

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Novinář jako moderní detektiv:
Analýza postav v crime fiction filmech
Davida Finchera Zodiac a Muži, kteří
nenávidí ženy**

Tomáš Poštulka

Katedra divadelních a filmových studií

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

Studijní program: Filmová studia – Mediální studia

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Novinář jako moderní detektiv: Analýza postav a žánru ve filmech Davida Finchera Zodiac a Muži, kteří nenávidí ženy* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu práce Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za vedení mé diplomové práce. Jeho rady a postřehy byly velkým přínosem a výsledná podoba práce je z velké části i jeho dílem.

OBSAH

Úvod	6
1. Výběr filmů, literatury a metodologie.....	8
1.1 Způsob výběru filmů a jejich kritická reflexe	8
1.1.1 Filmy o žurnalistice jako detektivky	8
1.1.2 Výběr filmů – Zodiac a Muži, kteří nenávidí ženy	10
1.1.3 Kritická reflexe vybraných filmů	11
1.2 Teorie detektivního žánru a crime fiction	15
1.2.1 Vývoj detektivního žánru	16
1.2.2 Teorie detektivního žánru.....	18
1.3 Filmová postava	19
1.3.1 Teoretická reflexe filmových postav	19
1.3.2 Postavy jako existenty příběhu.....	20
1.4 Investigativní žurnalistika	24
1.4.1 Odborná reflexe žurnalistiky	24
1.4.2 Investigativní žurnalistika jako strážce společenského pořádku.....	26
1.5 Metodologie – Odkrývání role novináře v detektivním žánru skrze konstrukci jeho charakteru	29
2. Analýzy	31
2.1 Zodiac	31
2.1.1 Robert Graysmith a Paul Avery – Nesmělý karikaturista, zkušený novinář-alkoholik a jejich společná posedlost	32
2.1.2 Novinářské a policejní pátrání – Kdo má právo být detektivem?	43
2.1.3 Procedurál bez výsledku a samozvaní detektivové	52
2.2 Muži, kteří nenávidí ženy	61
2.2.1 Mikael Blomkvist – Renomovaný novinář po skandálu, detektiv z donucení	62
2.2.2 Novinář x detektiv – Splyvající paradigma rysů?	69
2.2.3 Novinář / detektiv v americké verzi severské crime fiction.....	77
3. Závěry.....	88
3.1 Novinář / detektiv – specifika konstrukce a prolínání profesí ...	88

3.2	Vliv přítomnosti novináře na žánr crime fiction	93
3.3	Proč novináři nahrazují detektivy?	101
	Shrnutí	104
	Seznam použitých pramenů a literatury	106
	Literatura	106
	Prameny	110
	Analyzované filmy	110
	Další filmy zmíněné v textu	1100
	Internetové databáze	112
	Seznam tabulek	112

Úvod

Předkládaná magisterská diplomová práce se zaměřuje na filmy o žurnalistice a novinářích ve tvorbě režiséra Davida Finchera.¹ V jeho filmografii se objevuje řada snímků, které tematizují mediální prostředí. Předmětem práce jsou dva z nich – *Zodiac* (2007) a *Muži, kteří nenávidí ženy* (*The Girl with the Dragon Tattoo*; 2011).

V bakalářské práci jsem označil film *Spotlight* (r. Tom McCarthy, 2015) za *žurnalistický procedurál*.² Dané konstatování mě vedlo k úvaze, jak blízko k sobě mají detektivní příběhy a filmy o novinářích. Respektive postavy detektiva vyšetřujícího zločin a novináře pátrajícího po podkladech k investigativní reportáži. Dva vybrané filmy Davida Finchera, *Zodiac* i *Muži, kteří nenávidí ženy*, jsou detektivní příběhy s novináři v rolích vyšetřujících postav.

Metodologie práce kombinuje tři teoretické přístupy. Vychází ze žánrových teorií detektivky / crime fiction (Michal Sýkora, John Scaggs). Ve struktuře žánru hraje dominantní roli postava detektiva a práce je zaměřena především na analýzu postavy. Z teorie příběhových existentů Seymoura Chatmana přebírá metodologie koncept konstrukce filmové postavy. Žánrová analýza zaměřená na funkci protagonisty je doplněna srovnáním s reálnou prací novináře na základě odborné konceptualizace znaků a specifík profese investigativního novináře (Hugo de Burgh). Komparace práce skutečného a fiktivního novináře / detektiva umožňuje definovat specifika konstrukce daného typu filmové postavy a jejího zapojení do žánrové struktury crime fiction filmů. Analýza konstrukce postav novinářů nahrazujících detektivy je základem pro definování styčných ploch mezi splývajícími profesemi novináře a detektiva. Následně je v analýzách vyhodnocen vliv pátrající postavy a jejího profesního statusu na další konstitutivní žánrové elementy a důsledky tohoto vlivu na výslednou podobu žánrové realizace ve dvojici analyzovaných filmů.

¹ Tematicky navazují na svou bakalářskou práci *Dva způsoby zobrazení novinářského kodexu v americké kinematografii 21. století: Slídil a Spotlight*. Její součástí měla být původně také analýza Fincherova filmu *Zodiac*. Z důvodu přílišného rozsahu jsem ji nicméně vyřadil a k *Zodiacovi* se vracím nyní. (pozn. autora).

² POŠTULKA, Tomáš. *Dva způsoby zobrazení novinářského kodexu v americké kinematografii 21. století: Slídil a Spotlight*. Olomouc, 2017. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií, s. 10.

Cílem práce je ve dvou Fincherových filmech odhalit a demonstrovat na nich, jak nahrazení postavy detektiva novinářem ovlivňuje tradiční žánrové struktury a vnímání role novináře (jakožto strážce pořádku, „hlídacího psa demokracie“) v současném světě. Na základě těchto zjištění je možné určit, z jakého důvodu jsou postavy detektivů a policistů v moderních filmech žánru crime fiction nahrazováni postavami jiné profese, v tomto konkrétním případě novináři. A zda je změna profesního zaměření postavy dostačující podmínkou pro vnímání detektivek s novináři jako svébytného subžánru crime fiction.

1. Výběr filmů, literatury a metodologie

Úvod se věnuje způsobu výběru filmů k analýze a dobové kritické reflexi těchto filmů, která je zaměřena na téma práce (žánr crime fiction ve vztahu k postavám novinářů). Na tuto podkapitolu navazuje teoretický základ, který představuje vyhodnocení tematicky relevantní literatury a definovaná metodologická východiska. Následuje metodologie práce. Druhou kapitolu tvoří analytický blok, hlavní část práce. První analýza se věnuje filmu *Zodiac*, následuje analýza snímku *Muži, kteří nenávidí ženy*. Filmy jsou seřazeny chronologicky dle roku vzniku. Třetí kapitolou je závěr práce.

1.1 Způsob výběru filmů a jejich kritická reflexe

Podkapitola se věnuje stručnému představení filmů o žurnalistice, které se přibližují žánru crime fiction. Následuje zdůvodnění výběru filmografie Davida Finchera a poté výběru konkrétních dvou filmů. Další část podkapitoly obsahuje kritickou reflexi vybraných filmů, nejprve v odborné sféře a následně v publicistických textech.

1.1.1 Filmy o žurnalistice jako detektivky

Slovo *investigace* v České republice již zdomácnělo, používá se v doslovném překladu jako pátrání v kontextu detektivního žánru i v kontextu žurnalistiky jako přívlastek (investigativní žurnalistika). Když novinář pracuje na investigativní reportáži, často se chová jako detektiv pracující na kriminálním případu. Proto mají filmy zobrazující novinářskou práci často prvky detektivek. Za jeden z prvních takových filmů lze považovat *Občana Kanea* (Citizen Kane; r. Orson Welles, 1941). Reportér Thompson (William Alland) je pověřen šéfredaktorem, aby pátral po skutečném životním příběhu mediálního magnáta Charlese Fostera Kanea (Orson Welles). Divák spolu s ním podstupuje procedury jako prověřování pramenů a výslechy svědků. Postupně si díky retrospektivám tvoří obrázek o Kaneově životě a osobnosti plné rozporů a ambivalence. Jak píše Tadeáš Hlavinka ve své

bakalářské práci, „tato investigace posunuje děj dopředu a zároveň představuje další žurnalistickou linii filmu“.³

Další příklady najdeme mezi tzv. konspiračními thrillery, které byly populární v americké kinematografii během 70. let.⁴ Znamé jsou především filmy Alana J. Pakuly *Všichni prezidentovi muži* (*All the President's Men*; 1976) a *Pohled společnosti Parallax* (*The Parallax View*; 1974). Hlavními hrdiny těchto filmů jsou novináři, kteří na vlastní pěst odhalují závažné prohřešky proti společenskému pořádku. Charakteristická je zde nedůvěra k oficiální policejní autoritě, kvůli které jsou novináři nuceni přijmout roli detektiva.⁵ Pakula v 90. letech na tyto filmy navázal snímkem *Případ Pelikán* (*The Pelican Brief*; 1993). Specificky s propojením témat novinářiny a kriminálního příběhu, faktu a fikce, pracuje životopisný film *Capote* (r. Bennett Miller, 2005), který vypráví o vzniku slavné knihy Trumana Capoteho *Chladnokrevně*. Kritičtější vztah novinářů a zločinu nahlíží satira *Město šilenců* (*Mad City*; Costa-Gavras, 1997). Zde se média stávají participanty na porušování společenských norem. Výše je zmíněn snímek *Spotlight*, jehož analýzou jsem se zabýval v bakalářské práci. Realistické zobrazení rutin a investigativních postupů týmu novinářů film přibližuje ke kriminálnímu subžánru police procedural. Scenárista *Spotlight* Josh Singer se podílel také na scénáři k filmu Stevena Spielberga *Akta Pentagon: Skrytá válka* (*The Post*; 2017), který pojednává o práci novinářského týmu deníku *The Washington Post* na zveřejnění tzv. Pentagon Papers. Detektivní práce novinářů je zde doplněna o silnou politickou rovinu, která snímek přibližuje k výše zmíněným konspiračním thrillerům. Podobně je s politikou a zločinem spjatý film *Na odstřel* (*State of Play*; r. Kevin Macdonald, 2009). Reportér deníku *The Washington Globe* Cal McCaffrey (Russell Crowe) vyšetřuje zdánlivě nepodstatnou vraždu, který vede k politickému spiknutí.

Výčet filmů, ve kterých se novináři kvůli své profesi dostávají do kontaktu se zločinem a berou na sebe úlohu strážců pořádku, není vyčerpávající. Funkčně ale

³ HLAVINKA, Tadeáš. *Satirický obraz novináře ve světovém filmu jako reflexe žurnalistiky*. Praha, 2016. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze. Fakulta sociálních věd. Institut komunikačních studií a žurnalistiky, s. 16.

⁴ Tamtéž, s. 8.

⁵ V předloze k *Pohledu společnosti Parallax* od Lorena Singera byl hlavní hrdina Joseph Frady (Warren Beaty) policistou. Tvůrci filmu se ovšem rozhodli udělat z něj ve filmu novináře. Jak zmiňoval např. Roger Ebert ve své recenzi (EBERT, Roger. *The Parallax View*. In: *RogerEbert.com* [online]. 14. 6. 1974. Dostupné z: <https://www.rogerebert.com/reviews/the-parallax-view/>), „pár let zpátky by hrdina *Pohledu společnosti Parallax* pravděpodobně byl policistou nebo soukromým očkem“. (pozn. autora).

demonstruje, že filmy o žurnalistice a detektivní žánr k sobě (nejen) ve filmu mají velmi blízko.

1.1.2 Výběr filmů – Zodiac a Muži, kteří nenávidí ženy

Propojenost žánru crime fiction a žurnalistických filmů se často projevuje ve filmech režiséra Davida Finchera. V jeho filmografii můžeme identifikovat čtyři crime fiction filmy – *Sedm* (Seven; 1995); *Zodiac*; *Muži, kteří nenávidí ženy*; *Zmizelá* (Gone Girl; 2014) – a čtyři filmy, které se zabývají médii – *Zodiac*; *The Social Network* (2010); *Muži, kteří nenávidí ženy*; *Zmizelá*. Kvůli hojnému zastoupení dvou pro tuto práci klíčových témat ve Fincherově tvorbě bylo logickým krokem vybrat k analýze některé z jeho filmů. Klíčovými faktory při výběru byly jednak ty výše zmíněné – příslušnost filmu k žánru crime fiction a tematizace médií a novinářské práce. U kriminálních filmů bylo zároveň nutné, aby v důležité roli vystupovala postava novináře přebírajícího úlohu detektiva. Proto bylo třeba vyřadit *Sedm*, kde vyšetřování vede dvojice policistů. Do výběru nepatří ani *Zmizelá*. Film sice tematizuje mediální obraz vyšetřování a přetvářku hrdinů sloužící k vytvoření obrazu co nejpříznivějšího pro ně samotné. Média jsou však přítomna spíše podprahově a nevystupuje zde žádná postava, která by s nimi byla přímo profesně spjatá. Fincherovy filmy o médiích bylo nutné selektovat z hlediska příslušnosti k žánru crime fiction. *Zmizelá* dané kritérium splňuje, nicméně z důvodu výše zmíněného bylo nutné film z výběru vyřadit. Stejně jako snímek *The Social Network*, který sice vypráví o založení jedné z největších sociálních sítí na světě, nicméně nejde o detektivku, neobjevuje se zde žádný zločin⁶ ani postava novináře.

Počet filmů se tak zredukoval na dvojici *Zodiac* a *Muži, kteří nenávidí ženy*. Tyto dva snímky jako jediné z Fincherovy tvorby splňují kritérium žánrové příslušnosti a zároveň zde v hlavních rolích vystupují postavy novinářů, kteří pátrají po pachatelích zločinů.

Film *Zodiac* Davida Finchera uvedla společnost Paramount Pictures do amerických kin 2. března 2007. Jedná se o detektivní thriller, který vypráví o pátrání po sériovém vrahovi Zodiacovi. Výchozím bodem pátrání jsou dopisy

⁶ Předmětem filmu jsou obvinění vznesená proti Marku Zuckerbergovi (Jesse Eisenberg) jeho spolupracovníky. Případy jsou ale řešeny soudním procesem, nikoliv policejním či novinářským vyšetřováním. Prvním je újma na duševním vlastnictví, kvůli které se Zuckerberg soudí s dvojčaty Winklevossovými (Armie Hammer), druhý soudní proces proti němu vede bývalý nejlepší přítel a spoluzakladatel Facebooku Eduardo Saverin (Andrew Garfield). (pozn. autora).

a šifry, které vrah posílá do novin o svých vraždách, kromě postav policistů jsou tak v centru dění i novináři Robert Graysmith⁷ (Jake Gyllenhaal) a Paul Avery (Robert Downey Jr.). Na tyto dvě postavy se zaměřuje analýza filmu. V té je zkoumána konstrukce skutečně žijících novinářů ve filmu v souladu s jejich profesí a průběh i důsledky převzetí úlohy detektiva novináři v pátrání po Zodiacovi. Analytická pozornost je věnována i otázce, do jakého typu crime fiction jsou postavy zasazeny, jaký subžánr je v *Zodiacovi* dominantní a v jakých ohledech splňuje pravidla daného subžánru, případně se jim vymyká.

Druhý analyzovaný Fincherův film, *Muži, kteří nenávidí ženy*, měl v amerických kinech premiéru 21. prosince 2011 pod distribuční společností Sony Pictures. Jde o adaptaci stejnojmenné severské detektivky Stiega Larssona, která vyšla rok po autorově smrti v roce 2005.⁸ Film v souladu s knihou vypráví příběh špičkového švédského novináře Mikaela Blomkvista (Daniel Craig) z časopisu *Milénium*. Jeho pověst utrpěla kvůli prohranému soudu s průmyslníkem Wennerströmem (Ulf Friberg), který jej obvinil z pomluvy. Blomkvist přijímá nabídku bohatého Henrika Vangera (Christopher Plummer), který jej pod záminkou sepsání paměti pověří pátráním po jeho zmizelé, možná zavražděné praneteři Harriet (Moa Garpandal). Ve filmu vystupuje mnoho postav, z nichž některé jsou novináři – Blomkvistova kolegyně a milenka Erika Berger (Robin Wright) – a jiné pomáhají Blomkvistovi s pátráním – hackerka Lisbeth Salander (Rooney Mara). Analýza je zaměřena primárně na Mikaela Blomkvista coby novináře, který se pod zástěrkou své skutečné profese pouští do detektivního pátrání po zmizelé dívce. Analýza stejně jako u *Zodiaca* zkoumá konstrukci této postavy, její místo v subžánru, subžánr samotný a jeho naplňování.

1.1.3 Kritická reflexe vybraných filmů

Oba vybrané filmy byly v době svého uvedení do kin kritiky přijaty vesměs pozitivně. V této podkapitole je vyhodnoceno kritické přijetí a odborná reflexe snímků s důrazem na postavu novináře.

⁷ Bývalý kreslíř a karikaturista Robert Graysmith je rovněž autorem knihy *Zodiac* z roku 1986, podle které je Fincherův film natočen. (pozn. autora).

⁸ Jde o první část původní Larssonovy trilogie *Milénium*. Ta kromě *Mužů, kteří nenávidí ženy* zahrnuje knihy *Dívka, která si hrála s ohněm* a *Dívka, která kopl do vosího hnízda*. Trilogie vypráví příběh novináře Mikaela Blomkvista a hackerky Lisbeth Salander. Další tři knihy – *Dívka v pavoučí síti*, *Muž, který hledal svůj stín* a *Dívka, která musí zemřít* – byly napsány jiným autorem, Davidem Lagercrantzem. (pozn. autora).

Existuje několik odborných textů reflektujících obecně tvorbu Davida Finchera⁹ i práci zaměřených na konkrétní filmy¹⁰. O filmu *Muži, kteří nenávidí ženy* vznikly dvě práce,¹¹ obě se ale zaměřují především na srovnávání americké a švédské adaptace knižní předlohy. Pro téma diplomové práce tedy nejde o nezbytné zdroje.

V době uvedení do kin *Zodiac* sice získal uznání kritiků, ale neobdržel žádné prestižnější ceny. Za zmínku stojí jen nominace na Zlatou palmu v Cannes.¹² Film nebyl ani diváckým hitem, v kinech při rozpočtu 65 milionů dolarů utržil necelých 85 milionů.¹³ Kritické ohlasy byly nicméně pozitivní, o čemž svědčí jak skóre 78 na Metacritic,¹⁴ tak 89 procent kladných recenzí na Rotten Tomatoes.¹⁵ Kladná jsou i hodnocení na diváckých databázích (7,7 na IMDb,¹⁶ 81 % na ČSFD¹⁷).

V dobových recenzích *Zodiaca* z hlediska reflexe jeho žánrového směřování autoři často zmiňují otevřený charakter filmu, který je pro detektivku netypický. Mnohé z recenzí (konkrétní příklady a odkazy v následujícím odstavci) zdůrazňují procedurální a duální charakter vyšetřování. Film se zaměřuje na práci policejního týmu, ale zároveň paralelně zobrazuje investigaci novinářů deníku San Francisco Chronicle. V rozsáhlé tříaktové struktuře vyprávění podle publicistů vyniká

⁹ Např. kniha Marka Browninga *David Fincher: The Films That Scar* (BROWNING, Mark. *David Fincher: The Films That Scar*. Santa Barbara: Praeger, 2010. ISBN 978-0-313-37772-3.) nebo práce Garretta Kitamury *The Auteur Perspective of David Fincher* (KITAMURA, Garrett. *The Auteur Perspective of David Fincher*. Oregon, 2017. Bakalářská práce. Oregon State University. Honors College. Arts in English and Arts in Education.) Laurence F. Knapp vydal knihu rozhovorů s režisérem nazvanou *David Fincher: Interviews* (KNAPP, Laurence F. *David Fincher: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2014. ISBN 978-1-496-80268-2.).

¹⁰ Např. NEUMANN, Radek. *Zodiac jako odchylnka žánru kriminálního thrilleru a rekonstrukce mediální historie*. Brno, 2014. Bakalářská práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury.

¹¹ *Two Film Adaptations of Larsson's Novel The Girl with the Dragon Tattoo: A Semiotic and Audience Reception Study* od Alexandry Gentiany Casprov (CASPAROV, Alexandra Gentiana. *Two Film Adaptations of Larsson's Novel The Girl with the Dragon Tattoo: A Semiotic and Audience Reception Study*. Stockholm, 2012. Diplomová práce. Stockholm University. Department of Journalism, Media and Communication.) a práce Kajsy Paludan s názvem *Lisbeth Salander Lost in Translation – An Exploration of the English Version of The Girl with the Dragon Tattoo* (PALUDAN, Kajsa. *Lisbeth Salander Lost in Translation – An Exploration of the English Version of The Girl with the Dragon Tattoo*. New Orleans, 2014. Diplomová práce. University of New Orleans. Master of Arts in English American Literature.).

¹² IMDb; Zodiac Awards, <http://www.imdb.com/title/tt0443706/awards>. [8. 4. 2020].

¹³ Box Office Mojo; Zodiac Summary, <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=zodiac07.htm>. [8. 4. 2020].

¹⁴ Metacritic; <http://www.metacritic.com/movie/zodiac>. [8. 4. 2020].

¹⁵ Rotten Tomatoes; <https://www.rottentomatoes.com/m/zodiac>. [8. 4. 2020].

¹⁶ IMDb; <http://www.imdb.com/title/tt0443706/combined>. [8. 4. 2020].

¹⁷ Česko-Slovenská filmová databáze; <http://www.csfd.cz/film/221713-zodiac/prehled/>. [8. 4. 2020].

postupné přebírání detektivní práce novináři ve chvíli, kdy je policejní sbor bezradný a vyšetřování se ocitne na mrtvém bodě. Velká část recenzí zároveň tvrdí, že Fincher se více soustředí na rekonstrukci vyšetřování než na psychologii postav. Recenzenti tak sice často vyzdvihují herecké výkony, protagonisté jsou ale podle nich spíše archetypy než psychologicky propracované bytosti. Film je i pro své zasazení na přelomu 60. a 70. let hojně srovnáván se snímkem *Všichni prezidentovi muži*.

Zmíněné postřehy z recenzí ilustrují následující vybrané výňatky z nich. Kritik Nathan Lee vidí *Zodiac* nejen jako kriminální ságu, novinářské drama nebo dobový film, ale jako odzbrojující alegorii života v informačním věku, která se více než psychologií postav zabývá psychologií procedury vyšetřování. Jde podle něj o film se sériovým vrahem, který není o sériovém vrahovi.¹⁸ Kim Newman navazuje, když označuje *Zodiac* za „whodunnit příběh s vytrženými posledními několika stránkami“.¹⁹ To z něj podle autorky činí mimořádně nepříjemný divácký zážitek. Peter Rainer označuje snímek zčásti za policejní procedurál, zčásti za děsivý thriller a zčásti za kriminální verzi *Všech prezidentových mužů*,²⁰ Manhola Dargis se zaměřuje na postavy a tvrdí, že „o psychologii Fincherovi nejde, nezajímá jej, co leží pod povrchem, ale co je přímo tady: viditelné důkazy“.²¹ Z českých a slovenských kritiků podobně uvažuje Michal Michalovič. Fincher se podle něj nijak nevěnuje psychologizaci postav, jejich jednání a akce jsou nám vždy prezentovány ve spojitosti s případem.²² Vít Schmarz upozorňuje na procedurální charakter filmu: „Spíše než schematickým a prefabrikovaným thrillerovým narativem, kde má svoje místo dobro i zlo, je ‚Zodiac‘ bezbřehou dokumentarizující rekonstrukcí vyšetřování.“²³

¹⁸ LEE, Nathan. To Catch a Predator. In: *The Village Voice* [online]. 20. 2. 2007. Dostupné z: <https://www.villagevoice.com/2007/02/20/to-catch-a-predator/>.

¹⁹ NEWMAN, Kim. Zodiac Review. In: *Empire* [online]. 27. 4. 2007. Dostupné z: <https://www.empireonline.com/movies/zodiac/review/>.

²⁰ RAINER, Peter. ‚Zodiac‘ warms up a cold case. In: *The Christian Science Monitor* [online]. 2. 3. 2007. Dostupné z: <https://www.csmonitor.com/2007/0302/p14s01-almo.html>.

²¹ DARGIS, Manhola. Hunting a Killer as the Age of Aquarius Dies. In: *The New York Times* [online]. 2. 3. 2007. Dostupné z: <http://movies2.nytimes.com/2007/03/02/movies/02zodi.html?ref=movies>.

²² MICHALOVIČ, Michal. Zodiac. In: *kinema.sk* [online]. 8.6.2007. Dostupné z: <http://www.kinema.sk/recenzia/26467/zodiac-zodiac.htm>.

²³ SCHMARZ, Vít. ZODIAC – Sériový vrah jako mediální celebrita. In: *Metalopolis.net* [online]. 16. 6. 2007. Dostupné z: http://www.metalopolis.net/art_downtown.asp?id=3566.

Muži, kteří nenávidí ženy od Finchera vznikli pouhé dva roky po švédské adaptaci²⁴ Larssonovy knihy. Proto měl film u kritiků těžkou pozici. Musel dokázat, že další zpracování tak brzy po tom prvním má smysl. Snímek byl premiérován na konci roku 2011 ve snaze uspět na výročních filmových cenách, což se mu do určité míry podařilo. Získal nominace na pět Oscarů, přičemž vyhrál cenu za nejlepší střih.²⁵ Dvě nominace na Zlatý glóbus zůstaly neproměněny,²⁶ stejně jako dvě nominace na britské ceny BAFTA.²⁷ Snímek při rozpočtu 90 milionů dolarů utržil celosvětově 232,6 milionů,²⁸ byl tedy oproti *Zodiacovi* finančně úspěšný. I kritické ohlasy byly kladné, na Metacritic má film hodnocení 71,²⁹ na Rotten Tomatoes 86 procent kladných recenzí.³⁰ Nadprůměrné jsou i divácké ohlasy (7,8 na IMDb,³¹ 79 % na ČSFD³²).

Muži, kteří nenávidí ženy sice jsou adaptací prvního dílu knižní trilogie, jejíž zastřešující název nese jméno investigativního časopisu, jedním ze dvou hlavních hrdinů příběhu je investigativní novinář, dobové recenze ale tento aspekt filmu (potažmo aspekt přebírání detektivní role novinářem) prakticky nezohledňují. Vystačí si většinou s konstatováním, že Mikael Blomkvist je novinář s pošramocenou pověstí, který se vydává do ústraní pátrat po zmizelé dívce. Pozornost recenzentů od Blomkvista odvádí Lisbeth Salander, respektive herečka Rooney Mara, jejíž výkon vyzdvihuje většina recenzí. Texty často srovnávají Fincherův film se švédskou verzí Nielse Ardena Opleva. Tyto dva aspekty snímku recenzím dominují natolik, že na další témata se už většinou nedostane. Výjimku představují kritici, kteří na film nahlížejí v kontextu Fincherovy tvorby a jejího vývoje, čímž se do jejich recenzí dostává téma detektivního žánru. Tito recenzenti považují *Muže, kteří nenávidí ženy* za klasickou severskou detektivku, která je

²⁴ *Muži, kteří nenávidí ženy* (Män som hatat kvinnor; r. Niels Arden Oplev, 2009).

²⁵ Další nominace získal v kategoriích nejlepší hlavní herečka, kamera, mix zvuku a střih zvuku. Info z IMDb; The Girl with the Dragon Tattoo Awards, <https://www.imdb.com/title/tt1568346/awards>. [8. 4. 2020].

²⁶ Nejlepší herečka v dramatu a nejlepší hudba. Info z IMDb.

²⁷ Nejlepší kamera, hudba. Info z IMDb.

²⁸ Box Office Mojo; The Girl with the Dragon Tattoo Summary, <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=girldragontattoo11.htm>. [8. 4. 2020].

²⁹ Metacritic.com; <http://www.metacritic.com/movie/the-girl-with-the-dragon-tattoo-2011>. [8. 4. 2020].

³⁰ Rotten Tomatoes.com; https://www.rottentomatoes.com/m/the_girl_with_the_dragon_tattoo. [8. 4. 2020].

³¹ IMDb.com; <https://www.imdb.com/title/tt1568346/reference>. [8. 4. 2020].

³² ČSFD.cz; <https://www.csfd.cz/film/279569-muzi-kteri-nenavidi-zeny/komentare/>. [8. 4. 2020].

ozvláštněna Fincherovým režijním vedením. Zmiňuje se rovněž práce se zdvojením hlediska vypravěče (Mikael a Lisbeth) a zdvojení pátrání / investigace. Kritici se shodují, že Fincherova adaptace je zdařilá, ale kvůli předlohou omezenému prostoru se tato crime fiction nevyrovná jeho dřívějším žánrovým počínům *Sedm* a *Zodiac*.

Zde opět následují dokreslující úryvky z recenzí. Ze zahraničních stojí za ocitování pouze Ed Gonzales, který jako jeden z mála upozornil na fakt, že „zneuznaný novinář Mikael Blomkvist zde představuje takového Watsona ke geniálnímu Sherlockovi v podobě hackerky Lisbeth Salander“,³³ čímž poukazuje na konvenci charakterové hierarchie v detektivním žánru. Zbytek zahraničních recenzí se drží výše nastíněných témat. Zajímavější jsou některé české recenze. Radek Neuman charakterizuje film jako „detektivku, jejíž nadbytek informací, které divákovi poskytuje, je na stanovený žánr až alarmující a v níž se hledá vrah, jenž fakticky neexistuje“.³⁴ Autor dále pokračuje: „Film je detektivkou, která odhalení vraha odsouvá na vedlejší kolej a mnohem důležitějším faktorem je pro ni samotný akt vyšetřování a vztah dvou osob – investigativního novináře Mikaela Blomkvista a výstřední hackerky Lisbeth Salanderové.“³⁵ Podrobně film v úvahové recenzi rozebral Kamil Fila. Srovnává Larssonovu předlohu s předchozími Fincherovými filmy daného žánru, z čehož *Muži, kteří nenávidí ženy* vycházejí jako až „starosvětsky naivní detektivka“.³⁶ Fincher si podle Fily předlohu přizpůsobuje tím, že se méně soustředí na pátrání a více na vztah mezi Mikaelem a Lisbeth.³⁷ Film tak více než jako detektivka funguje jako sonda do duše hlavních charakterů.

1.2 Teorie detektivního žánru a crime fiction

Následující podkapitola se věnuje vymezení žánru, kterému se v širším pojetí říká crime fiction, jeho historickému vývoji a teoretické konceptualizaci.

³³ GONZALES, Ed. The Girl with the Dragon Tattoo. In: *Slant* [online]. 13. 12. 2011. Dostupné z: <https://www.slantmagazine.com/film/review/the-girl-with-the-dragon-tattoo-5965>.

³⁴ NEUMAN, Radek. Fincher, který nenávidí konvence. In: *25fps* [online]. 24. 2. 2012. Dostupné z: <http://25fps.cz/2012/the-girl-with-the-dragon-tattoo/>.

³⁵ Tamtéž.

³⁶ FILA, Kamil. Recenze: Fincher je muž, který nám nedopřál detektivku. In: *Aktuálně.cz* [online]. 12. 1. 2012. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/recenze-fincher-je-muz-ktery-nam-nedopral-detektivku/r~i:article:728647/>.

³⁷ Tamtéž.

1.2.1 Vývoj detektivního žánru

Žánr detektivky prošel během 20. století výrazným vývojem a rozvětvil se do mnoha subžánrů. Podle Michala Sýkory je v současnosti detektivní žánr součástí diferencované skupiny žánrů tematizujících zločin, pro kterou se v anglo-americké teorii užívá zastřešujícího označení *crime fiction*.³⁸ Autorů, kteří se touto tematikou zabývali, je celá řada. Systematicky se mu věnoval např. britský autor Stephen Knight, který již začátkem 80. let napsal knihu *Form and Ideology in Crime Fiction*.³⁹ Ve 21. století na ni navázal publikací *Crime Fiction 1800-2000*.⁴⁰ Velká část autorů teoreticky mapujících historii *crime fiction* vztahuje žánr k literární teorii.⁴¹ Detektivka i všechny ostatní subžánry *crime fiction* totiž primárně vzešly z literatury.⁴² Do filmu následně žánr pronikal prostřednictvím adaptací literárních předchůdců.

Z množství publikací, které přistupují ke studiu daného žánru diachronním způsobem (sledují jednotlivé vývojové etapy žánru a jeho změny v čase)⁴³, jsem kvůli její přehlednosti a relativní aktuálnosti pro zmapování vývoje žánru vybral knihu Johna Scaggse **Crime Fiction**.⁴⁴ Základním parametrem detektivky je tematizace zločinu. Žánr se začal ustanovovat v 19. století. Podle Scaggse je pro jeho rozvoj klíčový především vznik policejní instituce a organizovaného potírání zločinnosti. V té době rovněž vznikla kniha Edgara Allana Poea *Vraždy v ulici Morgue*, která je často identifikována jako první detektivní příběh.⁴⁵ Po Poeovi následovali autoři Émile Gaboriau a Arthur Conan Doyle, kteří vytvořili legendární detektivní postavy. Gaboriau pracoval s dvojicí amatérského detektiva Tabareta

³⁸ SÝKORA, Michal. K teorii detektivního žánru. In: SÝKORA, Michal (ed.). *Britské detektivky: od románu k televizní sérii*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012. ISBN 978-80-244-3035-5, s. 7-24.

³⁹ KNIGHT, Stephen. *Form and Ideology of Crime Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1980. ISBN 978-1-349-05458-9.

⁴⁰ KNIGHT, Stephen. *Crime Fiction 1800-2000: Detection, Death, Diversity*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004. ISBN 978-033-379178-3.

⁴¹ Např. sborník editovaný dvojicí autorů Glenn W. Most a William W. Stowe *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory* (MOST, Glenn W. a William W. STOWE (eds.). *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*. San Diego: Harcourt, 1983. ISBN 978-0-151-72280-8.) nebo *Detective Fiction and Literature: The Figure on the Carpet* od dalšího autora systematicky rozebírajícího daný žánr Martina Priestmana (PRIESTMAN, Martin. *Detective Fiction and Literature: The Figure on the Carpet*. Londýn: Palgrave Macmillan, 1990. ISBN 978-0-333-45798-6.).

⁴² Praotcové žánru byli Edgar Allan Poe či Arthur Conan Doyle, tzv. zlatou éru symbolizuje Agatha Christie, police procedural Ed McBain, drsnou školu díla Raymonda Chandlera, atd. (pozn. autora).

⁴³ SÝKORA. *K teorii detektivního žánru*. pozn. 38, s. 7.

⁴⁴ SCAGGS, John. *Crime Fiction*. London and New York: Routledge, 2005. ISBN 0-415-31824-6.

⁴⁵ Tamtéž, s. 19.

a policejního detektiva Lecoqua, Conan Doyle s mistrem dedukce Sherlockem Holmesem a jeho věrným přítelem doktorem Watsonem.

Sériově vydávané příběhy těchto hrdinů zajistily na přelomu 19. a 20. století detektivnímu žánru velkou popularitu. Následně Scaggs rozlišuje několik detektivních cyklů 20. století, které se řadí k žánru crime fiction, v dílčích ohledech se ovšem liší. Jde o tzv. detektivky Zlatého věku⁴⁶, hard-boiled detektivky⁴⁷ a police procedural⁴⁸. První z nich stojí na kauzálním vyprávění, tzv. whodunnit konceptu. Klíčová je logika řešení, která umožňuje odhalovat čtenáři pachatele spolu s detektivem, důraz je kladen i na profilovanou ústřední postavu.⁴⁹ Protipól britských detektivek Zlatého věku tvoří americká drsná škola. Jejími klíčovými znaky jsou dle Scaggs prostředí velkoměsta a především cynický, samotářský hlavní hrdina, často soukromý detektiv.⁵⁰ Ten se zaplétá do drsného a komplikovaného vyšetřování, důraz je kladen spíše na atmosféru a konstrukci ústřední postavy než na příběh samotný. Policejní procedurály dalším subžánrem, tzn. specifickým segmentem v rámci jednoho žánru.⁵¹ Důraz je zde kladen na realističnost, zobrazení skutečné policejní práce a psychologicky věrohodnou konstrukci postavy policisty.⁵² Specifickou verzi procedurálů představuje tzv. British procedural⁵³, který kombinuje prvky všech předchozích. Realističnost a postava profesionálního policisty police procedural je spojena s individualismem ostatních subžánrů crime fiction.⁵⁴

Na závěr knihy Scaggs vyděluje specifickou obdobu crime fiction, kterou je historická detektivka. Ta se vzhledem k době, ve které vznikla, odehrává v minulosti. Sem řadí detektivky odehrávající se v 50. letech (James Ellroy) nebo detektivky z Londýna v době Alžběty I. (Patricia Finney).⁵⁵ Tyto příběhy mohou poskytovat zajímavý pohled na vztah mezi minulostí a přítomností a zároveň

⁴⁶ Británie, 20. léta, nejznámější autorky Agatha Christie, Dorothy L. Sayers, Ngaio Marsh, ... (pozn. autora).

⁴⁷ Americká drsná škola, 20.-30. léta, autoři Raymond Chandler, Dashiell Hammet, ... (pozn. autora).

⁴⁸ 50. léta, Ed McBain + British Procedural, 60. léta, autoři P. D. James, Colin Dexter, ... (pozn. autora).

⁴⁹ SÝKORA. *K teorii detektivního žánru*. pozn. 38, s. 17-18.

⁵⁰ SCAGGS. *Crime Fiction*. pozn. 44, s. 29.

⁵¹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6, s. 424.

⁵² SÝKORA. *K teorii detektivního žánru*. pozn. 38, s. 20.

⁵³ Tamtéž, s. 22.

⁵⁴ SCAGGS. *Crime Fiction*. pozn. 44, s. 31.

⁵⁵ Tamtéž, s. 32.

osvobodit žánr od honby za realističností, ve kterou vyústila obliba police procedural.⁵⁶ Ze specifických subžánrů, které John Scaggs kvůli zaměření na anglo-americkou oblast opomíjí, je třeba zmínit tradici severské krimi. Ta je v posledních desetiletích velmi oblíbená. Její kořeny lze identifikovat v 60. letech minulého století, kdy autoři Maj Sjöwallová a Per Wahlöö napsali sérii příběhů s hlavní postavou detektiva Martina Becka.⁵⁷ Severské krimi se vyznačují ponurou atmosférou, výraznou hlavní postavou detektiva, důrazem na aktuální společenské problémy a kontext zločinu přenesený do skandinávského prostředí.⁵⁸ Tradice je zmíněna kvůli filmu *Muži, kteří nenávidí ženy*, adaptaci knihy Stiega Larssona. Ta je jedním ze stěžejních děl, která stála za vzrůstem zájmu o severské krimi během 21. století.

1.2.2 Teorie detektivního žánru

Za jeden z prvních pokusů o teoretické uchopení detektivního žánru je považována esej Dorothy L. Sayersové *Aristotle on Detective Fiction*.⁵⁹ Autorka zde tvrdí, že detektivka naplňuje Aristotelovy požadavky na výstavbu příběhu.⁶⁰ Během následujících let probíhala řada polemik o tom, zda je detektivka hodnotným žánrem. První skutečnou teoretickou reflexi žánru přinesli ruští formalisté. Zatímco Viktor Šklovskij v knize *Teorie prózy*⁶¹ přináší rozbor detektivek,⁶² Tzvetan Todorov v *Poetice prózy*⁶³ vymezuje tři základní typy detektivních příběhů.

Prvním z nich je tzv. *román s tajemstvím*, který obsahuje dva příběhy – příběh zločinu a příběh vyšetřování.⁶⁴ Druhým typem je tzv. *černý román (roman noir)*. Zatímco v románu s tajemstvím je primární zvědavost na vyřešení hádanky, černý román pracuje především s napětím. Není zde dvojitý příběh, důraz je kladen na samotný zločin. Třetím typem je tzv. *román s napětím*, který kombinuje předchozí

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ JEDLIČKOVÁ, Jana. Wallander: švédské vraždy podle BBC. In: SÝKORA, Michal (ed.). *Britské detektivky: od románu k televizní sérii*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012. ISBN 978-80-244-3035-5, s. 153-172.

⁵⁸ Tamtéž.

⁵⁹ SAYERS, Dorothy L. *Aristotle on Detective Fiction*. *English: Journal of the English Association*, 1936, č. 1, s. 23-35. ISSN 1756-1124.

⁶⁰ SÝKORA. *K teorii detektivního žánru*. pozn. 38, s. 8.

⁶¹ ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Teorie prózy*. Praha: Akropolis, 2003. ISBN 80-7304-026-3.

⁶² SÝKORA. *K teorii detektivního žánru*. pozn. 38, s. 12.

⁶³ TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000. ISBN 80-86138-27-5.

⁶⁴ Tamtéž, s. 105. Podle Todorova příběh zločinu vypráví o tom, co se skutečně stalo, zatímco příběh vyšetřování vysvětluje, jak se o tom čtenář, respektive vypravěč, dozvěděl. (pozn. autora).

typy. Je zde přítomná záhada a dvojitý příběh, ovšem příběh vyšetřování není omezen pouze na zjišťování pravdy a vystupuje do popředí.⁶⁵ Tato Todorovova teorie koresponduje s představeným diachronním pojetím žánru a jeho vývoje od Johna Scagse.

Michal Sýkora v textu *K teorii detektivního žánru* na teoretickém i historickém základu vymezuje čtyři dominantní znaky detektivního žánru:

- Specifické téma,
- **specifická postava,**
- specifická organizace narativu,
- specifická čtenářská (divácká) emoce.⁶⁶

Tyto znaky jsou platné primárně pro detektivku, nikoliv pro všechny typy crime fiction. Jednu z dominant žánru zde představuje postava „detektiva, vyšetřovatele, profesionálního policisty, obecně postavy, která pátrá, aby získala řešení záhady a odhalila identitu pachatele“.⁶⁷ Tento charakteristický znak detektivky, potažmo crime fiction (neboť ve všech subžánrech, ať už jde o detektivku Zlatého věku, hard-boiled detektivku nebo police procedural, je v centru dění nějaký hrdina, potažmo tým hrdinů) je pro práci klíčový. Kategorie postavy je neoddělitelně spjata se třemi dalšími definičními rysy detektivního žánru. V práci je zkoumáno, nakolik situování novináře do pozice hlavní postavy (nebo jedné z postav) crime fiction ovlivňuje zbylé žánrové rysy. Na základě poskytnutého historického a teoretického přehledu analyzují, jak David Fincher ve filmech pátrající postavy konstruuje a v jakých subžánrech crime fiction se tyto postavy pohybují.

1.3 Filmová postava

1.3.1 Teoretická reflexe filmových postav

Problematika konstrukce filmových postav je v obecných teoretických pojednáních o filmu podreprezentována.⁶⁸ Jakkoliv se ale daným tématem zabývá jen málo autorů, relevantní literatura k němu existuje. Systematicky se problematice

⁶⁵ SÝKORA. *K teorii detektivního žánru*. pozn. 38, s. 13-14.

⁶⁶ Tamtéž, s. 24.

⁶⁷ Tamtéž.

⁶⁸ David Bordwell a Kristin Thompsonová se ve své klíčové teoretické práci *Dějiny filmu: Úvod do studia formy a stylu* problematice filmové postavy vůbec nevěnují, stejně tak tuto součást filmových děl opomíjí např. James Monaco v knize *Jak číst film* (MONACO, James. *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2006. ISBN 80-00-01410-6.). (pozn. autora).

filmových postav věnuje např. Richard Dyer, jehož nejcitovanější prací je kniha *Stars*,⁶⁹ kterou napsal spolu s Paulem McDonalodem. Druhé revidované vydání knihy vyšlo roku 1998. Dyerova a McDonaldova kniha ovšem pro tuto práci není ideální metodologickou volbou. Jejich teorie konstrukce postav je spjata s hvězdným obrazem a image hereckého představitele konkrétní postavy. Tři analyzované postavy novinářů jsou ve vybraných filmech ztělesněny hereckými hvězdami, herečtí představitelé postav a jejich hvězdný obraz ale není pro analýzy důležitý.

Rozsáhlou studii věnující se filmovým postavám dokončil roku 2008 německý teoretik Jens Eder. Jeho kniha *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*⁷⁰ na více než osmi stech stranách rozpracovává teorii o filmové postavě. Postupuje od historického shrnutí přemýšlení o fiktivních postavách, přes definici filmové postavy, jejího fiktivního charakteru, divácké angažovanosti až ke konkrétním analýzám postav Ricka Blainea z *Casablancy* (r. Michael Curtiz, 1942) a Pauliny Escobar ze *Smrti a dívky* (*Death and the Maiden*; r. Roman Polanski, 1994). Jde o nejaktuálnější a nejrozsáhlejší publikaci o filmových postavách, v analýzách jsem se nicméně rozhodl využít dílo dřívější, ze kterého vychází i Eder. Kniha Seymoura Chatmana **Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu**⁷¹ obsahuje jedno z prvních teoretických uchopení konstrukce fikčních postav. Eder teorii rozšiřuje, nicméně Chatmanova stručnější teorie filmové postavy je pro potřeby analýzy konstrukce postav novinářů v rámci žánrových filmů plně dostačující. Umožňuje analyzovat postavy definované žánrem i plastičtější a více psychologizované charaktery.

1.3.2 Postavy jako existenty příběhu

Chatmanova kniha je zaměřena na fungování literárního a filmového narativu. Její třetí kapitola nazvaná Příběh: Existenty⁷² se v rámci výzkumu vyprávění zaměřuje na fungování prostoru a postav. Postavy jsou podle Chatmana spolu s prostředím jedním ze dvou existentů, objektů obsažených v prostoru příběhu.⁷³ Autor kritizuje

⁶⁹ DYER, Richard a Paul MCDONALD. *Stars*. Londýn: BFI Pub., 1998. ISBN 08-517-0643-6.

⁷⁰ EDER, Jens. *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren, 2008. ISBN 978-3-89472-488-7.

⁷¹ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2.

⁷² Tamtéž, s. 100-151.

⁷³ Tamtéž, s. 112.

dřívější (primárně literární) tendence přemýšlení o teorii postavy,⁷⁴ které se vyznačovaly marginalizací povahy postav. Klíčový důraz kladly na jejich jednání, ze kterého se odvozovaly i charakterové rysy postav.⁷⁵ Ty pak byly buď dobré, nebo špatné na základě svého jednání, ze kterého vyplývaly jejich dílčí rysy. Charaktery postav jsou podle těchto teorií takové, jaké vyžaduje příběh. Postavy jsou vzhledem k příběhu druhotné.⁷⁶ Takový přístup Chatman považuje za nedostatečný, jelikož není možné na jeho základě vysvětlit řadu komplexních moderních postav. „Jak postava, tak událost jsou pro narativ logicky nutné,“ píše.⁷⁷

Chatmanovo pojetí postavy vychází z literárních teorií Tzvetana Todorova a Rolanda Barthesa. Todorov pomohl rozvoji teorie postavy v Poetice prózy, kde rozdělil narativy na dějové (apsychologické) a postavocentrické (psychologické).⁷⁸ U prvních je klíčová činnost, děj, u druhých postava samotná. Roland Barthes v S/Z⁷⁹ analyzoval Balzacova Sarrasina a legitimizoval přitom termíny rys a osobnost při analýze postav v narativech.⁸⁰ Chatman na tyto tendence navazuje a navrhuje tzv. otevřenou teorii postavy.⁸¹ Není podle něj důvod klást si jakákoliv omezení při interpretaci postav, při rekonstrukci toho, jaké postavy jsou.⁸² Na základě Filozofického slovníku využívá definice Charakteru a Já, ze kterých vybírá tři klíčové termíny pro zkoumání postav: totalita, duševní rysy a jedinečnost (vedoucí k rozlišení jednotlivých osob).⁸³ Duševní rysy jsou rozlišitelné a stálé způsoby, kterými se od sebe jedinci odlišují. Důležité je vymezení termínu *rys* od termínu *zvyk*. Jednotlivé zvyky a činnosti postav ještě nemusejí tvořit rys, pokud nejsou opakované a ustálené. Rys je obecnější, relativně stálý soubor opakujících se zvyků. Postavy mohou mít rysy, které se vzájemně překrývají a jsou na sobě nezávislé. Uvnitř osobnosti tak mohou existovat zvyky, které jsou v rozporu

⁷⁴ V textu se konkrétně vztahuje k Aristotelově Poetice a také k formalistům Proppovi či Tomaševskému. (pozn. autora).

⁷⁵ CHATMAN. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. pozn. 71, s. 113-114.

⁷⁶ Viz Tomaševského tezi z Teorie literatury: „Fabule jako systém motivů je zcela schopna obejít se bez hrdiny a jeho charakteristiky.“ (TOMAŠEVSKIJ, Boris. *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství, 1970. ISBN 26-077-70.).

⁷⁷ CHATMAN. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. pozn. 71, s. 118.

⁷⁸ TODOROV. *Poetika prózy*. pozn. 63, s. 127.

⁷⁹ BARTHES, Roland. *S/Z*. Praha: Garamond, 2007. ISBN 978-80-86955-73-5.

⁸⁰ CHATMAN. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. pozn. 71, s. 121.

⁸¹ Tamtéž, s. 125.

⁸² Tamtéž. Chatman připouští jistá omezení, pokud jde o spekulace za hranicemi příběhu nebo příliš konkrétní detaily. Rekonstrukce charakteru by měla být podle něj spíše hluboká, nikoliv široká nebo úzce specifická.

⁸³ Tamtéž, s. 126.

s obecnými rysy postav, stejně tak jednotlivé rysy mohou být kontradiktorní. Tím Chatman vysvětluje existenci ambivalentních, plastických postav.⁸⁴ Totalita je teoretický konstrukt, který je výsledným souborem rysů dané postavy.⁸⁵ Jedinečnost představují odchylky mezi rysy různých postav, které umožňují odlišovat jednu postavu od druhé.⁸⁶ Tato jedinečnost je zosobněna konkrétním jménem dané postavy. Vlastní jméno osobnosti je sídlem vlastností, ve kterém jsou shromážděny všechny rysy postavy, i ty dosud neformulované.⁸⁷ Používáním ustálených, z psychologie převzatých slov jako rys nebo zvyk Chatman zdůrazňuje, že jeho analýza postav k nim přistupuje jako ke skutečným lidem.

Na základě této terminologie chápe Chatman postavu jako tzv. *paradigma rysů*.⁸⁸ Rysy se u postav v průběhu narativu objevují, rozvíjejí, případně mizí a jsou nahrazovány rysy jinými. Jejich působnost závisí na vývoji postav v narativu. Zároveň je potřeba rysy odlišovat od přechodných pocitů, nálad a myšlenek, které jsou pomíjivější. Mohou souviset s rysy, ale zároveň se mohou týkat pouze konkrétní situace, ve které se postavy nacházejí.⁸⁹ Paradigma je soubor stálých rysů a tvoří osnovu postavy. Dané vymezení rysů je pro Chatmana klíčové v jejich odlišení od narativních událostí. Ty jsou fixní a ohraničené, v narativu mají definovaný začátek a konec. Omezené jsou i zmíněné nálady a pocity, které s událostmi souvisejí. Stálé rysy takovým omezením nepodléhají.⁹⁰ Nejsou omezeny ani časem fikčního světa, v divákově mysli zůstávají spjaté s postavami i po skončení narativu. Zatímco události jsou chronologické, rysy jsou vzhledem k nim parametrické.⁹¹ Okamžik, ve kterém je konkrétní rys postavy v narativu formulován, může být důležitý, rys ale po svém vstupu do narativu zůstává trvalým atributem, parametrickým k událostnímu řetězci.

Zamítnutím předchozích funkčních teorií postavy⁹² se Chatman zcela nevzdává typologie postav. Za tímto účelem využívá rozdělení E. M. Forstera na postavy ploché a plastické.⁹³ Ploché postavy jsou obdařeny pouze jedním, případně

⁸⁴ Tamtéž, s. 128.

⁸⁵ Tamtéž, s. 126.

⁸⁶ Tamtéž, s. 128-129.

⁸⁷ Tamtéž, s. 136-137.

⁸⁸ Tamtéž, s. 132.

⁸⁹ Tamtéž.

⁹⁰ Tamtéž, s. 134.

⁹¹ Tamtéž, s. 134-135.

⁹² Proppových či Aristotelových. (pozn. autora).

⁹³ FORSTER, Edward Morgan. *Aspekty románu*. Bratislava: Tatran, 1971. ISBN 00-138-28, s. 69-70.

jen málo rysy. Jejich chování je proto předvídatelné, má jasné směřování a divák si je zřetelněji pamatuje.⁹⁴ Plastické postavy mají naopak velké množství rysů, některé z nich jsou protikladné a jejich jednání proto nelze předvídat. Vzbuzují v divákovi větší důvěrnost navzdory tomu, že podle Chatmana „nedávají smysl“.⁹⁵ Pamatujeme si je jako skutečné lidi. Příklady plochých postav najdeme v pohádkových narativních, kde má každá postava jasnou funkci. Jako příklad plastických postav uvádí Chatman hrdiny filmů Michelangela Antonioniho.⁹⁶ Označuje je jako neukončené, otevřené konstrukty, o kterých přemýšlíme i po skončení narativu a pátráme po jejich dalších, dosud neobjevených rysech. Jsou to právě plastické postavy, o jejichž dalších možných osudech divák přemýšlí a má zájem je vidět znovu v pokračováních.

Seymour Chatman považuje postavy za jednu z nedílných součástí celkové struktury narativního díla, aspekt stejně hodný analýzy jako kterýkoliv jiný. Způsob analýzy nachází v prozkoumání textu s cílem nalézt klíč k postavě na základě identifikované kombinace rysů, kterými oplývá.⁹⁷ Píše následující: „Postavy jsou soubory rysů připoutaných ke jménu, avšak ke jménu někoho, kdo náhodou nikdy neexistoval.“⁹⁸ Tvrzení se zdánlivě komplikuje v případě analýzy postavy, která je založena na reálném člověku – což je případ hrdinů z Fincherova filmu *Zodiac*. Chatman nicméně srovnává konstrukty fiktivních postav s konstrukty osob v životopisech a dochází k závěru, že i rekonstrukce skutečně žijících osob jsou závislé na vyvozování a spekulacích.⁹⁹ *Zodiac* je stejně tak filmovým narativním textem jako *Muži, kteří nenávidí ženy*. Postavy Roberta Graysmithe a Paula Averyho jsou obdařeny souborem identifikovatelných rysů stejně jako Mikael Blomkvist. Totalita rysů, která je činí jedinečnými, bude jedním z aspektů analýz.

⁹⁴ CHATMAN. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. pozn. 71, s. 138.

⁹⁵ Tamtéž.

⁹⁶ Tamtéž, s. 139. Hrdinové Antonioniho filmů *Dobrodružství* (*L'avventura*; 1960), *Červená pustina* (*Deserto rosso*; 1964) nebo *Zvětšenina* (*Blow-Up*; 1966).

⁹⁷ Tamtéž, s. 140.

⁹⁸ Tamtéž, s. 143.

⁹⁹ Tamtéž, s. 123.

1.4 Investigativní žurnalistika

1.4.1 Odborná reflexe žurnalistiky

Instituce žurnalistiky, mediálních organizací a jejich zodpovědnosti vůči společnosti jsou témata, kterými se zabývá většina obecných publikací zaměřených na žurnalistiku a mediální studia. Ve známém shrnutí teoretických poznatků z oblasti mediálních studií, Úvodu do teorie masové komunikace,¹⁰⁰ se Denis McQuail v sedmé kapitole Normativní teorie médií a společnosti¹⁰¹ věnuje vztahu žurnalistiky a společnosti. Následně navazují třetí a čtvrtá část knihy nazvané Struktury¹⁰² a Organizace¹⁰³ zabývající se strukturami mediálních organizací, jejich jednáním, společenskou odpovědností a ekonomickými i jinými tlaky, které na ně působí. McQuailova kniha je nicméně především syntetickým shrnutím dosavadních poznatků, které se médií zabývá z makropohledu. Mikrorovinu mediálních pracovníků, případně investigativní žurnalistiky řeší pouze v souvislosti s celospolečenským kontextem. Podobně je koncipována i novější McQuailova kniha Žurnalistika a společnost.¹⁰⁴ Z makropohledu nahlíží na žurnalistiku i Brian McNair v knize Sociologie žurnalistiky.¹⁰⁵ Autor zde ovšem klade větší důraz na žurnalistickou práci a její determinanty. Druhá část knihy, Faktory ovlivňující žurnalistickou produkci,¹⁰⁶ tyto determinanty (profesní kultura, politika, technologie, zdroje, ...) identifikuje a rozebírá.

Bliže k reflexi skutečné novinářské práce má v odborné literatuře např. kniha Žurnalistika: Praktická příručka pro novináře¹⁰⁷ od australské autorky Lynette Sheridan Burns. Autorka se zabývá praktickou žurnalistikou, procesem novinářské práce a teoretickým ukotvením profese a úkolů novináře. Teoretickou knihou zaměřenou na novinářskou praxi je i Žurnalistika: Komplexní průvodce praktickou

¹⁰⁰ MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-574-5.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 174-199.

¹⁰² Tamtéž, s. 201-282.

¹⁰³ Tamtéž, s. 283-347.

¹⁰⁴ MCQUAIL, Denis. *Žurnalistika a společnost*. Praha: Karolinum, 2016. ISBN 978-80-2463-093-9.

¹⁰⁵ MCNAIR, Brian. *Sociologie žurnalistiky*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-840-6.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 63-166.

¹⁰⁷ BURNS, Lynette Sheridan. *Žurnalistika: Praktická příručka pro novináře*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-871-6.

žurnalistikou¹⁰⁸ od dvojice autorů Hana Bakičová a Stephan Russ-Mohl. Ti v obecném úvodu¹⁰⁹ definují pojem žurnalistika a následně se zabývají jednotlivými elementy, které jsou pro porozumění žurnalistice důležité (pracovní nástroje, postupy, ...). Ve druhé části knihy se soustředí na redakční uspořádání mediálních organizací¹¹⁰ i na etiku a profesní standardy novinářů¹¹¹.

Obecných konceptualizací médií i praktičtějších příruček popisujících novinářskou práci je celá řada, jen málo literatury se ale zaměřuje na specifickou odnož novinářské práce – investigativní žurnalistiku. Většina knih, které se zabývají touto oblastí, jsou historické přehledy popisující vývoj investigativní žurnalistiky, případně konkrétní příklady investigativních kauz. Mezi takové publikace se řadí např. knihy *Evolution of American Investigative Journalism*¹¹² Jamese L. Aucoina nebo sborník *Global Muckraking: 100 Years of Investigative Journalism from Around the World*¹¹³. Díky teoretickému úvodu Marka Lee Huntera je z hlediska teoretické reflexe investigativní žurnalistiky zajímavější sborník *The Global Investigative Journalism Casebook*.¹¹⁴ Dále se ovšem zabývá především tématy, které investigativní žurnalistika zkoumá, nikoliv reflexí a konceptualizací investigativní žurnalistiky a jejích praktikantů.

Pro doplnění metodologického základu jsem zvolil jiný sborník, knihu ***Investigative Journalism: Context and Practice***¹¹⁵ editora Hugo de Burgha. Publikace kromě praktických textů o konkrétních tématech a kauzách obsahuje rozsáhlou první část o kontextu investigativní žurnalistiky,¹¹⁶ ze které čtyři z devíti textů psal sám de Burgh.

¹⁰⁸ BAKIČOVÁ, Hana, RUSS-MOHL, Stephan. *Žurnalistika: Komplexní průvodce praktickou žurnalistikou*. Praha: Grada Publishing, a.s., 2005. ISBN 80-247-0158-8.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 17-43.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 149-211.

¹¹¹ Tamtéž, s. 237-255.

¹¹² AUCOIN, James L. *Evolution of American Investigative Journalism*. Columbia: University of Missouri Press, 2005. ISBN 978-0-8262-1746-2.

¹¹³ SCHIFFRIN, Anya (ed.). *Global Muckraking: 100 Years of Investigative Journalism from Around the World*. New York: New Press, 2014. ISBN 978-15-9558-973-6.

¹¹⁴ HUNTER, Mark Lee (ed.). *The Global Investigative Journalism Casebook*. Paříž: UNESCO, 2012. ISBN 978-92-3-001089-8.

¹¹⁵ BURGH, Hugo de (ed.). *Investigative Journalism: Context and Practice*. Londýn: Routledge, 2000. ISBN 0-203-37336-7.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 9-185.

1.4.2 Investigativní žurnalistika jako strážce společenského pořádku

Kontextová část knihy *Investigative Journalism* obsahuje devět textů od pěti autorů. V práci je využitý především první z nich, *Introduction: a higher kind of loyalty*¹¹⁷ od Hugo de Burgha, ve kterém je definována podstata investigativní žurnalistiky. Z ostatních textů jsou čerpána užitečná dílčí doplnění k de Burghovým základním definicím. Autor vydal roku 2008 druhou edici knihy, ve které se některé z příspěvků vyskytují znovu a nové příspěvky jsou vázány primárně na nová média. Proto jsem dal přednost původnímu vydání knihy.

V úvodu Hugo de Burgh definuje investigativního novináře jako „muže nebo ženu, jehož / jejíž profesí je odhalit pravdu a identifikovat chyby v jakémkoliv dostupném médiu“.¹¹⁸ Práci přirovnává k profesím policistů nebo právníků s tím rozdílem, že nemá jasně limitovaný cíl pátrání, není zcela právně definovaná a je úzce spjata s veřejností. Představu o investigativních novinářích vztahuje k romantickým fikcím, když zmiňuje román Johna Grishama a film na něm založený – *Případ Pelikán*. Postava Graye Granthama (Denzel Washington) je značně idealizovaná, nicméně filmové fikce nejsou podle autora příliš vzdálené vyobrazení investigativních reportérů ve faktuálních knihách o skutečných případech. Od těch je už blízko k reálným lidem, kteří investigativní žurnalistiku vykonávají. Podle de Burgha jsou i kvůli fikčním filmům a knihám novináři pokládáni za idealisty bojující za pravdu.¹¹⁹ V následujících příspěvcích on a další autoři blíže identifikují poslání, praktiky a profesní zodpovědnost investigativního novináře.

De Burgh vnímá investigativní žurnalistiku jako snahu novinářů najít důkazy o tušeném špatném chování autorit a klade ji do souvislosti především s politikou.¹²⁰ Upozorňuje i na kritiku tohoto typu novinářské práce, která investigativní novináře generalizuje jako „arogantní, privilegované a jízlivé, kteří svou touhu po vysokém nákladu zakrývají za společenskou zodpovědnost“.¹²¹

¹¹⁷ BURGH, Hugo de. *Introduction: a higher kind of loyalty*. In: BURGH, Hugo de. *Investigative Journalism: Context and Practice*. Londýn: Routledge, 2000. ISBN 0-203-37336-7, s. 11-31.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 17.

¹¹⁹ Tamtéž.

¹²⁰ Viz výše zmíněné filmy *Všichni prezidentovi muži*, *Akta Pentagon: Skrytá válka* nebo *Na odstřel*. (pozn. autora).

¹²¹ BURGH. *Introduction: a higher kind of loyalty*. pozn. 117, s. 18.

Skepticismus a podezíravost vůči autoritám jsou znaky typické pro investigativní novináře. Autor vychází z předpokladu, že pouhé informování a analýza události nestačí, protože autority na základě vlastních zájmů sdělují určitou agendu a pouze investigací, vyšetřováním této agendy můžeme zjistit, zda mluví pravdu, nebo lžou. „A pokud lžou, někdo musí odhalit pravdu,“ tvrdí de Burgh.¹²² Dalším klíčovým znakem investigativní žurnalistiky je tedy morálka – novináři se zaměřují na špatné chování, porušování morálních standardů a v krajních případech porušování zákonů. Vždy se soustřeďují na odhalování informací, které někdo chce před veřejností utajit.

V investigativní reportáži vždy existuje oběť a identifikovaný viník.¹²³ Viník bojuje proti novinářům a snaží se jim zabránit v odhalení svého prohřešku a jeho následném publikování. Ať jde o porušení morálky, zneužívání moci, obcházení zákonů nebo jejich přímé porušování,¹²⁴ cíle investigativních novinářů zůstávají stejné – odhalit viníka a zveřejnit jeho tajemství ve formě reportáže. V samotném procesu se přibližují detektivům důrazem na hledání pravdy a důkazů, které by ji podpořily. Při pátrání ale musí mít novinář neustále na paměti prvotní důvod, proč investigaci provádí – veřejný zájem. S tím souvisí pečlivost a trpělivost při zkoumání materiálů souvisejících s konkrétním případem. Investigace je často dlouhý proces, může trvat několik měsíců i déle. Klíčová je i empatie a schopnost získat od lidí potřebné informace a přimět je s novinářem mluvit. De Burgh zmiňuje schopnost klást správné otázky, šarm a důvtip.¹²⁵ Tyto faktory jsou důležité při práci se zdroji, která tvoří důležitý aspekt investigativní žurnalistiky.

Matthew Kieran ve svém příspěvku *The regulatory and ethical framework for investigative journalism*¹²⁶ řeší otázku anonymity zdroje jako problematickou, nicméně nezbytnou pro investigativní žurnalistiku. Pro novináře jsou zdroje otázkou profesní prestiže i zisku informací. Mají vůči nim morální závazek – nedeinterpretovat informace, které jim zdroje poskytují, závazek zachování anonymity, pokud o něj zdroj žádá. Takový slib je maximálně závazný. Pokud by

¹²² Tamtéž, s. 19.

¹²³ Tamtéž, s. 21.

¹²⁴ Tamtéž, s. 24.

¹²⁵ Tamtéž, s. 25.

¹²⁶ KIERAN, Matthew. *The regulatory and ethical framework for investigative journalism*. In: BURGH. *Investigative Journalism: Context and Practice*. Londýn: Routledge, 2000. ISBN 0-203-37336-7, s. 151-168.

jej novinář porušil, zdroje nemají důvod mu příště věřit a informace mu sdělit.¹²⁷ Anonymní zdroje jsou problematické, protože veřejnost neví, odkud pocházejí, v případě skandálních odhalení je ale anonymita často nezbytná pro bezpečí zdroje i jeho blízkých. Kieran rovněž upozorňuje, že pro odhalování nemorálních praktik autorit musí sám investigativní novinář často jednat nemorálně.¹²⁸ Musí podvádět, lhát, přetvařovat se, dělat věci, které jsou obecně považovány za nemorální, aby jiné lháře, podvodníky nebo vrahy odhalil. Kieran tvrdí: „Pokud by investigativní novináři museli být naprosto morálně dobří, nebyli by schopni proniknout do temného světa, který vyšetřují, tudíž by nebyli schopni správně vykonávat svou práci.“¹²⁹ To ospravedlňuje způsob, jakým pronikají do soukromých životů osob. Kieran upozorňuje na dvě věci: 1) Je rozdíl mezi soukromím a tajemstvím (to chce odhalit investigative).¹³⁰ 2) Určité osoby mají kvůli své společenské pozici nebo nemorálnímu jednání menší nárok na soukromí než jiné (politici, celebrity, kriminálníci).¹³¹

Důležité pro pochopení investigativní žurnalistiky je definování motivací, které novináři při jejím vykonávání sledují.¹³² Nejdůležitější je zmíněná morálka. Investigativní novináři chtějí odhalit nespravedlnost, pravdu, pomoci křivě obviněným a zneužívaným. Těm, které zklamaly autority a instituce, které jim měly pomáhat. Ve veřejném zájmu odhalují, co je ve společnosti špatně.¹³³ De Burgh i Kieran ve snaze definovat investigativní žurnalistiku a její rámce docházejí k podobným závěrům, které shrnuje Kieran na konci svého textu: „Dobrá investigativní žurnalistika hledá pravdu, dodržuje a respektuje standardizované metody jako prověřování zdrojů, narušuje soukromí pouze ve výjimečných okolnostech a sděluje svému publiku otevřená, ověřená a racionální fakta pro lepší porozumění skandálům a odhaleným událostem.“¹³⁴ Zároveň je ovšem třeba si uvědomit, že investigativní žurnalistika také funguje v rámci konkrétního společenského uspořádání. Je svého druhu autoritou, ekonomickým byznysem a může nastolovat vlastní agendu. Heslo investigativního novináře „nevěř nikomu

¹²⁷ Tamtéž, s. 163.

¹²⁸ Tamtéž, s. 153.

¹²⁹ Tamtéž.

¹³⁰ Tamtéž, s. 156.

¹³¹ Tamtéž, s. 158-159.

¹³² BURGH. *Introduction: a higher kind of loyalty*. pozn. 117, s. 27.

¹³³ Tamtéž, s. 29.

¹³⁴ KIERAN. *The regulatory and ethical framework for investigative journalism*. pozn. 126, s. 167.

a prověřuj vše“ je tedy třeba uplatňovat i na instituci investigativní žurnalistiky samotnou.

1.5 Metodologie – Odkrývání role novináře v detektivním žánru skrze konstrukci jeho charakteru

V analýzách jsou využita tři představená teoretická východiska – historii a teorii detektivního žánru, konstrukci filmové postavy a teoretické uchopení investigativní žurnalistiky. S jejich pomocí hledám odpovědi na následující otázky:

- Jakým způsobem jsou postavy novinářů ve Fincherových filmech konstruovány?
- Jaké hlavní paralely mezi postavami detektiva a novináře můžeme vysledovat?
- Jak novinářská profese protagonistů ovlivňuje podobu detektivního příběhu?
- Do jakého typu crime fiction jsou protagonisté zasazeny?

Jelikož se jednotlivé analýzy soustřeďují na konkrétní postavu daného filmu (Paul Avery a Robert Graysmith v *Zodiacovi*, Mikael Blomkvist v *Muži, kteří nenávidí ženy*), úvodní metodologický nástroj představuje Chatmanova otevřená teorie postavy. U každé postavy novináře identifikuji konstitutivní osobnostní rysy, ustálené definiční parametry jejich osobnosti, podle kterých je možné určit paradigma rysů. Na definovaném paradigmatu záleží, zda jsou postavy ploché nebo plastické a jak tento fakt ovlivňuje jejich pozici v narativu.

Definování paradigmat rysů postav a způsobu jejich konstrukce je nezbytné pro následnou analýzu jejich pozice na pomezí povolání novináře a žánrové kategorie detektiva. Crime fiction i investigativní žurnalistika mají protagonistu, případně skupinu protagonistů – v prvním případě jde o detektiva / policistu, ve druhém o investigativního novináře. Tyto profese v analyzovaných filmech splývají natolik, že je obtížné odlišit jednu od druhé. Paradigma rysů každé postavy je v analýzách postaveno jak do kontextu detektivního žánru, tak do kontextu chápání investigativní žurnalistiky. Cílem je porovnat, nakolik jsou tyto dva kontexty kompatibilní a zjistit, jak jsou žánrové struktury crime fiction ovlivněny změnou profese vyšetřovatele. Zda lze filmy kvůli přítomnosti postav novinářů pokládat za dílčí subžánr detektivního žánru, který má oproti jiným subžánrům svá specifika,

případně jestli novináři s pozicí detektiva splývají natolik, že je lze spíše přiřadit k detektivním subžánrům již ustanoveným.

2. Analýzy

Hlavní část práce tvoří dvě podkapitoly – analýzy dvou filmů Davida Finchera, ve kterých je zastoupeno téma žurnalistiky a zároveň spadají do žánru crime fiction. Obě analýzy vycházejí z výše popsaného metodologického propojení Chatmanovy otevřené teorie postavy, teorie a historie detektivního žánru a teoretických postulátů investigativní žurnalistiky.

2.1 Zodiac

Film *Zodiac* z roku 2007 je adaptací non-fikčního bestselleru Roberta Graysmithe, jehož první vydání vyšlo roku 1986. Zároveň představuje rekonstrukci skutečného pátrání po sériovém vrahovi, po němž jsou kniha i film pojmenovány. Na základě Graysmithovy knihy i dobových rešerší napsal scénář k filmovému zpracování skutečných událostí James Vanderbilt.¹³⁵ Snímek se odehrává v rozsáhlém časovém období (začíná prologem s první zobrazenou vraždou 4. července 1969, končí epilogem 16. srpna 1991, kdy přeživší útoku identifikuje pachatele), což je logické vzhledem ke skutečnému případu, který po desetiletí zůstal otevřený. Na faktuelní stránku je kladen od počátku (úvodní titulek „Tento film vychází ze záznamů o skutečném případu.“¹³⁶) velký důraz, což se týká i přesného vymezení geografického a časového zasazení (časté titulky, které mnohdy signalizují časový skok v řádu hodin) a rekonstrukci dobové atmosféry pomocí výpravy, make-upu a dobového soundtracku.

Stěžejní část filmu, ve které jsou přítomné klíčové postavy shromažďující svým pátráním informace o Zodiacovi, se odehrává mezi 1. srpnem 1969 a 20. prosincem 1983. V tomto období sledujeme primárně tři skutečné postavy, které se podílely na vyšetřování Zodiacova případu – karikaturistu a spisovatele Roberta Graysmithe, novináře Paula Averyho a policejního inspektora Davea Toschiho (Mark Ruffalo). Chronologické vyprávění střídá hlediska těchto tří postav podle toho, která z nich byla v konkrétní fázi vyšetřování důležitá pro přínos nových informací k případu. Za protagonistu filmu lze považovat Graysmithe – je autorem

¹³⁵ Vanderbilt později napsal i režíroval další snímek s novinářskou tematikou *Truth* (2015). (pozn. autora).

¹³⁶ *Zodiac*, 00:00:19-00:00:23.

knižní předlohy, jeho přítomností hlavní část filmu (bez prologu a epilogu) začíná i končí. Všechny tři zmíněné postavy jsou ale důležité pro narativ, vyznění filmu i jeho subžánrové zasazení.

Analýza postav v *Zodiacovi* je soustředěna na dva novinářské charaktery, Graysmithe a Averyho. Na základě jejich chování a činů je definován jejich charakter a paradigma rysů.¹³⁷ Při následné komparaci jejich novinářské profese s tou detektivní využívám i charakter inspektora Toschiho jako opěrný bod pro srovnání – jak se profese policejního inspektora a její charakteristiky prolínají s profesí a charakteristikami novinářů, kde jsou hranice srovnání a jaké jsou mezi nimi odlišnosti. Závěrečná část analýzy se věnuje důsledkům, které přítomnost tří pátrajících postav (z toho dvou novinářů) a dynamika střídání jejich perspektiv mohou mít pro detektivní žánr.

2.1.1 Robert Graysmith a Paul Avery – Nesmělý karikaturista, zkušený novinář-alkoholik a jejich společná posedlost

Jen stěží si lze představit dvojici odlišnějších novinářských typů, filmových charakterů a nepravděpodobnější přátele než Roberta Graysmithe a Paula Averyho. Navzdory jejich odlišnostem je ovšem pojí společné rysy. Podkapitola sleduje rozdíly i podobnosti, které tvoří jejich vzájemný vztah a společnou angažovanost v případě *Zodiac*.

Jako prvního film představuje Roberta Graysmithe, což posiluje jeho pozdější pozici coby postupně se krystalizujícího protagonisty. Poznáváme jej během cesty se synem do školy, do práce v deníku *San Francisco Chronicle* a na redakční poradě. Celá scéna¹³⁸ netrvá ani tři minuty stopáže (navíc se do ní ve chvíli Graysmithova příchodu do redakce začlení cesta *Zodiacova* dopisu k šéfredaktorovi), přesto divákům stručně komunikuje řadu informací o postavě. Nikoliv jeho jméno a přesnou profesi,¹³⁹ ale několik podstatných charakterových rysů. Graysmith je představen jako rozvedený otec (v tuto chvíli spíše relevantní hypotéza než potvrzený fakt), který klade důraz na správnou výchovu – kontroluje syna při čištění zubů, zdůrazňuje mu důležitost vzdělání. Tyto snahy mu ale

¹³⁷ CHATMAN. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. pozn. 71, s. 132.

¹³⁸ *Zodiac*, 00:06:35-00:09:27.

¹³⁹ Tamtéž, 00:11:58. Redakční poradě a záběr na informace – Robert Graysmith, politický karikaturista.

narušuje uspěchaný životní styl, který praktikuje.¹⁴⁰ Ten je způsoben spojením hektické práce s faktem, že se Robert snadno zapomíná a přestává vnímat okolní dění. Důkazem je scéna, ve které za volantem dodělává náčrty kreseb a probere jej až troubení auta za ním. Následně Robert vchází do budovy San Francisco Chronicle. Při vstupu do redakce vidíme, že se necítí ve své kůži, s nikým se nezdraví, spíše se snaží, aby si jej nikdo nevšiml. Na pečlivě uklizený pracovní stůl položí své nové karikatury. Když jej zavolají na redakční poradou, před odchodem ještě nejistě zkontroluje, zda na stole nezůstalo nic, co potřebuje. V necelých třech minutách film divákovi dokáže definovat postavu – mladého muže kreslicího pro San Francisco Chronicle, rozvedeného otce. Je roztěkaný, snadno se zapomíná, pravděpodobně stydlivý outsider, který se necítí dobře ve větším kolektivu. Zároveň je pečlivý a systematický, ve výchově syna přiměřeně přísný a laskavý.

Jeho protipól, Paul Avery, se objeví při Graysmithově vstupu do redakce. Už jeho krátkou přítomností v záběru je budován kontrast mezi oběma postavami. Zatímco Graysmith se ke svému stolu téměř připlíží a nevzbuzuje pozornost okolí, v pozadí vidíme skupinku okolo ležérně sedícího muže s nohama na stole. Je středem pozornosti, k čemuž přispívá i jeho vizuální odlišení prostřednictvím oděvu – ostatní jsou uniformně oblečení do světlých košilí, tmavých kravat a kalhot, on má na sobě zelenou košili s elegantní vestou. Baví muže kolem sebe vtipy, které neslyšíme. Jeho jízlivě vtipnou stránku potvrzuje scéna redakční poradou, která charakter Paula Averyho definuje stejně jako předtím Graysmithova cesta do redakce. Zjišťujeme, že tento novinář má v Chronicle na starosti černou kroniku, zpravodajství o zločinu. Neveselou práci filtruje humorem a cynismem.¹⁴¹ Svou práci ale bere vážně, jak vidíme ve chvíli, kdy vydavatel předčítá Zodiacův dopis. Avery si okamžitě začne psát poznámky, je pozorný k detailům – upozorňuje na fakt, že Zodiacův symbol připomíná zaměřovač.¹⁴² Navzdory další jízlivé poznámce poté, co jej editor upozorní, že případ zapadá do jeho zpravodajského segmentu, jde hned zjišťovat pravdivost Zodiacových tvrzení. Je iniciativní. Jeho pracovní stůl, u kterého kouří jednu cigaretu za druhou, je opakem Graysmithova pracovního místa – řízený chaos plný knih, novin a poznámek. Jde o zkušeného novináře –

¹⁴⁰ Tamtéž, 00:06:49-00:06:51. „Proč nejedeme autobusem?“ ptá se syn „Protože máme zpoždění,“ odpovídá Graysmith.

¹⁴¹ Tamtéž, 00:09:57-00:10:08. Na dotaz šéfredaktora týkající se novinek ve světě sanfranciského zločinu zareaguje oplzlým vtipem o kolegyni.

¹⁴² Tamtéž, 00:11:37-00:11:42.

okamžitě ví, komu zavolat, aby obstaral potřebné informace. Je uvolněný, ale schopný, má zlovyky (ke kouření se záhy přidá pití alkoholu), ale také spoustu kontaktů. Ve scénách redakční porady¹⁴³ a následné pracovní rešerše¹⁴⁴ je před diváky konstruován Paul Avery jako špičkový novinář – vtipný, jízlivý až cynický, nepříliš pořádný, ale pozorný a v práci pečlivý. Je společenský a šarmantní, čehož využívá k získání kontaktů potřebných pro vykonávání novinářské profese.

Asociální karikaturista žijící ve vlastním světě a zkušený, šarmantní novinář okouzluje své okolí cynickými vtipy jsou dvě postavy, které film v úvodních 15 minutách představuje. Klade při tom důraz právě na jejich odlišnost. Jsou sice kolegové, ale pohybují se v naprosto odlišných vesmírech. To je zdůrazněno i Robertovým pokusem upozornit na sebe komentářem k Paulovu vtipu o sázkách na rozluštění šifry se Zodiacovým jménem. „Ten svoje jméno neprozradí,“ říká Robert. Paul se na něj podívá, nic mu neřekne a ostatním navrhuje, aby s ním šli do jeho oblíbeného baru.¹⁴⁵ To ovšem neplatí pro Graysmithe, který kolem baru pouze prochází. Avery je tam opět středem pozornosti, kolem něj se baví zbytek redakce.¹⁴⁶ Dva protikladné světy však spojí Zodiac, jeho šifra a Graysmithův zmíněný komentář, kterým nakonec získá Averyho pozornost.

Jak se dozvídáme během dne v redakci a následného Graysmithova večerního příchodu domů,¹⁴⁷ Roberta fascinují šifry a snadno se nadchne pro konkrétní věc. Ve chvíli, kdy jej vidíme poprvé na cestě do redakce, jede vstříc běžnému pracovnímu dni. Soustředí se na syna a na své karikatury. Když ale na poradě slyší obsah Zodiacova dopisu a vidí vrahovu šifru, získává nový objekt zájmu. A Robert Graysmith je člověk, který nový objekt zájmu postaví před všechno, čím se do té doby zabýval. Plní sice svou práci, myšlenkami je ale jinde. Po příchodu domů nahrazuje karikatury na své nástěnce Zodiacovou šifrou. Zde můžeme hledat příčiny jeho rozvodu i kořeny pozdější posedlosti a vztahových problémů. Zároveň lze spekulovat, nakolik jej práce karikaturisty naplňuje. Zda neměl od zaměstnání v Chronicle jiná očekávání. Možná chtěl být investigativním novinářem, řešit rébusy, pátrat po vrazích z pozice píšího žurnalisty, jen nemá

¹⁴³ Tamtéž, 00:09:34-00:12:22.

¹⁴⁴ Tamtéž, 00:12:23-00:13:20.

¹⁴⁵ Tamtéž, 00:13:50-00:14:00.

¹⁴⁶ Tamtéž, 00:14:01-00:14:13.

¹⁴⁷ Tamtéž, 00:14:30-00:14:52. Graysmith po práci jde do knihovny a vypůjčí si knihy o šifrách a jejich luštění.

správnou povahu. Proto vzhlíží k Averymu a Zodiac jej fascinuje jako příležitost upozornit na sebe.

Avery, jakkoliv to na něm není vidět tolik jako na Graysmithovi, je Zodiacem také fascinován. Zároveň je všímavý. Poté, co se podaří rozluštit Zodiacovu šifru, kde opravdu není vrahova identita, vzpomene si na karikaturistu, který to předvídal. Zde nastává první skutečná interakce mezi Averym a Graysmithem. Z té vyplyne, že Avery není jen šarmantní a cynický, ale také trochu arogantní a přezíravý.¹⁴⁸ Dovede ale ocenit, že měl Robert pravdu. Byť to neříká přímo, ale komunikuje tento fakt tím, že se s Graysmithem vůbec přišel bavit. Zároveň je přirozeně zvědavý. „Jak jsi věděl, že neřekne své jméno?“ ptá se Roberta. Ten ovšem opět projevuje až manickou schopnost zapomínat na svět kolem sebe a nevnímat okolí. Averyho zaujme Robertova horlivost a schopnost okamžitě začít přemýšlet nad možným významem symbolů, které v šifře nebyly využity. V celé scéně¹⁴⁹ je opět kladen důraz na odlišnost obou postav, kterou vidíme i v kompozici záběru.¹⁵⁰ Paul Avery si drží přehled o dění (Graysmith ani nevěděl, že šifru někdo rozluštil) a snaží se o něm s kolegou bavit, klade otázky. Robert Graysmith se propadá do vlastního světa a ve scéně postupně začíná ignorovat své okolí. Oba ale vykazují klíčové pojítko pro jejich charaktery – zvědavost. U každého se projevuje jinak (Averyho zajímá, jak Graysmith řeší rébusy a jak věděl, že Zodiac neprozradí svou identitu; Graysmith je fascinován šifrou a chce vědět, co se za ní skrývá), přesto je právě tato charakteristika spojuje a stojí za jejich počínajícím vztahem.

Po druhé zobrazené vraždě¹⁵¹ film navazuje téměř totožnou scénou mezi Averym a Graysmithem v redakci. Kdyby na sobě neměli jiné oblečení, divák by si mohl myslet, že jde o pokračování scény před vraždou, o které se ale postavy baví. Respektive Avery se o ní baví, tvoří hypotézy o vrahových motivacích, zatímco Graysmith kreslí možnou podobu Zodiacu na základě svědecké výpovědi přeživšího muže. Činnost obou naznačuje, že si o Zodiacovi a jeho činech drží přehled. Můžeme spekulovat, kolikrát od prvního rozhovoru se spolu v redakci takto bavili.

¹⁴⁸ Tamtéž, 00:15:37-00:15:42. Představuje se Robertovi, který konstatuje, že už v redakci pracuje 9 měsíců.

¹⁴⁹ Tamtéž, 00:15:28-00:17:18.

¹⁵⁰ Ve většině scény je Graysmith blíže k divákovi a Avery dál od kamery. Graysmith sedí a Avery ční nad ním, čímž se zdůrazňuje redakční hierarchie. (pozn. autora).

¹⁵¹ *Zodiac*, 00:17:50-00:23:15.

Možná i zanedbávali jinou práci. Příchod editora naznačuje, že minimálně Avery je Zodiacem natolik zaujatý, že zanedbává své povinnosti.¹⁵² Kromě Averyho nezodpovědnosti scéna komunikuje důležitou charakteristiku Graysmithe coby skautíka. „Co ten kluk? Zdá se, že je trochu mimo nebo na práškách,“ ptá se Avery editora po Robertově zmateném odběhnutí. „Graysmith? To je prostě skaut. Nekouří, nepije, nenadává.“¹⁵³ A je iniciativní, má cit pro detail. Vzpomene si, že Zodiacova šifra obsahovala aluzi na film *Nejnebezpečnější hra* (The Most Dangerous Game; r. Ernest B. Schoedsack, Irving Pichel, 1932) a získá další stopu. Ve scéně jsou opět akcentovány odlišnosti a podobnosti klíčových charakterů (skautík x bohém; bystrá investigativní mysl).

Sanfranciská policie se do případu zapojí po třetí zobrazené vraždě,¹⁵⁴ což je příležitost k potvrzení Averyho sítě kontaktů a aktivního novinářského přístupu.¹⁵⁵ Oproti tomu Graysmith, navzdory vztahu s Averym, je v redakci stále za otloukánka.¹⁵⁶ Robertova zvědavost vadí i Averymu, což lze interpretovat jako Paulovo pokrytectví a využívání vyššího profesního statusu – on může přijít ke Graysmithovu stolu s hypotézou kdykoliv, naopak to ale nefunguje. Zároveň Avery vystupuje jako Graysmithův mentor. Uzemňuje jeho často nesmyslné teorie,¹⁵⁷ jako zkušený kriminální reportér mu představuje, jak funguje policejní vyšetřování a proč je Zodiacův případ výjimečný a složitý.¹⁵⁸ Zároveň jej učí, jak se orientovat v archivu a hledat užitečné materiály.¹⁵⁹

Tyto charaktery se ovšem obohacují navzájem právě díky své odlišnosti. Důležitým momentem pro další vývoj postav a konstrukci vzájemného vztahu je scéna, ve které spolu jdou do baru.¹⁶⁰ Jde opět o Averyho iniciativu, stejně tak on klade Graysmithovi otázky, díky kterým se potvrzují hypotézy vytvořené na

¹⁵² Tamtéž, 00:23:35-00:23:43. Editor chce po Paulovi článek, který on „už má napsaný, teď ho stačí jen přepsat“.

¹⁵³ Tamtéž, 00:23:49-00:23:59.

¹⁵⁴ Tamtéž, 00:24:22-00:26:24.

¹⁵⁵ Zná se s inspektorem Davem Toschim, při policistově zmínce o případu okamžitě sahá po zápisníku a ptá se, zda jej může citovat. Při odchodu policistů se snaží získat informace o případu, které by mohly být publikovány. (pozn. autora).

¹⁵⁶ *Zodiac*, 00:32:35-00:32:48. Po jeho poznámce směrem k příchozím policistům jej šéfredaktor vykáže z kanceláře s upozorněním, že má dělat karikaturu.

¹⁵⁷ Tamtéž, 00:40:52-00:41:12. Graysmith přijde a začne mu předkládat teorii, že všechna místa činu jsou spjata s vodou. Říká tomu „vodní teorie“.

¹⁵⁸ Tamtéž, 00:41:18-00:41:30. Několik míst činu napříč více okrsky, nesoulad v typech obětí – nejdříve páry, poté se mu daří zabít pouze ženy, nakonec svobodný taxikář.

¹⁵⁹ Tamtéž, 01:02:35-01:04:13.

¹⁶⁰ Tamtéž, 00:50:56-00:53:29.

začátku filmu.¹⁶¹ Avery pravděpodobně považuje Graysmithe za divného a trochu vlezlého skauta, za kterého se v této scéně Graysmith sám označí. Jeho všetečnost jej ale fascinuje. Ve filmové rekonstrukci jde o jediného kolegu, se kterým je produktivní případ probírat, protože Robert na rozdíl od ostatních vyvíjí vlastní iniciativu a přichází s novými odhaleními a souvislostmi.¹⁶² Oba dva (nikoliv poprvé) navzdory podnapilému stavu projevují značnou inteligenci. Zároveň je pro Averyho Robert záhadou v jednom důležitém ohledu, který v této scéně formuluje. „Co z toho máš?“ ptá se ho. „Pro všechny ostatní je to skvělý byznys.“ Robertova nevinná odpověď („Jak to myslíš, byznys?“) říká o postavě mnohé – je nezištný, pohání jej pouze jeho zvědavost. V některých ohledech je možná naivní, v jiných ale převyšuje i Averyho. Ten se zároveň diví, že Graysmith nosí Zodiacovu šifru s sebou. Jde o jeden z prvních náznaků budoucí Graysmithovy posedlosti, kterou se pátrání po vrahovi stane.

Je to ale Avery, kdo posedlosti Zodiacem podlehne první. Posedlost, která obě novinářské postavy spojila, stojí i za rozpadem jejich vztahu a zmizením jedné z nich (Paula Averyho) z vyprávění. Pád Paula Averyho začíná ve chvíli, kdy dostane dopis od Zodiaca.¹⁶³ Jeho vyděšení je primárně přechodného, zvykového¹⁶⁴ rázu. V této fázi filmu je Paul Avery pro diváka jasně definovanou postavou. Fakt, že jej Zodiac přímo adresoval, ale v následujícím dění posílí charakteristiky, které jeho postavu tvoří. Po obdržení dopisu jej vidíme poprvé brát blíže nespécifikované prášky s cigaretou v ruce – posilují se jeho zlozvyky a závislosti. Stejně tak jeho zvědavost, posedlost a touha po zjištění Zodiacovy identity. Navzdory tomu, že se v jeho charakteru objeví lehká paranoia, kvůli zvědavosti a důvěře v sebe sama jede prověřit anonymní tip, který dostal. V Averyho charakteru není odvaha. Zvědavost jej nutí jít do podezřelé a potenciálně nebezpečné situace. Vyjde z ní s důležitou informací a jako mediální hvězda,¹⁶⁵ jeho chování ale má sebedestruktivní sklony. Ty nejsou přechodné, jak by se mohlo zdát. Nastoupená cesta sebedestrukce spojená s posílením Averyho negativních vlastností a rostoucím narcismem

¹⁶¹ Graysmith je rozvedený, má dvě děti, je knihomol. (pozn. autora).

¹⁶² Šifrovací abeceda, podle které se zabiják mohl pojmenovat. (pozn. autora).

¹⁶³ *Zodiac*, 01:05:33-01:05:45.

¹⁶⁴ CHATMAN. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. pozn. 71, s. 128.

¹⁶⁵ *Zodiac*, 01:11:25. „Z loveného se stal lovec,“ hlásí o něm v televizi.

a sebedůvěrou,¹⁶⁶ které v něm vyvolal Zodiacův dopis, stojí za Averyho pádem z profesního vrcholu. Od chvíle, kdy bez vědomí policie odhalí získané informace a pohádá se s Davem Toschim,¹⁶⁷ jeho kredibilita upadá. Ze šarmantního, špičkového novináře se stává paranoidní a narcistní alkoholik, který zanedbává práci, pije od deseti hodin ráno a všude s sebou nosí zbraň. Jeho posedlost Zodiacem a nezkrotné ego jej nakonec stojí nejen dobrou pověst, ale i práci v Chronicle.¹⁶⁸ Redakci i Zodiacův případ opouští jako zlomená troska, která už pro vyprávění z hlediska přínosu nových informací nemá relevanci.

Robert Graysmith je v této části primárně pozorovatelem pádu svého nově získaného přítele, jeho postava se zároveň stabilizuje díky osobní linii. Ta je dříve naznačena přítomností syna. Poté, co Avery obdrží Zodiacův dopis, získává Robert i přítelkyni Melanii (Chloë Sevigny). Osobní linie u Graysmitha tvoří největší rozdíl v konstrukci jeho postavy oproti Averymu. Z Paulova osobního života víme jen to, že je pravděpodobně ženatý.¹⁶⁹ Když jej Robert v závěrečné části filmu navštíví, zjistíme, že se přestěhoval na hausbót, žena jej pravděpodobně kvůli alkoholismu a dalším negativním rysům opustila. To vše jsou ale jen zmínky a spekulace. Paul Avery je primárně definován skrze svou práci a vztah ke Graysmithovi a Zodiacovi. Robert Graysmith je komplexnější postavou, která je představena nejen jako karikaturista, přítel Paula Averyho a člověk posedlý Zodiacem, ale také jako otec a partner. Díky vztahu k synovi od začátku víme, že je mírně přísný a starostlivý. Když si nemůže pomoci a doma sleduje zpravodajství o vrahovi, přestože to může mít negativní vliv na syna, vidíme, že mu dělá problém oddělovat osobní život od pracovního. To se potvrdí na prvním rande s Melanií. Jejich vztah, jak je ve filmu zobrazen, je definován Robertovou neschopností opustit Zodiacův případ. Na první schůzce to lze omlouvat starostlivostí a strachem o Paula. Robertova posedlost v této části filmu ustupuje do pozadí, aby dala vyniknout té Averyho. Fakt, že i ve chvíli klidu musí na případ myslet, i nenápadný záběr, ve kterém vystřihuje zprávu o nových důkazech,¹⁷⁰ divákům připomínají, že případ jej nadále zajímá.

¹⁶⁶ Odmítá uznat, že s novými důkazy měl jít nejdříve na policii a ne do médií, stojí si za tím, že odvedl dobrou práci. (pozn. autora).

¹⁶⁷ *Zodiac*, 01:15:48-01:16:50.

¹⁶⁸ Tamtéž, 01:31:18-01:32:53.

¹⁶⁹ Když je Robert na prvním rande s Melanií a ona jej upozorní, že Averyho rozhodnutí sledovat po Zodiacově výhrůžce anonymní tip je nebezpečné, Robert se rozhodne, že „zavolá Paulově ženě“, aby se přesvědčil, že je jeho přítel v pořádku. (pozn. autora).

¹⁷⁰ *Zodiac*, 01:16:50-01:17:00.

Stejně jako Avery, i Graysmithova postava je charakterizována v úvodní hodině. Druhá část filmu se soustředí na Averyho propadnutí posedlosti Zodiacem, třetí část na to samé u Graysmithe. Což se v konstrukci postavy projevuje stejným způsobem – posílením u postavy již známých vlastností. Graysmith ale zároveň využívá charakteristiky, které získal v průběhu filmu díky interakci s Averym. Skutečná posedlost Roberta Graysmithe začíná paradoxně ve chvíli, kdy všichni ostatní předpokládají, že případ zůstane nevyřešený. Graysmithe po časovém skoku o čtyři roky dopředu potkáváme opět v redakci Chronicle. Na místo Paula Averyho přichází nový reportér. Při jejich interakci se projeví nostalgická stránka Graysmithovy povahy. Fakt, že na Averyho nezapomněl, poukazuje na Graysmithovu věrnost a vzpomínka na starého přítele jej přiměje vrátit se k materiálům, které o Zodiacovi nasbíral.¹⁷¹ Opět jsme upozorněni na Graysmithovu vytrvalost i systematickosti, se kterou tyto materiály stále opatruje. Jeho mánií nechtěně odstartuje Melanie, se kterou se Robert podle všeho oženil a má s ní děti. Její poznámka „Nikdo nemá těch nesmyslů o Zodiacovi tolik jako ty.“ vnuke Robertovi nápad – někdo by měl o případu napsat knihu. U rezignovaného Paula Averyho s myšlenkou neuspěje, proto se úkolu ujme sám.

V závěrečné hodině Roberta Graysmithe při jeho přezkoumávání důkazů neopustíme a sledujeme, jak se stejně jako kdysi Avery stává případem čím dál posedlejší. Jeho tendence ztrácet se ve vlastním světě, nosit si práci domů a zatěžovat s ní rodinu jsou posíleny, stejně tak dotěrnost a netrpělivost, které se v jeho charakteru projeví dříve.¹⁷² Mizí naopak starostlivost o rodinu, jeho zájem plně zabírá Zodiac. Což neznamená, že by byl během pátrání posílen důraz pouze na jeho negativní vlastnosti. Naopak, při prohledávání archivu, se kterým jej naučil pracovat Avery, využije své systematickosti, pečlivosti a vytrvalosti. Opětovně je policistou Kenem Narlowem (Donal Logue) označen za skauta, což sám potvrdí, aby se dostal k informacím.¹⁷³ Během filmu si uvědomil, že na lidi tak působí a vyvinul si schopnost využít svou nevinnost k získání potřebných informací. Stále je skaut, ale díky Averyho vlivu působí drzeji. Naučil se také lépe mluvit s lidmi a získávat od nich informace.

¹⁷¹ Tamtéž, 01:45:57-01:46:42.

¹⁷² Neustále chodí za inspektorem Toschim a dalšími, aby získal nové informace. I když mu dá Toschi jednoznačně najevo, že s případem už nechce mít nic společného, chodí za ním do práce a dokonce i domů. (pozn. autora).

¹⁷³ *Zodiac*, 01:53:33-01:53:39.

Z nevinného přešetřování zdánlivě beznadějného případu se pro Graysmithe záhy stane posedlost, která překračuje únosnou mez. Stejně jako Avery začne zanedbávat práci, což má za následek jeho propuštění. Zatímco u Averyho jsme nemohli sledovat, jak je Zodiacelem ovlivněn jeho osobní život, Graysmithe vidíme přijít o práci i o rodinu. Vytrvalost a tvrdohlavost, zvědavost a všetečnost jsou vlastnosti, které k sobě mají velmi blízko, ovšem vždy jen jedna z nich se dá považovat za ctnost. Robert Graysmith se během svého pátrání dostává z pozitivních do negativních škatulek. Tvrdohlavost a všetečnost jej nutí v pátrání pokračovat. „Musím vědět, kdo to je,“ říká své ženě předtím, než jej rodina opustí. „Musím se mu podívat do očí a vědět, že je to on.“¹⁷⁴ Graysmith, stejně jako Avery, není hrdina. Když se dostává do potenciálně nebezpečné situace,¹⁷⁵ cítíme z něj přechodně strach a nejistotu. Jeho posedlost Zodiacelem má pro jeho život negativní důsledky. Jeho odlišnosti od Averyho a skautství jsou důvodem, proč jej nezničí úplně. Naopak, podaří se mu proměnit ji v něco produktivního a tvůrčího – v knihu.

Konstrukce obou novinářských postav začíná jejich vzájemnými odlišnostmi a společnými vlastnostmi. Poznáváme je v interakci, skrze tvorbu vztahu k sobě navzájem i k Zodiacevi. Během první hodiny filmu jsou definovány jejich základní charakteristiky, aby v následujících dvou hodinách tyto charakteristiky nabíraly na síle s tím, jak obě postavy podléhají stejné posedlosti (protože mají něco společného), ale každá s jiným výsledkem (protože se od sebe zároveň liší). Oba projevují široké spektrum pozitivních i negativních vlastností, přičemž často není jasné, které převažují. Vývoj Averyho postavy směřuje od prestiže ke ztrátě reputace. Prochází si pádem na dno, ze kterého už se nedokáže zvednout. Graysmithův vývoj je složitější. Outsider skrze Zodiaca a přátelství s Averym nachází životní směr vedoucí vzhůru. Po Averyho pádu se jeho život zdánlivě ustálí ve šťastném vztahu, aby následoval pád do stejné posedlosti. Z té ale na rozdíl od starého přítele dokáže najít cestu ven. Složitý vývoj, nejednoznačné charaktery a měnící se dominantní vlastnosti naznačují, že Paul Avery a Robert Graysmith jsou plastické postavy.¹⁷⁶ Nejsou neměnnými archetypy, jejich charaktery jsou otevřené a fluidní, ovlivňované mnoha proměnnými (jejich vzájemný vztah, pracovní

¹⁷⁴ Tamtéž, 02:15:00-02:15:12.

¹⁷⁵ Tamtéž, 02:16:08-02:21:36. Scéna u provozovatele kina kvůli podezření, že Zodiace u něj kdysi pracoval jako promítač.

¹⁷⁶ CHATMAN. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. pozn. 71, s. 138.

poměry, vývoj Zodiacova případu, vztah k vyšetřování, v případě Graysmithe osobní život, v případě Averyho závislost na návykových látkách, ...).

Paradigma rysů (viz podkapitoly 1.3.2 Postavy jako existenty příběhu + 1.5 Metodologie) Paula Averyho obsahuje tyto pozitivní a negativní vlastnosti:

Tabulka 1: Paradigma rysů Paula Averyho

Pozitivní rysy	Negativní rysy
Vtipný	Jízlivý
Excentrický	Náchylný k návykovým látkám (silně)
Společenský	Nepořádný
Pracovitý	Povýšený
Pozorný	Sebestředný
Iniciativní	Všetečný
Zkušený	Arogantní
Uvolněný	Přezíravý
Schopný	Nezodpovědný
Šarmantní	Pokrytecký
Zvědavý	Paranoidní
Bystrý	Sebedestruktivní
Vůdčí	Narcistický
Inteligentní	Egoistický
Sebevědomý	

Zdroj: Vlastní zpracování

Množství jeho negativ téměř vyrovnává jeho pozitivní vlastnosti. Ve chvíli, kdy propadá posedlosti Zodiace a jeho negativní vlastnosti se posílí, můžeme jej vnímat spíše negativně. Není nicméně konstruován jako záporná postava, spíše jako ambivalentní charakter, který nejdříve pro jeho pozitivní vlastnosti máme rádi i přes jeho chyby, abychom jej následně litovali, když svým chybám podléhá.

Paradigma rysů Roberta Graysmithe vypadá následovně:

[Tabulka 2: Paradigma rysů Roberta Graysmithe](#)

Pozitivní vlastnosti	Negativní vlastnosti
Systematický	Roztěkaný
Pečlivý	Nedochvilný
Starostlivý	Stydlivý
Přiměřeně přísný	Asociální
Pořádný	Nekomunikativní
Laskavý	Nejistý
Nadšený pro věc	Nepozorný
Inteligentní	Nesoustředěný
Zvědavý	Všetečný
Vytrvalý	Tvrdohlavý
Horlivý	Naivní
Slušný	Netrpělivý
Iniciativní	Divný
Všímavý	Přitroublý

Bystrý	Dotěrný
Nezištný	Drzý
Věrný	

Zdroj: Vlastní zpracování

Stejně jako Avery oplývá Graysmith téměř stejným množstvím negativních vlastností jako pozitivních. Je ještě komplexnější postavou, protože při pohledu na projevené vlastnosti si některé z nich vzájemně odporují ještě více než v případě Averyho. To je mj. způsobeno vlivem, který Avery na Graysmithe má. Robert se během filmu vyvíjí i pozitivně, nikoliv pouze negativně. Mnohé z Graysmithových negativních vlastností (nejistota, roztěkanost, naivita, ...) přispívají spíše k pozitivnímu vnímání postavy, proto Graysmith od začátku působí jako kladná postava. Ambivalentní začne být ve chvíli, kdy jsou některé jeho jednoznačně negativní vlastnosti posíleny kvůli posedlosti Zodiace. Jeho vůle je ale silnější než Averyho a jelikož Robertova posedlost na rozdíl od Paulovy vede k výsledkům, pozitivní stránka postavy na konci převažuje výrazněji než u Averyho, kterého litujeme.

V obou případech jde o postavy, které by E. M. Forster označil za plastické.¹⁷⁷ K tomu přispívá i fakt, že jsou založeny na skutečných lidech a primárním výchozím bodem pro jejich konstrukci byla kniha jednoho z nich.

2.1.2 Novinářské a policejní pátrání – Kdo má právo být detektivem?

V definovaném paradigmatu rysů mají postavy Averyho i Graysmithe několik společných charakteristik, které mají potenciál spojovat profese novináře a detektiva (zvědavý, bystrý, všetečný, ...). Z hlediska splývání profesí ve struktuře filmu *Zodiac* je ale důležitá především multiplikace vyšetřování a přítomnost tří důležitých pátrajících postav, které jsou si v něčem podobné, v něčem diametrálně odlišné a každá má v pátrání jiné postavení. Výše definované novinářské postavy

¹⁷⁷ FORSTER, Edward Morgan. *Aspekty románu*. pozn. 93, s. 69-70.

Averyho a Graysmithe doplňuje postava pro detektivní žánr typická – inspektor Dave Toschi.

Ten se ve filmu objevuje až téměř po 27 minutách stopáže.¹⁷⁸ Do té doby *Zodiac* není detektivkou. Jako diváci jsme byli svědky tří Zodiacových vražd a dvě scény¹⁷⁹ poukazují na to, že pátrání represivních složek po vrahovi začalo. Vyprávění je ovšem spuštěno Zodiacovým dopisem do novin a morálním a profesním dilematem redakce, zda přistoupit na vrahovy požadavky a jeho šifru publikovat. Konstruované postavy Averyho a Graysmithe jsou představeny jako kriminální reportér a karikaturista. První z nich bere případ jako profesní záležitost a zajímavou kuriozitu, druhý je jím fascinován, sám ale nemá v popisu práce se případem zabývat. Dva jejich hovory v práci, při kterých řeší otázku Zodiacu, sice naznačují, že jsou případem velmi zaujati, přičemž je nelze považovat za pracovní small-talk – Averyho Graysmith nezajímal, dokud nevyslovil domněnku, že zabiják v šifře neodhalí svou identitu. Avery má však podobnou zvědavost v popisu práce a Graysmith působí, že jej víc zajímají šifry než Zodiac. Úvodní téměř půl hodina filmu neobsahuje žádné pátrání, jsou v ní pouze budovány charaktery novinářů a základy jejich budoucí posedlosti.

Pro diváky vyšetřování začíná až s příchodem Davea Toschiho. Spolu s ním je komplikován i doposud jasně stanovený profesní status obou pracovníků *Chronicle*. Toschi představuje kompromis mezi společenským a excentrickým Averym a přehnaně slušným a zakřiknutým Graysmithem. Už první záběr, ve kterém Toschiho vidíme, jej definuje jako ženatého muže (a třemi dcerami, jak se dozvídáme později), jehož manželka chápe podstatu jeho profese.¹⁸⁰ Jeho spokojený osobní život souvisí s tím, že na rozdíl od Graysmithe a Averyho nedovolí, aby vyšetřování zasahovalo do jeho soukromí. Stejně jako Avery užívá Toschi rád humor, aby spolu se svým parťákem Billem Armstrongem (Anthony Edwards) filtrovali napětí vyplývající z jejich práce inspektorů na oddělení vražd.¹⁸¹ Jeho ukázněnost při práci a soustředěnost během prohledávání místa činu má blíže ke

¹⁷⁸ *Zodiac*, 00:26:25.

¹⁷⁹ Averyho telefonní hovor se seržantem Mulanaxem (Elias Koteas) a snaha vyluštit Zodiacovu šifru experty z FBI, CIA a Námořní vyšetřovací služby. (pozn. autora).

¹⁸⁰ *Zodiac*, 00:26:25-00:26:47. Toschiho žena nekomentuje probuzení uprostřed noci, jen poznamená, že jde dělat kávu.

¹⁸¹ Při zvednutí sluchátka Toschi shodí lampu, což na začátku hovoru reflektuje slovy: „Ať jste, kdo jste, mám u vás lampu.“ Po cestě na místo činu se baví o japonském jídle. Jídlo je obecně leitmotiv Toschiho charakteru, jeho neustálý apetit jej zlidštuje a přibližuje divákům. (pozn. autora).

Graysmithovi, pozdější netrpělivost během zkoumání Zodiacova písma také odkazuje k Robertovi. Stejně jako oba novináři je pozorný k detailu, v práci iniciativní a systematický.¹⁸² Už při první interakci s novináři v *Chronicle* projevuje nechuť ke spolupráci s médii.¹⁸³ Prchlivost a občasný výbuch vzteku jsou charakteristiky, které má Toschi oproti novinářům navíc.¹⁸⁴ V nebezpečných situacích, do kterých se Avery a Graysmith dostávají, by si pravděpodobně uměl poradit lépe. V žádné konfrontaci jej ale nevidíme, za celý film ani jednou nevytáhne zbraň.

Podobně jako Graysmith a do určité míry i Avery je neodbytný ve shánění důkazů.¹⁸⁵ A můžeme o něm říci, že je zvědavý. Jeho zvědavost je ovšem jiného druhu než obsedantní posedlost, kterou projevují oba novináři. Jde o zvědavost profesní. Zarputilou, v něčem silnější, ale zároveň pokornější. Toschi touží po Zodiacově odhalení a je frustrovaný, že se mu nedaří jej dosáhnout. Zároveň si je však jako policista vědom, že šance na úspěch s přibývajícím roky slábnou.¹⁸⁶ Projevuje vlastnost, která chybí Averymu a Graysmithovi – sebereflexi. Jakkoliv je přesvědčený, že jeho podezřelý číslo jedna, Arthur Leigh Allen (John Carroll Lynch), je Zodiac, jakkoliv je po negativním zkoumání rukopisu našťvaný a zklamaný, dokáže svůj instinkt zpochybnit. „Víte, co je nejhorší? Nevím, jestli jsem chtěl dostat Allena, protože si myslím, že je to on, nebo aby to bylo za námi,“ říká svému šéfovi Leeovi (Dermot Mulroney) poté, co zjistí, že Allena nemohou obvinít.¹⁸⁷ Toschiho posedlost Zodiacem je jiná než Averyho a Graysmithova. Jde o pocit profesního selhání a nedokončené práce. Je přirozenější a pochopitelnější než u postav novinářů. Toschi se přes ni dokáže přenést, aby neovlivnila jeho život, přesto v něm zůstává.

¹⁸² Spolu s partákem detailně rekonstruují možný průběh vraždy na základě místa, kde stojí taxík, pozice těla a stavu vozidla. Rychle reaguje na rozvíjející se situaci, např. během televizní talk show, do které má Zodiac volat. (pozn. autora).

¹⁸³ Cynické opáčení „Co myslíš?“ na Averyho dotaz, jestli jej může citovat, zdůrazňování, že částečný otisk prstu nalezený v taxíku není informací ke zveřejnění. (pozn. autora).

¹⁸⁴ Rozzuří se na Averyho, když nepředá policii informace. Stejně tak jej rozčiluje, že důkazy vylučují jeho „oblíbeného“ podezřelého. Jelikož je Toschi italského původu, můžeme jeho prchlivost považovat za stereotyp, zároveň je ovšem třeba zdůraznit, že jde o postavu konstruovanou na základě reálného předobrazu. (pozn. autora).

¹⁸⁵ *Zodiac*, 00:31:00-00:31:15. Po vraždě taxikáře navštíví svědky, kteří volali na policii. Muž v domě zdůrazňuje, že jeho děti jsou unavené a byly svědky vraždy. „Chápu,“ opáčí Toschi. V následujícím záběru už jej vidíme děti vyslychat.

¹⁸⁶ Tamtéž, 02:12:03-02:12:12. „Jakou máme naději, že někoho zatkneme? Uplynulo moc času. Příliš mnoho důkazů se ztratilo. Lidi stárnou, Roberte. Zapomínají,“ říká Toschi Graysmithovi.

¹⁸⁷ Tamtéž, 01:40:35-01:40:42.

Společně s Toschim se ve filmu objevuje reálné policejní vyšetřování. Vzhledem k tomu, že Zodiac sám vyhledává medializaci a komunikuje s novinami, spolupráce policie s médii je nevyhnutelná. Je ustanovena ve scéně, kdy Zodiac pošle do San Francisco Chronicle dopis týkající se vraždy taxikáře, kterou Toschi vyšetřuje. S Armstrongem jedou do redakce Chronicle přesvědčit se, že vraždu má skutečně na svědomí Zodiac.¹⁸⁸ Jde o první z několika návštěv dvojice detektivů v redakci. Už zde lze vysledovat nerovnost v postavení institucí policie a žurnalistiky v rámci pátrání. Toschi dává najevo, že spolupráce s médii je pro něj nutným zlem, které je nevyhnutelné pro daný případ. Policie se bez novinářů obejde, naopak by to ale fungovat nemělo – policista pátrá a novinář přináší veřejnosti informace o tomto pátrání. Ovšem pouze informace, které novináři policista dovolí odhalit. Pokud novinář získá informace, které policie nemá a mohly by být užitečné, musí je odevzdat a policie následně zváží, zda je žádoucí je zveřejnit. Takto si Toschi (potažmo celá instituce policie, kterou ve filmu reprezentuje) představuje spolupráci s médii – jako nevyvážený informační tok. Média mají fungovat jako podpůrný prostředek pro policejní vyšetřování, nikoliv realizovat vlastní vyšetřování. A pokud jej realizují, tak s posvěcením policie a pod podmínkou okamžité komunikace zjištěného.

Investigativní žurnalistika je ovšem podle Hugo de Burgha institucí, jejímiž poznávacími znaky jsou skepticismus a nedůvěra vůči autoritám.¹⁸⁹ A to i za předpokladu, že jde o autoritu nikoliv politickou, nýbrž policejní. Proto není divu, že všetečná dvojice Avery a Graysmith paralelně s detektivní dvojicí Toschi a Armstrong tvoří vlastní hypotézy. Krátce poté, co začne policejní vyšetřování, Fincher zdůrazňuje podobnost uvažování novinářů a detektivů v paralelní montáži. Obě dvojice vyšetřujících v dialogu vykazují stejný myšlenkový proces, při kterém se snaží hledat vzorec v Zodiacových vraždách. Střih sekvence vytváří dojem, že za sebe postavy dokončují věty a reagují na sebe, i když se doslova nacházejí na jiných místech a metaforicky zcela jinde v hierarchii vyšetřování.¹⁹⁰ Tato paralela je důležitá pro pochopení motivací novinářských postav i myšlení investigativního novináře obecně. Avery s Graysmithem zde nezpochybňují kompetenci ani

¹⁸⁸ Tamtéž, 00:31:57-00:33:25.

¹⁸⁹ BURGH. *Introduction: a higher kind of loyalty*. pozn. 117, s. 17-19.

¹⁹⁰ *Zodiac*, 00:40:47-00:42:18.

upřímnost policejní autority,¹⁹¹ pouze její výsadní právo na pátrání po zločinci. V jejich charakteru je možné identifikovat rysy sdílené s Toschim, zároveň jsme svědky toho, že jejich myšlenkové pochody a schopnost tvorby relevantních hypotéz je s policisty srovnatelná. Oba jsou navíc Zodiacem přirozeně fascinováni a mají pocit, že je jejich profesní povinností se případu věnovat, což je minimálně u Averyho částečně oprávněné. Je kriminálním reportérem, investigativním novinářem, jehož prací by mělo být „odhalit viníka a zveřejnit jeho tajemství prostřednictvím reportáže“.¹⁹²

Před divákem se odehrávají dvě paralelní vyšetřování, policejní a novinářské. První je posvěceno zákonem, druhé veřejným zájmem.¹⁹³ Obě separovaná, ale nutnou spoluprací policie a novin volně propojená pátrání jsou definována a zdůrazněna ve střihové sekvenci po čtvrtém Zodiacově zobrazeném zločinu, tentokrát pokusu o vraždu. Sekvence zdůrazňuje neustále přicházející Zodiacovy dopisy adresované novinám, kvůli kterým musejí detektivové pořád navštěvovat redakci Chronicle. Noviny, šifry a důkazní materiály se ve dvojexpozicích prolínají s jejich příchody a odchody, které Graysmith s Averym sledují.¹⁹⁴ Ve zvukové stopě jsou explicitně označeny postavy, které pátrají – Zodiacovy dopisy jsou čteny Toschim, Armstrongem, Averym a Graysmithem. Policie se v souladu s vizuálním ztvárněním sekvence točí v kruhu, pátrání Averyho a Graysmithe zůstává na úrovni vzájemných hovorů, rešerší, návštěv archivů a skládání střípků. Nemáme důvod se domnívat, že mají informace, které by policie neznala. To se mění ve chvíli, kdy Avery dostává dopis od Zodiaca.¹⁹⁵ Najednou se cítí bezprostředně ohrožený, což posiluje jeho přirozené instinkty investigativního novináře a tendenci „hrát si na detektiva“.

V této fázi stopáže¹⁹⁶ u jeho postavy dvě profese splývají v jednu. Získává zbraň,¹⁹⁷ zdůrazňuje, že od Zodiacova dopisu má spoustu nových informací a navzdory potenciálnímu nebezpečí (které si, zaslepený touhou získat další informace, neuvědomuje) se vydává prověřit anonymní tip. Stylizován téměř jako soukromý detektiv z klasických filmů noir (stylový automobil, cigareta v puse,

¹⁹¹ BURGH. *Introduction: a higher kind of loyalty*. pozn. 117, s. 18.

¹⁹² Tamtéž, s. 24.

¹⁹³ Tamtéž, s. 29.

¹⁹⁴ *Zodiac*, 01:01:02-01:02:14.

¹⁹⁵ Tamtéž, 01:05:33-01:05:45.

¹⁹⁶ Tamtéž, 01:05:45-01:16:50.

¹⁹⁷ Tamtéž, 01:06:00-01:06:11.

zbraň za pasem, velkoměstské prostředí) míří na schůzku uprostřed noci na opuštěném místě. Jeho riskantní cesta se vyplatí, novinář / detektiv Avery skutečně získá potenciálně důležité informace. Způsob, jakým s nimi naloží, nicméně naruší křehkou rovnováhu ve spolupráci policie s novináři a vznáší otázky o roli investigativního novináře ve společnosti. Avery informace o možné Zodiacově první oběti nesdělí policii, ale jde s nimi rovnou do médií, čímž je předkládá veřejnosti jako fakta.¹⁹⁸ Je Zodiacem natolik zaslepený a přesvědčený o své pravdě, že si nepřipouští, jak zkomplikoval situaci skutečným vyšetřovatelům. Což mu inspektor při jejich poslední interakci ve filmu dává jasně najevo.

Avery zdůrazňuje, že „dělá svou práci“, na což mu Toschi odvětí: „Jenže já teď nemůžu dělat tu moji!“¹⁹⁹ V tomto momentu je explicitně vyjádřeno zmatení profesí v Averyho osobě, zatímco Toschi přesně ví, kdo je a co je jeho úkolem.²⁰⁰ Zaslepený Avery si během policistova výlevu začne dělat poznámky, nemá sebereflexi. Stále si myslí, že policii pomohl, že mají s Toschim stejný cíl, což detektiv shodí reakcí, že „jemu nejde o počet prodaných výtisků“. Je takový odsudek v Averymu spravedlivý? De Burghova pejorativní definice investigativních novinářů zní takto: „Arogantní, privilegovaní a jízliví, kteří svou touhu po vysokém nákladu zakrývají za společenskou zodpovědnost.“²⁰¹ Jako arogantního a jízlivého jsem Averyho charakterizoval výše,²⁰² Toschi navíc vznesl otázku, jaké jsou jeho motivace. Kdyby skutečně myslel na společenskou zodpovědnost a nikoliv na vysoký náklad, proč s informacemi nešel nejdříve na policii a nevyhnul se tak následnému konfliktu mezi doposud funkčně spolupracujícími organizacemi? Toschi ovšem ve svém britkém rozsudku zapomněl vzít do úvahy jednu proměnnou – Averyho ego. Sebevědomý novinář si byl natolik jistý svou pravdou, až jej ani na okamžik nenapadlo, že by se mohl mýlit. Avery není zlou postavou ani člověkem, který by myslel primárně na zisk a publicitu. Byl přesvědčený, že dělá správnou věc, navíc mu Zodiac vyhrožoval. Pod tlakem okolností zapomněl na svůj novinářský status, přijal roli detektiva a selhal. V novinářské profesi zakořeněnou

¹⁹⁸ Tamtéž, 01:12:05-01:12:10. „Jak víme, že je ta stopa skutečná?“ ptá se Toschi. „Je velmi skutečná? Víš, jak to vím? Protože jsem to viděl v televizi,“ reaguje Armstrong.

¹⁹⁹ Tamtéž, 01:15:55-01:15:58.

²⁰⁰ Profese novináře tedy může v určitém momentu splývat s profesí detektiva, detektiv se ale novinářem nestává. (pozn. autora).

²⁰¹ BURGH. *Introduction: a higher kind of loyalty*. pozn. 117, s. 18.

²⁰² Co se týče privilegovanosti, na posouzení této charakteristiky máme příliš málo informací o Averyho minulosti a osobním životě. (pozn. autora).

nedůvěru k autoritám zaměřil špatným směrem a neuvědomil si, že v některých případech je ve veřejném zájmu nikoliv autority podrývat, ale spolupracovat s nimi.

Averyho selhání v roli novináře / detektiva má dva narativní důsledky.

1) Pro něj osobně – započne tím jeho pád do sebelítosti a alkoholismu, kvůli kterému se z vyprávění postupně ztratí. 2) Pro pátrání – kvůli zrazené důvěře již nepokračuje oficiální spolupráce mezi policií a San Francisco Chronicle. Novináři již do vyšetřování nezasahují a policie se s nimi nedělí o informace.²⁰³ To má opět ničivý vliv na Averyho, který je odstaven od nových zjištění a není schopen pokračovat ve vlastním honu na Zodiaca. Stále více se vidí spíše jako vyvolený detektiv, který zná případ nejlépe, než jako novinář, což eskaluje ve chvíli, kdy napíše dopis na ministerstvo spravedlnosti s žádostí, aby byl pověřen vyšetřováním případu. Tento akt stojí na počátku jeho konce v San Francisco Chronicle. Když je od případu odstaven Avery, platí to samé i pro Graysmithe. Většinu informací se dozvídal díky Paulovi a nyní je odkázán na sledování ubývajících mediálních příspěvků na téma Zodiac. O dalším průběhu vyšetřování se nic nedozvídá, což je důležité pro jeho pátrání v závěrečné třetině filmu. Policie vyšetřuje další podezřelé²⁰⁴ a zaměří se na Arthura Leigh Allena, Robert ale o nových důkazech a Allenovi neví.

Navzdory množství důkazů se policii nedaří nikoho usvědčit a případ zůstává otevřený i po časovém skoku o čtyři roky dopředu. Robert Graysmith je stále karikaturistou. Přestože Zodiac už patří „do věřejších zpráv“, Graysmithe případ stále zajímá. Jeho rozhodnutí napsat o pátrání po Zodiacovi knihu spouští další vyšetřování, ve kterém je Graysmith novinářem hledajícím podklady pro svou literaturu faktu a zároveň detektivem pracujícím na oficiálně otevřeném případě, který ovšem všichni neoficiálně považují za ztracený. Nikdo na něm reálně nepracuje, dokonce ani Dave Toschi.²⁰⁵ Stejně jako Avery v polovině filmu se Graysmith nyní nachází na pomezí profesí, v pozici novináře / detektiva. Ovšem s jedním rozdílem – zatímco Avery si jako samozvaný detektiv počínal během

²⁰³ *Zodiac*, 01:28:49-01:28:58. Když Avery volá na policii a chce mluvit s Toschim, je rázně odmítnut.

²⁰⁴ I během sledování čistě policejního vyšetřování můžeme hledat paralely mezi prací detektivů a novinářů – nevyhnutelné výslechy svědků (když jde Toschi po vraždě taxikáře vyslechnout svědky vraždy, muž v domě se jej ptá, jestli je novinář), psaní poznámek, ověřování informací z více různých zdrojů. (pozn. autora)

²⁰⁵ Ten sice tvrdí, že „aktivně prověřuje veškeré stopy“, ve skutečnosti ale Zodiacův případ v zájmu svého duševního zdraví a rodinného štěstí vzdal. (pozn. autora).

aktivního policejního vyšetřování, jehož průběh svými činy narušil, Graysmith pátrá ve chvíli, kdy už nepátrá nikdo jiný. To činí jeho akce legitimnějšími.

Přesto se musí potýkat s nedůvěrou, neochotou a často nemožností pomoci ze strany policie. Je neustále upozorňován na to, že jde o otevřený případ, který policisté s veřejností nemohou diskutovat. Minimálně na Toschiho ovšem jeho zápal pro případ i prokázané investigativní schopnosti udělají dojem a na nějakou dobu se stane šedou eminencí v pozadí, která kontroluje Graysmithovo pátrání a vede jej k získání dalších stop. Navzdory své introvertní a roztěkané povaze, přestože v *Chronicle* nevykonával pozici investigativního novináře jako Avery, prokazuje se nyní Graysmith jako osoba schopná profesi vykonávat. Využívá charakterové rysy své povahy, které jsou potřebné k detektivní práci – při procházení archivních materiálů projevuje soustředěnost a systematickosti, iniciativně sleduje stopy, při zpovídání zúčastněných osob si všímá detailů a dokáže si spojovat věci, které si před ním nikdo nespojil nebo k tomu neměl příležitost. Při úspěšném sbírání důkazů se skutečně projevuje jako detektiv. Zjišťuje, kdo si půjčoval knihy o šifrách z armádních knihoven,²⁰⁶ na základě anonymního telefonátu se vystaví nebezpečí a jede na neznámé místo, aby získal rukopis podezřelého,²⁰⁷ vyhledá sestru jedné ze zavražděných žen a vyslyší ji.²⁰⁸ V této fázi Graysmith definitivně opouští svůj novinářský status směrem k pozici detektiva. Posedlého detektiva, jehož jediným cílem je odhalení Zodiacovy identity. Posedlost, ve kterou se jeho pátrání změní, jej nakonec stojí práci i rodinu. Zůstává sám v bytě plném spisů, kartoték, novinových článků a poznámek.²⁰⁹ Pátrání je tím jediným, co mu zbylo, o to důležitější pro něj je vyšetřování dokončit.

Zůstává otázkou, zda jde o přijatelnou formu pátrání. Má běžný občan (novinář, karikaturista, spisovatel, ...) právo převzít roli, kterou má ve společnosti plnit instituce policie? Graysmithovi je neustále připomínáno, že detektivem není, jakkoliv tomu jeho jednání odpovídá. Kvůli jeho ne-policejnímu statusu mu Toschi může pomáhat jen neoficiálně, s rizikem profesní sankce.²¹⁰ Ken Narlow jej upozorňuje, že jelikož není policista, bude pro něj obtížné získat vzorky písma

²⁰⁶ *Zodiac*, 01:51:57-01:52:48.

²⁰⁷ Tamtéž, 02:15:39-02:21:36.

²⁰⁸ Tamtéž, 02:22:41-02:25:00.

²⁰⁹ Tamtéž, 02:26:11-02:28:03.

²¹⁰ Tamtéž, 01:52:57-01:53:02. „Nemůžete mi pomoci. Nemůžu s vámi o případu mluvit, ani se s vámi dělit o informace,“ říká Toschi Graysmithovi.

podezřelého.²¹¹ Melanie se jej ptá, jestli s pátráním po Zodiacovi nepřestane, dokud ho nezatkne, i když něco takového udělat nemůže.²¹² Ať už jde o nedostatek profesních pravomocí nebo upozorňování na to, že Graysmith není žádný detektiv, vždy narážíme na fakt, který verbalizuje Dave Toschi: „Zodiac byl můj případ. Ne váš.“²¹³ Toschi je detektiv, který byl pověřen Zodiacovým dopadením. Graysmith je karikaturista. Proč se v případě angažuje? To formuluje sám Robert předtím než jej opustí Melanie s dětmi: „Protože nikdo jiný to neudělá.“²¹⁴

Policejní autorita selhala, dostala se do slepé uličky a nakonec vzdala svou snahu. De Burgh tvrdí, že investigativní žurnalistika se dostává ke slovu ve chvíli, kdy je třeba upozornit na špatné chování autorit.²¹⁵ Na základě tvrzení Matthew Kierana, že „dobrá investigativní žurnalistika hledá pravdu...“²¹⁶ můžeme při sledování filmové rekonstrukce případu Zodiac de Burghovu tezi doplnit. Investigativní žurnalistika nepřichází ke slovu jen ve chvíli špatného chování autorit, ale také ve chvíli jejich selhání. Graysmith začíná pátrat, když selhání nastává, přičemž jde o selhání pochopitelné – policie není vyobrazena jako neschopná autorita, naopak je zdůrazňováno, že Zodiacu nedokázali chytit navzdory veškeré snaze. Na případě Zodiac můžeme vidět i to, co nastává po takovém selhání. Deziluze a frustrace postav, které pátrání vedly. V této chvíli již společnost nepotřebuje policistu, nevyhnutelně zasazeného do hierarchie instituce, pro kterou pracuje. Ta svou práci, byť neúspěšně, odvedla. Na jeho místo nastupuje novinář, který do určité míry přebírá detektivní profesi, aby dokončil to, co policie nedokázala. Ani jedno z těchto tvrzení ovšem neplatí bezvýhradně – novinář se nemůže stát detektivem zcela, protože mu stále budou chybět policejní pravomoci. Proto při svém pátrání potřebuje neoficiální požehnání, vedení a spolupráci od represivní státní složky. Dokončení případu je také ambivalentní. Graysmith nedokáže najít důkazy, které by Arthura Leigh Allena usvědčily. V závěrečném hovoru s Davem Toschim jej inspektor upozorňuje, že navzdory všem zjištěním a podezřením je stále policista a nemůže Allenovi nic dokázat. Graysmith reaguje

²¹¹ Tamtéž, 02:06:24-02:06:33.

²¹² Tamtéž, 02:14:44-02:14:56.

²¹³ Tamtéž, 02:12:13-02:12:27.

²¹⁴ Tamtéž, 02:15:20-02:15:28.

²¹⁵ BURGH. *Introduction: a higher kind of loyalty*. pozn. 117, s. 19.

²¹⁶ KIERAN. *The regulatory and ethical framework for investigative journalism*. pozn. 126, s. 167

následovně: „To neznamena, že to není pravda.“²¹⁷ Sám pro sebe i pro Toschiho zjistí dost, aby si mohli být dostatečně jistí. A aby mohl dokončit svou knihu. V poslední scéně před epilogem Graysmith završí své pátrání splněním toho, co si předsevzal. Dívá se Arthuru Leigh Allenovi do očí a je si jistý, že našel Zodiaca.²¹⁸ Jeho role detektiva končí. Může se stát opět novinářem a ve veřejném zájmu napsat knihu o vyšetřování, které nikdy úplně neskončilo.

2.1.3 Procedurál bez výsledku a samozvaní detektivové

Zločin a jeho vyšetřování jsou základními atributy žánru crime fiction.²¹⁹ Fincherův film obsahuje zločin(y), vyšetřování (důraz na množné číslo) a pátrající postavy. Multiplikace vyšetřujících a jejich přístupů k pátrání komplikuje přiřazení *Zodiaca* ke konkrétnímu subžánru crime fiction.²²⁰ Fúze přístupů k žánru a střídání perspektiv vyšetřujících postav tvoří dynamiku filmu. Toho je mj. dosaženo situováním novinářů do rolí vyšetřujících postav.

Postava, jejímž cílem je vyřešit případ a odhalit pachatele, je dle Michala Sýkory jednou ze čtyř dominant detektivního žánru.²²¹ V *Zodiacovi* jsem identifikoval tři takové postavy – inspektora Toschiho a novináře Averyho s Graysmithem. Jejich pátrání se ovšem nerealizuje vždy paralelně a spektrum informací, které postavy mají, je odlišné. Liší se i jejich přístup k pátrání. To způsobuje, že každá z postav se pohybuje ve vlastním subžánru crime fiction.

Nejsnáze definovatelná je linie Davea Toschiho. Svým vzezřením i cynickým přístupem připomíná detektivy z hard-boiled subžánru²²² a dvakrát²²³ je ve spojitosti s jeho postavou použita reference k postavě Bullitta (Steve McQueen) z filmu *Bullittův případ* (Bullitt; r. Peter Yates, 1968), která ztělesňuje policejní individualismus. Přesto je Toschiho linie identifikovatelná spíše jako zástupce subžánru police procedural. Podle Sýkory policejní procedurály kladou důraz především na realističnost, zobrazení skutečné policejní práce a věrohodnou

²¹⁷ *Zodiac*, 02:33:38-02:33:54.

²¹⁸ Tamtéž, 02:34:36-02:35:55.

²¹⁹ SÝKORA. *K teorii detektivního žánru*. pozn. 38, s. 7.

²²⁰ SCAGGS. *Crime Fiction*. pozn. 44, s. 29-32.

²²¹ SÝKORA. *K teorii detektivního žánru*. pozn. 38, s. 24. Dalšími třemi jsou specifické téma, organizace narativu a divácká emoce.

²²² SCAGGS. *Crime Fiction*. pozn. 44, s. 29.

²²³ Nejprve Graysmith po Toschiho první návštěvě v Chronicle upozorňuje, že nosí zbraň jako Bullitt (na což Avery reaguje, že herec Steve McQueen to odkoukal od Toschiho). Sám Avery při hádce s Toschim používá tohle označení, aby inspektora shodil. (pozn. autora).

psychologickou konstrukci policisty.²²⁴ To vše platí pro policejní vyšetřování v *Zodiacovi*, které vedou Toschi a jeho parťák Armstrong. Už první scéna ohledávání místa činu²²⁵ zdůrazňuje pracovní rutiny policistů – parťáci si rozdělí ohledání těla a místa, následně vidíme Toschiho prozkoumávat mrtvolu taxikáře i auto, ve kterém byl nalezen. Spolu s policistou si všímáme detailů – rukavice v taxíku, fakt, že tělo bylo obráceno, nalezení nábojnice. Vidíme snahu obou policistů rekonstruovat možný průběh vraždy a Toschi jde poté vyslýchat svědky. Vše v obraze. Důraz je kladen rovněž na kolektivitu policejní práce. Oba detektivové na místě činu interagují s dalšími členy policejního sboru, kteří byli na místě činu před nimi. V dalším průběhu vyšetřování zobrazování rutin policejní práce i nutnosti spolupráce v rámci instituce pokračuje. *Zodiacův* případ byl specifický, protože vraždil v několika různých policejních okrscích. Proto vidíme Armstronga telefonovat s kolegy z jiných měst ve snaze vzájemně zkoordinovat vyšetřování.²²⁶ Kvůli *Zodiacovým* dopisům vidíme policisty neustále přejíždět mezi stanicí a redakcí *Chronicle*. Je zdůrazňováno, že případ je možné vyřešit pouze pečlivým prověřováním stop a získáním důkazů, které mohou uspět u soudu. Toschi s Armstrongem vyslýchají velké množství svědků a potenciálních podezřelých.²²⁷ Rutinní práci bez výsledků Fincher zobrazuje dynamickými stříhovými sekvencemi, kdykoliv ale policie narazí na relevantní stopu, tempo se změní, je pomalé a soustředěné. Např. během prvního výsledku Arthura Leigh Allena.²²⁸ Zatímco předchozí vyslýchání stovek lidí je zobrazeno ve dvou minutách, hovor s hlavním podezřelým trvá téměř šest minut a je natočen především v detailech obličejů čtyř postav v místnosti.

Jakékoliv podezření ale policisté (a díky komunikativnímu filmovému stylu i diváci) vůči Allenovi mají, *Zodiac* opět zdůrazňuje důležitost dobře vystavěného případu. Sledujeme další hledání důkazů a porovnávání rukopisů, které by podezřelého v případě shody usvědčilo. Policejní vyšetřování, jak je představeno zde, je v kontrastu s filmem *Drsný Harry* (*Dirty Harry*; r. Don Siegel, 1971), který Toschi a Graysmith vidí v kině.²²⁹ Je třeba postupovat podle zákona, vystavět

²²⁴ SÝKORA. *K teorii detektivního žánru*. pozn. 38, s. 20.

²²⁵ *Zodiac*, 00:27:33-00:31:34.

²²⁶ Tamtéž, 00:37:21-00:39:17.

²²⁷ Tamtéž, 01:17:00-01:19:24.

²²⁸ Tamtéž, 01:21:45-01:27:27.

²²⁹ Tamtéž, 01:41:00-01:42:42.

proces a kolektivním úsilím dovést vraha před soud a do vězení, nikoliv spoléhat na individualismus, osobní morálku a odvalu. To je poselství většiny filmů (knih, seriálů, ...) subžánru police procedural. *Zodiac* takto zobrazuje policejní vyšetřování, ovšem s jedním rozdílem – snaha Toschiho, Armstronga a dalších nevede k úspěchu. *Zodiac* obsahuje policejní procedurál, který nezvykle končí deziluzí a neúspěchem.

V opozici ke kolektivnímu vyšetřování policejního týmu se nachází Paul Avery. Jeho explicitní převzetí detektivní role sice trvá jen asi deset minut stopáže,²³⁰ má ale nezanedbatelné důsledky pro postavu i narativ. Avery už dříve ve filmu projevuje charakterové rysy (jízlivost, šarm, egoismus, inteligenci, sklon k návykovým látkám, ...), které jsou typické pro soukromé detektivy americké drsné školy.²³¹ Avery postrádá jejich drsnou povahu a nedostává se do rvaček nebo životu nebezpečných situací. Jeho detektivní segment nicméně svou stylizací do temných zákoutí, kam vyráží za anonymním tipem, ale především individualismem pátrání směřuje k tomuto subžánru crime fiction. Odpovídá i zasazení filmu ve velkoměstském prostředí San Francisca. Avery se stává soukromým očkem bez podpory institucionalizovaného policejního aparátu, který má problémy s autoritou a na vlastní pěst se vydává řešit případ, který zasáhl i do jeho osobního života.²³² Svými činy se Avery dostává do konfliktu s policií, přesto si jde za cílem, přesvědčený o své pravdě. V *Zodiacově* případě nicméně neobstojí ani postupy druhého subžánru crime fiction. Policejní procedurál selhal v nutnosti dodržovat zákonné procesy. Detektiv americké drsné školy zase narazil na své ego a přesvědčení, že on je vyvolený, který případ vyřeší. Nedůvěra k autoritám, odmítnutí spolupráce a přílišná sebedůvěra vedla k odstavení novináře / detektiva od případu, jehož vyřešení bylo jeho cílem.

Jelikož zažité vyšetřovací (a žánrové) vzorce v případě *Zodiac* nefungovaly, je třeba nového typu vyšetřování. V jeho středu se ocitá postava, která se na první pohled ze tří ústředních charakterů hodí do role detektiva nejméně. Graysmithův charakter vykazuje rysy shodné s Toschim a Averym (především zvědavost, dále

²³⁰ Tamtéž, 01:06:07-01:16:50. Od chvíle, kdy dostane zbraň, do hádky s Toschim kvůli zveřejnění informací bez spolupráce s policií.

²³¹ SCAGGS. *Crime Fiction*. pozn. 44, s. 29.

²³² *Zodiacův* dopis, který obdržel. Fakt, že případ, který byl původně čistě profesním úkolem, má postupně čím dál větší vliv na hrdinův soukromý život, je dalším znakem americké drsné školy. (pozn. autora).

iniciativnost nebo všímavost), zároveň ale i vlastnosti, které bychom si s detektivem nespojovali (roztěkanost, nesoustředěnost, netrpělivost nebo stydlivost). Ani vyšetřování, které provádí, není obvyklé, protože se nesoustředí na sbírání nových důkazů.²³³ Místo toho přezkoumává důkazní materiály nahromaděné během oficiálního vyšetřování. Právě nestandardní typ hrdiny i jeho vyšetřovacích metod znemožňuje zařadit Graysmithovo pátrání do jednoho ze subžánrů crime fiction, které definuje Scaggs. Nese dílčí znaky některých z nich, jiné v něm ale naopak absentují. Stejně jako Avery je Graysmith individualizovaný novinář / detektiv, což odpovídá americké drsné škole. Graysmith ovšem jednak vůbec nekoresponduje s charakteristikou detektiva typického pro subžánr,²³⁴ v detektivkách americké drsné školy navíc detektiv vyšetřuje ve většině případů aktuální zločin a zaplétá se do nebezpečného soukolí událostí. Graysmith naopak vyšetřuje zločin, který byl už mnohokrát bez výsledku vyšetřován mnoha lidmi a není aktuální. Ve filmu jsou náznaky nebezpečí, do žádné život ohrožující situace se ale nedostane. Pečlivost jeho pátrání a důraz na procedury, které během něj vykonává, naznačují policejní procedurál. Opět ale lze vysledovat zásadní rozdíl – Graysmith vyšetřuje sám. Procedurály kladou důraz na realistické zobrazení policejní práce, jehož součástí je kolektivní spolupráce na vyřešení případu. Jakkoliv Graysmith s policií spolupracuje, možnosti i ochota policistů jsou omezené a Robert je po většinu pátrání odkázán sám na sebe. Navíc není policistou, což jeho vyšetřování coby policejní procedurál rovněž diskvalifikuje.

Ani další dva základní subžánry, které Scaggs definuje, Graysmithovu pátrání neodpovídají.²³⁵ Vytváří se zde prostor pro nový subžánr, který můžeme pracovníčně nazvat „pátrání po pátrání“. Ve chvíli, kdy oficiální vyšetřování neuspěje a policejní autorita v něm nepokračuje, přichází na řadu běžný občan, který je schopen se na důkazy podívat novými očima a najít spojitosti, které předchozím vyšetřujícím unikly. Není nikým oficiálně pověřen, což mu klade do cesty

²³³ Na některé věci přijde jako první – zjistí, že z armádních knihoven byly ukradeny knihy o šifrách, získá vzorky rukopisu jednoho z hlavních podezřelých v případě Ricka Marshalla a nechá rukopis porovnat se Zodiacovým. (pozn. autora).

²³⁴ Není cynický ani samotářský, jeho lehká vyloučenost ze společenského dění je důsledkem stydlivosti, nikoliv drsné sebestylizace. (pozn. autora).

²³⁵ Graysmithovo pátrání nevykazuje pravidla detektivky Zlatého věku, důraz na logiku a společné odhalování diváka a detektiva (známe příliš mnoho informací, které Graysmith musí teprve odhalit). British Procedural má v centru postavu profesionálního policisty, jímž Graysmith není. (pozn. autora).

překážky, se kterými se musí vypořádat. Jeho úkolem je systematicky projít doposud nasbírané materiály, přezkoumat je, případně se pokusit získat důkazy nové. Jeho cílem je uspět tam, kde autority selhaly. Právě novináři, případně spisovatelé shánějící podklady pro knihu, mohou být ideálními hrdiny subžánru – mají zkušenosti s rešeršemi, umí se orientovat ve velkém množství materiálu, umí vést rozhovor se svědky a mají síť kontaktů, kterou mohou při pátrání využít. Základními atributy „pátrání po pátrání“ tak, jak je zobrazeno v *Zodiacovi*, by byly následující: 1) Vyšetřování začíná ve chvíli, kdy policejní vyšetřování již dále nepokračuje. 2) Hrdina (případně skupina hrdinů), který nepracuje jako detektiv / policista. 3) Tematizace problémů, kterým hrdina musí čelit, protože si oficiálně nemůže nárokovat právo na vyšetřování. 4) Důraz na procedury, které hrdina během pátrání provádí v souladu s jeho normální profesí, primárně na sběr informací a práci s nimi. Modifikovaného zástupce takového subžánru může představovat např. snímek *Capote*, ve kterém sice policii vrahy chytí, nicméně protagonista se o případ dál zajímá kvůli své knize.

Tři ústřední postavy do filmu vnáší tři typy crime fiction. Jak tyto klasické i nové druhy vyšetřovatelů a jejich střídání ovlivňují další konstitutivní rysy detektivního žánru?

V *Zodiacovi* lze vysledovat řadu dílčích témat – např. témata posedlosti a závislosti, jejich vlivu na osobní život jedinců, téma profesní etiky,²³⁶ tvrdohlavé vytrvalosti i rezignace. Klíčové téma, které se váže k novinářům coby vyšetřujícím postavám, ovšem můžeme identifikovat v otázkách produktivity spolupráce institucí při vyšetřování a práva na účast ve vyšetřování. Jakkoliv neochotně policejní složka přistupuje k nutnosti spolupráce s novináři, při odlišném vývoji okolností mohla být spolupráce cestou k dopadení Zodiaca. Kdyby především Avery, ale do určité míry i Toschi se svým negativním přístupem ke sdílení informací dokázali překonat své ego, spolupráce dvou institucí a dvou odlišných, ale potenciálně komplementárních přístupů k investigaci mohla být produktivní. To dokazuje i Graysmithovo závěrečné přezkoumávání – policista radí novináři, usnadňuje mu cestu a otevírá možnost pro získání nových důkazů. Kdyby se takto spojili Toschi s Averym, možná by Graysmith vůbec pátrat nemusel. Averyho myšlenka informační banky

²³⁶ Novinářské (Je morální zveřejňovat v novinách dopisy sériového vraha?) i policejní (Toschiho suspendace poté, co na něj padne podezření, že psal poslední Zodiacův dopis, aby na sebe i na vyšetřování opět přitáhl pozornost). (pozn. autora).

o případu Zodiac, byť přišla v době jeho profesního i osobního úpadku, mířila tímto směrem. Avery se předtím bohužel zdiskreditoval, protože jednal na vlastní pěst. Tím utvrdil Toschiho v předsudcích vůči médiím a zničil potenciálně plodnou spolupráci.

Přístup k informacím a právo na něj je základním tématem *Zodiaca*. Informace hledají novináři i policie. Zpočátku za jiným účelem, jak tomu obvykle ve společnosti bývá (policie chce dopadnout vraha a novináři chtějí o jejich pátrání informovat veřejnost), postupem času se ovšem zájem novinářských postav posune k cíli vypátrat Zodiac. Otázkou je, zda na takový posun mají právo. Podle Toschiho by odpověď zněla ne. Pátrání po vrahovi má zůstat v rukou instituce, která je úkolem oficiálně pověřena. Je to policejní práce, nikoliv práce novinářů, samozvaných detektivů. Film tak jednoznačnou odpověď nenabízí. Na jednu stranu na příkladu Averyho ilustruje, jak může novinář hrající si na detektiva negativně ovlivnit případ, zničit důvěru mezi policií a žurnalisty a zároveň svou pověst. I při Graysmithově pátrání jsme upozorňováni na škodlivost přehnaného zápalu pro věc, kterou nejsme pověřeni dělat. Zároveň jsme ale svědky neúspěchu a rezignace autorit, na něž navazuje zdánlivě beznadějně pátrání hnané posedlostí, které však svým způsobem dospěje ke zdárnému konci. Arthur Leigh Allen není usvědčen jako Zodiac, jeho vinu není ani Graysmith schopn přesvědčivě dokázat. Opět jej ale můžeme citovat: „Že něco nemůžeme dokázat ještě neznamená, že to není pravda.“ *Zodiac* je kritikou posedlosti i oslavou vytrvalosti, především však zdůrazňuje důležitost společenské spolupráce. Pro novináře je důležité si uvědomit, že ne všechny autority jsou špatné a není třeba je jen podřývat. Policie by měla vidět potenciál médií i jednotlivců pro média pracujících pomoci při vyšetřování. Vzájemná pomoc může přispět k řešení případů, které policie ani média individuálně vyřešit nedokážou.

Informace a přístup k nim jsou jedním z hlavních témat filmu, stejně tak ovlivňují organizaci narativu v *Zodiacovi*. Film je v souladu s charakterem rekonstrukce vyprávěn chronologicky, ovšem s řadou časových elips. Některé jsou velmi krátké,²³⁷ jiné se pohybují v řádu let,²³⁸ všechny skoky mají ale stejný účel –

²³⁷ Během luštění první Zodiacovy šifry např. skočí děj z kanceláří vyšetřovacích služeb dopředu o 12 hodin (jak nás informuje titulok), abychom se dostali ke snídani manželského páru v Salinas, který šifru vyluští. (pozn. autora).

překlenout období, během kterého se v Zodiacově případě nic podstatného nedělo. David Fincher a James Vanderbilt se nezajímají o osobní životy postav – jak Melanie s Robertem vytvořili funkční rodinu, jak se Bill Armstrong rozhoduje, že skončí na oddělení vražd, jak Avery začíná novou práci v Sacramento Bee. Jakmile něco nesouvisí s případem, je to z děje vypuštěno, každá scéna sděluje informace o vyšetřování. Když Zodiac (pravděpodobně) přestává vraždit, mizí i vsuvky zobrazující jeho zločiny. Tím je posilován pocit, že vrah skutečně zmizel, že „patří do včerejších zpráv“ a vyšetřovatelé promarnili šanci jej dopadnout, dokud ještě páchal zločiny.

S distribucí informací divákům souvisí i rozdělení vyprávění mezi tři postavy. Jejich přítomnost, dominance a pátrání rozděluje film do tří částí. Přestože se každá z postav objevuje ve všech částech, lze říci, že první část je soustředěna na Averyho, druhá na Toschiho a třetí na Graysmithe. Důvod rozdělení opět souvisí s informacemi a přístupem k nim. Narativ *Zodiac* se vždy drží postavy, která má nejvíce informací o případu a posunuje jej dál. Jakmile svůj potenciál obohatit případ vyčerpá (jako Avery kvůli egu a alkoholismu a následně Toschi, protože se dostává do slepé uličky), narativ přesune pozornost na jinou postavu. Film mohl zvolit jednoho hlavního hrdinu. Logickou volbou by byl Graysmith, který je autorem knižní předlohy. Pokud by si tvůrci vybrali Toschiho, film by fungoval jako tradičnější krimi. Cílem však bylo dosáhnout co nejpresnější rekonstrukce skutečného pátrání po Zodiacovi. Bylo třeba zohlednit co nejširší spektrum perspektiv i fakt, že v určitých chvílích to byli novináři, kteří měli na případ zásadní vliv. Střídání perspektiv hrdinů i metod investigace dodává filmu pestrost a dynamiku, kterých by při zvolení jedné perspektivy nebylo možné dosáhnout, dodává chronologické narativní výstavbě filmu rytmus.

Účelnost (v práci s postavami, v poskytování informací) je hlavním charakteristickým znakem *Zodiac*. Místo a význam každé scény určuje její vztah k případu. Tato účelnost ovlivňuje čtvrtý Sýkorův znak detektivního žánru – specifickou diváckou emoci. Cílem filmu není dopřát diváků možnost identifikace s postavami. O jejich osobních životech víme nezbytné minimum a jejich role a jednání se vždy váže k Zodiacovi. Zmizení Paula Averyho z narativu po jeho

²³⁸ Skok o čtyři roky později od setkání Graysmithe a Toschiho v kině na *Drsném Harrym*. Epilog poskočí o 7 a půl roku vpřed, aby ukázal, jak dospělý Michael Mageau (Jimmi Simpson), který přežil Zodiacův útok, identifikuje Arthura Leigh Allena jako vraha. (pozn. autora).

propuštění z Chronicle²³⁹ účelnost dokládá. Takové zacházení s postavami není pro crime fiction typické. Netypická je i přítomnost tří vyšetřujících. Ti disponují různým množstvím informací o případu. Divákovi je tak odíráno potěšení spojené s detektivkou – odhalování pachatele spolu s detektivem. V určitých chvílích totiž ví méně (v případě Averyho), někdy naopak více (v případě Graysmithe) než vyšetřující postava. Emoce, které *Zodiac* vyvolává, jsou deziluze a divácké neuspokojení, protože nenaplnuje tradiční žánrové vzorce. Můžeme sdílet s postavami vzrušení z objevování nových stop a důkazů, odepřen je nám ale základ, ke kterému směřuje většina zástupců žánru crime fiction – usvědčení pachatele a jeho neslavný konec (uvěznění, případně smrt).

Zodiac nebyl nikdy dopaden. Michael Mageau sice v epilogu identifikuje Arthura Leigh Allena, ale titulky na konci sdělují, že Allen zemřel na infarkt dříve, než byla vznesena obvinění. Robert Graysmith je přesvědčen, to ale nic nemění na faktu, že za *Zodiacovy* zločiny není nikdo potrestán a film po téměř třech hodinách vyšetřování dává nanejvýš spekulativní odpověď. *Zodiac* obrací diváckou emoci při sledování detektivky naruby. Nenechá diváky přilnout k postavám, protože jich využívá pouze jako prostředků k rekonstrukci vyšetřování. Konkrétní scény z vyšetřování vytvářejí napětí, nicméně většinu času sledujeme deskriptivní procedurál, tvoření hypotéz a hromadění informací. Vyšetřování končí bez jasné katarze, kterou od crime fiction vyžadujeme. Můžeme se spokojit s Graysmithovým „ty víš, že já vím“ pohledem na konci, pachatele za mřížemi ale nedostáváme. S ohledem na skutečný případ jej ani dostat nemůžeme. Film vytváří divácké potěšení důrazem na rekonstrukci a narušováním žánrových vzorců. Jeho neuspokojivé završení přijímáme, protože boří naše očekávání. Zahrne nás množstvím informací, které mají podle všech standardů crime fiction vést k odhalení a potrestání viníka zločinů. Frustrace postav z toho, že se tak neděje, přechází na diváky a funguje zároveň jako katarze.

Tímto způsobem si *Zodiac* přizpůsobuje žánrová specifika crime fiction – nabízí tři vyšetřující postavy, z nichž dva jsou novináři, každá z nich se pohybuje ve vlastním subžánru, narativní dynamiky dosahuje střídáním jejich perspektiv a těžiště divácké emoce přenáší z katarze, kterou přináší objasnění zločinu, na deziluzi z absence jednoznačného završení případu. Díky tomu jde o film žánrově

²³⁹ Dvakrát se ještě ve filmu objeví, ale vždy jen na chvíli, v souvislosti s Graysmithovým pátráním. Sám již narativ neposouvá. (pozn. autora).

ozvláštňující. Ani z hlediska členění detektivních příběhů Tzvetana Todorova nelze jednoznačně rozhodnout, ke kterému typu *Zodiaca* přiřadit. Zprvu se zdá, že sledujeme román s tajemstvím,²⁴⁰ ve kterém je přítomen dvojitý příběh zločinu (zobrazené Zodiacovy vraždy) a vyšetřování (dění v *Chronicle* i policejní vyšetřování), přičemž na oba je kladen stejný důraz. Po hodině nicméně příběh zločinu mizí a do popředí vystupuje příběh vyšetřování. To odpovídá románu s napětím. V tom je ovšem příběh zločinu stále sekundárně přítomen, vyšetřování se v něm neomezuje na hromadění důkazů a zjišťování pravdy, do příběhu více vstupují osobní životy postav a vedlejší dějové linie. Vyšetřování v *Zodiacovi* navíc není jedno, ale tři. Tyto faktory znemožňují film jednoznačně zařadit do Todorovovy klasifikace.

Zodiaca je prakticky nemožné zařadit do žánrové teorie, pokud bychom nevytvořili nové kategorie. V případě Graysmithova vyšetřování jsem přišel s návrhem subžánru „pátrání po pátrání“. Todorovovu teorii lze obohatit o kategorii „román s vyšetřováním“ (při zachování literární terminologie), která přenáší pozornost od reálného příběhu zločinu a postav, kteří se jím zabývají, k samotnému procesu vyšetřování a sběru informací. Příkladem takového filmu (pokud bychom připustili jeho zařazení ke crime fiction) by byl snímek *Spotlight*, který také v prologu naznačuje příběh zločinu, ovšem záhy jej opouští ve prospěch zobrazení investigativního procesu.

Postavy, jejich konstrukce, profesní status a střídání vyšetřování a perspektiv nezanedbatelně ovlivňují žánr snímku. Konfrontací žurnalistického a policejního pátrání, zdůrazňováním výhod jejich spolupráce a odlišnou subžánrovou stylizací jednotlivých vyšetřování se profese vyšetřovatelů stává prvkem, který způsobuje ozvláštňující charakter filmu v rámci žánru crime fiction. Paul Avery i Robert Graysmith jsou protipóly, na jejichž rozdílných přístupech k pátrání po Zodiacovi sledujeme důležitost vzájemné pomoci při práci na případu. Policejní a žurnalistické pátrání se mají doplňovat, ne stát proti sobě. *Zodiac* tuto tezi demonstruje mj. zdůrazněním odlišností těchto vyšetřování jejich stylizací do odlišných subžánrů. Kombinace různých přístupů má potenciál vyřešit případy, které by každá instituce zvlášť vyřešit nedokázala. Avery to nechápal, proto jako detektiv neuspěl. Toschi

²⁴⁰ TODOROV. *Poetika prózy*. pozn. 63, s. 102.

s Graysmithem si produktivitu spolupráce uvědomili pozdě, přesto je tohle uvědomění přivedlo alespoň k částečné satisfakci.

2.2 Muži, kteří nenávidí ženy

Muži, kteří nenávidí ženy od Davida Finchera z roku 2011 jsou druhou filmovou adaptací stejnojmenné knihy švédského spisovatele Stiega Larssona. Americkou verzi napsal scenárista Steven Zaillian. Kniha i film jsou rozděleny do dvou sbíhajících se narativních linií. Protagonistou první je zneuznaný novinář Mikael Blomkvist, který se po profesním selhání pouští do pátrání po záhadném zmizení praneteře bohatého švédského průmyslníka. Ocítá se na pomezí dvou profesí – novinářské a detektivní – a jeho charakter i celý film se stávají zajímavými objekty analýzy. Potenciální korelace a distinkce profesí novinář / detektiv vybízejí ke zjištění, do jaké míry profese splývají a jak to ovlivňuje žánrové směřování filmu.

Blomkvist je fiktivní literární a filmovou postavou, která se poprvé objevila v knize a filmech *Muži, kteří nenávidí ženy*. Její existence přesahuje tyto texty, protože se objevuje i v dalších filmech a knihách, které tvoří francízu souhrnně nazvanou Milénium.²⁴¹ Události dalších knih a filmů, ve kterých Mikael Blomkvist vystupuje, by měly vliv na analýzu jeho charakteru. Jako postava je nicméně definován v první dílu série a vzhledem k tomu, že David Fincher na svou adaptaci nenavazoval a Daniel Craig Blomkvista znovu nehrál, bude analýza soustředěna pouze na americkou verzi *Mužů, kteří nenávidí ženy*.

Rovnocennou linii tvoří příběh hackerky Lisbeth Salander, která pro průmyslníka Henrika Vangera tvořila Blomkvistův profil. Její linka je v první polovině separovaná od Blomkvistovy. Spojuje se s ní ve chvíli, kdy novinář angažuje Salanderovou jako svou asistentku. Analýza se soustředí na linii Mikaela Blomkvista. Ze dvou důvodů: 1) Blomkvist je novinář, Salanderová nikoliv. 2) Linie hackerky v první polovině nespadá do žánru crime fiction. Lisbeth je v první polovině své linie několikrát obětí trestného činu nebo trestnou činnost sama páchá. Do crime fiction spíše zapadá jako antagonistka na odvrácené straně zákona

²⁴¹ Knižní trilogie Milénium, jejíž součástí jsou *Muži, kteří nenávidí ženy* a dvě pokračování *Dívka, která si hrála s ohněm* a *Dívka, která koplá do vosího hnízda*. Obě knihy se dočkaly stejnojmenných švédských filmových adaptací. Po smrti původního autora v sérii pokračoval spisovatel David Lagercrantz, který napsal pokračování *Dívka v pavoučí síti*, *Muž, který hledal svůj stín* a *Dívka, která musí zemřít*. První Lagercrantzova kniha se dočkala i filmové adaptace *Dívka v pavoučí síti* (*The Girl in the Spider's Web*; r. Fede Alvarez, 2018), ve které postavu Mikaela Blomkvista ztvárnil Sverrir Gudnason. (pozn. autora).

– zločinec. Lisbeth je ale konstruována jako kladná hrdinka, která navíc pracuje pro bezpečnostní agenturu. Její nezákonné akce se nikdy nestanou předmětem vyšetřování a každá z nich je reakcí na příkoří, které bylo spáchané na ní (pomsta Nilsa Bjurmanovi – Yorick van Wageningen), případně na někom jiném (hackování Wennerströмова počítače). Spíše než jako zločinec je Lisbeth konstruována jako samozvaný mstitel, který vytváří vlastní verzi spravedlnosti. Takoví mstitelé se objevují spíše v jiných typech filmů než crime fiction (dobrodružné, komiksové, akční filmy). Jelikož postrádají institucionalizované zázemí, které jejich činy legitimizuje (jako v případě policie nebo žurnalistiky), často jsou v opozici vůči represivním společenským složkám.²⁴² Ve druhé půlce narativu se ale z Lisbeth stává také pátrající prvek a Blomkvistův parták. Při analýze žánrových parametrů v kapitole 2.2.3 proto pracuji i s její postavou.

Analýza se soustřeďuje na konstrukci charakteru Mikaela Blomkvista coby novináře / detektiva. Po definování jeho charakteru a paradigmatu rysů²⁴³ přecházím ke komparaci profesí novináře a detektiva. Na základě analýzy charakteru a komparace profesí sleduji, jak analyzovaná postava ovlivňuje žánr crime fiction a jeho klíčové prvky. Výsledkem je profil hlavní postavy novináře / detektiva i filmu jako crime fiction, kde profese protagonisty splývají.

2.2.1 Mikael Blomkvist – Renomovaný novinář po skandálu, detektiv z donucení

Blomkvista ve filmu poznáváme v pro něj netypické a nekomfortní pozici. Vychází ze soudní síně po soudním procesu s průmyslníkem Hansem-Erikem Wennerströmem.²⁴⁴ Z Mikaelova nespokojeného výrazu i reakcí jeho kolegů, kteří na něj čekají, lze vyčíst, že soud pro něj nedopadl dobře. To nám sdělují ve zvukové stopě i útržky ze zpravodajství.²⁴⁵ Dozvídáme se, že protagonista se dopustil nactiutrhaní. Jeho vystupování, reakce médií i okolí naznačuje, že jde o situaci vážnou a nezvyklou. Mikael Blomkvist, respektovaný a kvalitní novinář (což o něm

²⁴² Jako je tomu např. v případě postavy Batmana ve filmech Tima Burtona nebo především Christophera Nolana, komiksových, filmových i seriálových Watchmenech i v případě mstitelů jako Zorro nebo Robin Hood. (pozn. autora).

²⁴³ CHATMAN. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. pozn. 71, s. 132.

²⁴⁴ *Muži, kteří nenávidí ženy*, 00:03:18-00:03:40.

²⁴⁵ *Tamtéž*, 00:03:41-00:03:57.

tvrdí i sám Wennerström v televizním interview)²⁴⁶ s vynikající profesní pověstí udělal chybu a nyní je v nemilosti i s časopisem Milénium, který vlastní. „Pro novináře není větší hanby než obvinění z nactiutrhačství,“ zazní ve zpravodajství.²⁴⁷ Narativ filmu v expozici představuje protagonistu skrze negaci jeho charakteru – Blomkvista poznáváme v situaci odporující tomu, jak jej vnímá okolí. Na základě uvedení protagonisty do děje jsou následně narativ strukturován jako poznávání skutečného charakteru Mikaela Blomkvista a jako cesta za očištěním pověsti, o kterou na začátku přišel.

Analyzovanou postavu poznáváme ve chvíli krize. Jakkoliv se ovšem Blomkvist na začátku ocitá v nezvyklé situaci, jeho chování poskytuje řadu indicií, podle kterých můžeme začít identifikovat totalitu Blomkvistovy osobnosti na základě jejích rysů.²⁴⁸ V jeho chování se navzdory vážnosti situace objevuje humor a zdravé sebevědomí, když příkře okomentuje shluk novinářů před soudní síní („Co to je? Mediální událost roku?“).²⁴⁹ Takové chování naznačuje, že Blomkvist má velkou sebekázeň a ani v krizových situacích nepodléhá panice a zoufalství. Zároveň projevuje sebereflexi a dokáže přiznat chybu, což činí po návratu do redakce Milénia během rozhovoru s kolegyní Erikou Bergerovou.²⁵⁰ Přijímá fakt, že jeho pověst je v troskách. Ve scéně je naznačen jeho poměr s kolegyní, která je vdaná, což naznačuje posunuté morální standardy. Blomkvist je prezentován jako protagonista, kterého profesní selhání na začátku činí plastičtější – nevnímáme jej jako bezchybnou kladnou postavu, ale jako chybujícího člověka. Neověření informace poukazuje na nedbalost, která je ovšem vzhledem k Blomkvistově profesní reputaci spíše zvykového než rysového charakteru.²⁵¹ Jde o selhání přechodné a neopakuje se. Naznačení promiskuity je dále v ději rozpracováno, Blomkvistův charakter a jeho vztahy k ostatním postavám prohlubuje a posouvá.

Důležitou scénou pro rekonstrukci Blomkvistova charakteru je první scéna s Lisbeth Salander, která Blomkvista prověřovala pro Henrika Vangera. Ve scéně sděluje Vangerovu právníkovi Dirchu Frodemu (Steven Berkoff) svůj názor na Mikaela. „Je takový, jaký se prezentuje. V jeho branži je to výhoda,“ říká

²⁴⁶ Tamtéž, 00:04:18-00:04:34.

²⁴⁷ Tamtéž, 00:03:53-00:03:56.

²⁴⁸ CHATMAN. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. pozn. 71, s. 126.

²⁴⁹ *Muži, kteří nenávidí ženy*, 00:03:23.

²⁵⁰ Tamtéž, 00:05:24-00:06:10.

²⁵¹ CHATMAN. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. pozn. 71, s. 128.

Salanderová.²⁵² Lisbeth naznačuje, že celá aféra s Wennerströmem mohla být past na zvědavého novináře. Dozvídáme se, že Mikael je rozvedený, což je rozpracováno v následující scéně vánočního večírku, kde vidíme jeho dceru.²⁵³ Jako manžel ani otec Blomkvist úspěšný nebyl, zčásti kvůli pracovnímu vytížení, zčásti kvůli povaze sukničkáře. Selhání v práci proto nese tím hůř. Pokud stanovíme dvě základní úrovně, ve kterých postava může být konstruována, jako osobní a pracovní, u Blomkvista ta druhá převažuje. Svě známé ze Stockholmu Mikael brzy opouští, o jeho vztazích a minulosti se dozvídáme jen málo (poměr s Erikou, nevydařené manželství, nerozumí si s dcerou). V Hedestadu nikoho nezná a navazovat přátelství se členy rodiny Vangerových by bylo vzhledem k jeho úkolu kontraproduktivní. Pozdější vztah s Lisbeth je nejprve také pracovní, ovšem postupně přejde do mileneckého. Jde o jediný Mikaelův vztah k jiné postavě rozpracovaný i na jiné než pracovní rovině (viz níže v této podkapitole). Jinak je Mikael Blomkvist ve filmu definován primárně svou pracovní činností – investigativní novinář / detektiv.

Blomkvist jako investigavec tělem i duší se projeví ve chvíli, kdy mu Henrik Vanger přednese svou nabídku. Pod zástěrkou psaní Vangerových memoárů má Blomkvist pátrat po vrahovi jeho praneteře Harriet, která před několika dekádami záhadně zmizela. Rozhovoru Blomkvista s Vangerem je věnována značná část stopáže.²⁵⁴ Dialog ustanovuje detektivní linii filmu, zároveň je klíčový pro konstrukci charakteru protagonisty a vyjasnění jeho motivací. Vangerova nabídka je pro Blomkvista přitažlivá ze čtyř důvodů, přičemž každý z nich sděluje informace o jeho charakteru. Vanger mu nabízí možnost úniku od situace ve Stockholmu. Neochota čelit problémům přímo má zde spíše přechodný, zvykový charakter, není trvalá.²⁵⁵ Jak víme z předchozího dění, Mikael umí být sobec a neochota bojovat po boku Eriky za osud Milénia sobecká je. Tento krok ovšem souvisí i s jeho schopností sebereflexe. Mikael ví, že prohrál. Teď mu nezbývá než se stáhnout a čekat. Pragmatická je i druhá motivace, kterou Vanger Blomkvistovi poskytne. Soud jej zruinoval a bohatý průmyslník mu nabízí lákavé platové podmínky za dobu, kdy se bude případem Harriet zabývat.²⁵⁶ Blomkvist není zjištěný, stav jeho

²⁵² *Muži, kteří nenávidí ženy*, 00:07:44-00:07:48.

²⁵³ *Tamtéž*, 00:10:14.

²⁵⁴ *Tamtéž*, 00:15:05-00:23:34.

²⁵⁵ CHATMAN. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. pozn. 71, s. 128.

²⁵⁶ *Muži, kteří nenávidí ženy*, 00:22:57-00:23:05. „Kompenzací vám bude dvojnásobek vašeho platu během celého vyšetřování. Když případ vyřešíte, tak čtyřnásobek,“ říká Blomkvistovi Henrik Vanger.

financí byl ovšem v úvodních dvaceti minutách filmu zmíněn několikrát a možnost zmírnit škody je pro něj vítaná. Vanger zde apeluje na Mikaelův novinářský pragmatismus. Blomkvist je realista, který se nebojí přiznat si prohru ani pravdu.

Únik ani finanční odměna by ovšem Mikaela Blomkvista, bojovníka za pravdu, nezlákaly natolik, aby utekl od Eriky a Milénia. Zmíněné charakterové rysy (sobectví, sebereflexe, pragmatismus) nemají v Mikaelově charakteru tak silnou působnost jako ty, na které Vanger apeluje dalšími dvěma lákadly. Fakt, že se Blomkvist nechal o vánočních svátcích v době, kdy jej pronásledují problémy, vylákat starým švédským průmyslníkem na promrzlý ostrov Hedestad, poukazuje na jeho přirozenou zvědavost. Jakkoliv je skeptický k možnosti, že by Vangerovu nabídku přijal, je puzen k tomu zjistit, co za tajemným pozváním stojí. Když mu stárnoucí muž poví záhadný příběh zmizení Harriet, Mikaelova zvědavost ještě zesílí. Henrik mu ze začátku rozhovoru lichotí, zároveň apeluje na jeho všetečný a zvědavý charakter typický pro investigativní novináře slovy: „Ve skutečnosti se pokusíte vyřešit záhadu. Budete dělat to, co vám jde nejlépe, bez ohledu na vaše nedávné problémy se zákonem. Budete vyšetřovat zloděje, skrblíky, tyrany, nejohavnější lidi, jaké kdy poznáte. Moji rodinu.“²⁵⁷ Čeho Vanger v jediné promluvě docílí? Zaujme Blomkvista úvodním lákadlem, které představuje vyřešení záhady. Vlichotí se mu („...co vám jde nejlépe...“), ale zároveň jej shodí narážkou na nedávnou aféru. A nakonec se dovolává Blomkvistovy povinnosti novináře, která spočívá v odhalování zlodějů, skrblíků, tyranů a dalších patologických individuí současné společnosti. Ani tento apel na Blomkvistovu zvědavost, všetečnost, osobní hrdost a profesní zodpovědnost by ale novináře pravděpodobně nepřesvědčil, kdyby Vanger nepřišel se zlatým hřebem své nabídky. „Přihodím něco, po čem nade vše toužíte a nedá se to koupit za žádnou cenu. Dám vám Hanse-Erika Wennerströma.“²⁵⁸

Mikael touží po rehabilitaci své zraněné pýchy a pošramocené pověsti a v tuto chvíli je protagonista přesvědčen a přijímá Vangerovu nabídku. Co to o něm vypovídá? Mohli bychom říct, že je pomstychtivý. Do určité míry tuto vlastnost v Mikaelově charakteru můžeme najít, ovšem pouze v přechodných fázích afektu. Jeho charakter se dá popsat jemnějšími slovy – tvrdohlavý, neústupný, hrdý,

²⁵⁷ Tamtéž, 00:15:55-00:16:16.

²⁵⁸ Tamtéž, 00:23:10-00:23:19.

toužící po pravdě a spravedlnosti.²⁵⁹ Osobní zášť vůči Wennerströmovi v jeho charakteru hraje roli, je ale ukrytá pod novinářskými a demokratickými ideály, které jako liberálně-levicový žurnalista zastává.

Pro konstrukci postavy Mikaela Blomkvista je klíčová expozice. V krizové situaci poznáme jeho základní rysy, pracovní a osobní zázemí. Následný rozhovor s Vangerem odhalí rysy klíčové pro jeho další fungování v detektivním příběhu. V následujícím ději se divákům odhalí už jen minimum relevantních definičních znaků Blomkvistovy osobnosti. Z jeho počáteční nevraživosti po příjezdu do Hedestadu např. můžeme vyvodit, že jde o člověka společenského, který odloučení od svých blízkých a od ruchu velkoměsta nese těžce. Absenci života kolem sebe zahání pitím a kouřením,²⁶⁰ částečně mu lidskou společnost vynahrazuje toulavá kočka, která se objeví u jeho chatky a Blomkvist se o ni začne starat.²⁶¹ Rys starostlivosti se projevuje v mnoha scénách poté, co se dvě narativní linie filmu propojí a Mikael se setká s Lisbeth Salander. Novinář se za mladou hackerku rychle začne cítit zodpovědný a má nutkání se o ni starat, vychovávat ji.²⁶² Otcovský přístup k Lisbeth lze interpretovat i jako snahu napravit selhání u vlastní dcery. Zároveň však nelze přehlížet, že záhy po navázání pracovní spolupráce se mezi Mikaelem a Lisbeth vytvoří i milenecký vztah. U Mikaelova charakteru jde opět o prohloubení jeho ambivalence. Lisbeth bere jako dceru, ale zároveň se nemůže přenést přes svou sukničkářskou povahu, která mu dříve možná zničila manželství.

Během detektivního pátrání se objevují další vlastnosti a rysy, které jsou pro Mikaela typické a pravděpodobně nejsou pouze přechodné. Dovede se zorientovat ve velkém množství archivních materiálů, projevuje systematičnost a pečlivost.²⁶³ Ve chvíli, kdy narazí na potenciální stopu, okamžitě se pustí do akce, je iniciativní

²⁵⁹ Jemnější nuance Mikaelových motivací lze vyzorovat v kontrastu s Lisbeth, k jejímž konstitutivním charakterovým rysům pomstychtivost patří. Mikael je oproti ní smířlivější. (pozn. autora).

²⁶⁰ Zlozvyky jsou dědictvím knižní předlohy, Larsson i Fincher se Zaillianem jimi pravděpodobně zamýšleli protagonistu přiblížit divákovi něčím nesprávným a známým. (pozn. autora).

²⁶¹ *Muži, kteří nenávidí ženy*, 00:26:38-00:27:19.

²⁶² Jako příklad lze uvést několik scén: Při jejich prvním setkání Mikael přinese Lisbeth snídani a nabízí se, že jí umyje nádobí. Když Mikael po probuzení přistihne Lisbeth u svého počítače, řekne: „Musíme si vážně promluvit o tom, co je moje a co vaše.“ Po smrti Martina Vangera spolu Mikael a Lisbeth leží v posteli a Mikael jí položí otázku, díky které se dozvíme něco z Lisbethiny minulosti: „Jak je možné, že třiačtyřicetiletý člověk je v poručnictví státu?“, atd. (pozn. autora).

²⁶³ Po převzetí materiálů od Henrika Vangera záhy vidíme, jak si vytvořil podrobný nástěnkový rodokmen rodiny Vangerů. Při prozkoumávání materiálů podtrhává a snaží se vytvořit si komplexní představu o rodině i událostech, které ji postihly. (pozn. autora).

a rozhodný.²⁶⁴ Mikael Blomkvist je konstruován jako inteligentní, schopný a atraktivní muž, který těží ze své přirozené zvědavosti. Není žádným akčním hrdinou, ale člověkem z masa a kostí. Nepouští se do rvaček nebo akčních scén. Když je v nebezpečí, volí raději útěk, často je odkázán na záchranu od jiných. Scény nebezpečí jsou jediné, ve kterých Mikael ztrácí svůj klid a nadhled a vidíme jej rozčileného a vykolejeného.²⁶⁵ Neakčnost v jednání Blomkvistova charakteru je v kontrastu s obsazením Daniela Craiga, kterého dnešní diváci znají jako představitele Jamese Bonda.²⁶⁶ Vyjma šarmu a úspěchu u žen ovšem tyto dvě postavy nemají moc společného.

Klíčové informace potřebné pro konstrukci charakteru Mikaela Blomkvista se dozvídáme v expozici. Po úvodní krizi a následné Vangerově nabídce je jeho charakter stabilní. Většina rysů, které Mikael vykazuje během následného vyšetřování (společenskost, systematickosti, iniciativnost, ...), souvisí s jeho novinářskou profesí a oplýval jimi už dříve. Jeho akce v průběhu vyšetřování vyplývají z toho, co o něm víme z první části filmu. Chová se předvídatelně, což je dle Chatmana jedním z definičních znaků plochých postav.²⁶⁷ Traumatické události vyšetřování a vztah s Lisbeth na něj ovšem mají vliv, postava se v poslední části filmu posouvá a mění svá stanoviska. Např. po zjištění, že se mu Lisbeth nelegálně dostala do počítače, je pohoršený. Nikoliv proto, že by měl co skrývat, jeho morální hodnoty mu nicméně říkají, že z obecného hlediska je narušování cizího soukromí špatné. Když mu ale na konci Lisbeth nabídne, že stejným způsobem může získat důkazy proti Wennerströmovi, Mikael souhlasí.²⁶⁸ Věci, kterými si během vyšetřování prošel, posunuly jeho morální standardy. Většina jeho rysů zůstala stejná jako na začátku, vyšetřování jej ale ovlivnilo. Především díky Lisbeth a osobním motivacím, které by jinak nenaplnil, revidoval některé své postoje.

²⁶⁴ Když se od Cecilie Vangerové (Geraldine James) dozví, že její sestra Anita (Joely Richardson) žijící v Londýně si byla s Harriet blízká, okamžitě vyrazí za ní. Jakmile odhalí, že Harriet zavraždil její bratr Martin, hned se vydává do jeho domu. To lze interpretovat jako lehkovážnost, nicméně opět přechodnou, založenou na afektu. (pozn. autora).

²⁶⁵ *Muži, kteří nenávidí ženy*, 01:37:57-01:38:28.

²⁶⁶ Craig hraje Jamese Bonda od roku 2006, doposud se objevil ve čtyřech bondovských filmech – *Casino Royale* (r. Martin Campbell, 2006), *Quantum of Solace* (r. Marc Forster, 2008), *Skyfall* (r. Sam Mendes, 2012), *Spectre* (r. Sam Mendes, 2015) a do kin se na podzim chystá pátý s názvem *Není čas zemřít* (No Time to Die; r. Cary Joji Fukunaga, 2020). (pozn. autora).

²⁶⁷ CHATMAN. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. pozn. 71, s. 138.

²⁶⁸ Pohoršení nad vnikem do soukromí: 01:15:07-01:15:11. Přijetí Lisbethiny nelegální nabídky: 02:21:26-02:21:33. Mikaelův původní postoj může být interpretován jako alibismus vzhledem k tomu, že investigativní žurnalistika soukromí lidí také narušuje. (pozn. autora).

Šíře paradigmatu rysů²⁶⁹ Mikaela Blomkvista i jeho změny v průběhu zápletky činí z protagonisty *Mužů, kteří nenávidí ženy* plastickou postavu²⁷⁰. Je obdařen mnoha charakterovými rysy, z nichž některé jsou kladné, jiné spíše negativní a některé ve vzájemném rozporu:

Tabulka 3: Paradigma rysů Mikaela Blomkvista

Pozitivní rysy	Negativní rysy
Sebevědomý	Promiskuitní
Sebereflexivní	Nestálý
Pragmatický	Tvrdohlavý
Zvědavý	Všetečný
Hrdý	Sobecký
Společenský	Náchylný k návykovým látkám
Starostlivý	
Systematický	
Pečlivý	
Iniciativní	
Rozhodný	
Inteligentní	
Bystrý	

Zdroj: Vlastní zpracování

²⁶⁹ CHATMAN. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. pozn. 71, s. 132.

²⁷⁰ Tamtéž, s. 138.

Některé rysy jsou výraznější, jiné se projevují jen v určitých situacích. Blomkvist je konstruován jako kladný protagonista, negativní aspekty charakteru slouží k polidštění a zvýšení jeho plastičnosti.²⁷¹ Chatman tvrdí, že neukončené, plastické postavy diváci rádi vidají v pokračováních.²⁷² Mikael Blomkvist se stal součástí rozsáhlejší série, což svědčí o popularitě charakteru. Je plastickou postavou ve forsterovském smyslu.²⁷³

2.2.2 Novinář x detektiv – Splývající paradigma rysů?

Po prozkoumání paradigmatu rysů Mikaela Blomkvista bez znalosti jeho profese by bylo těžké určit, zda jde spíše o novináře nebo o detektiva. Blomkvist je v konkrétních částech *Mužů, kteří nenávidí ženy* buď jedním, nebo druhým. Některé z jeho definovaných vlastností (sebereflexivita, hrdost, starostlivost, promiskuita, nestálost, ...) jsou natolik obecné, že nemohou pomoci odlišit profese novináře a detektiva od jiných, řada jiných rysů (zvědavost, systematickosti, společenskost, všetečnost, ...) je však v tomto ohledu užitečná. V následující podkapitole je rekonstruován vývoj Blomkvistova profesního postavení ve filmu *Muži, kteří nenávidí ženy*.

Blomkvista ve filmu poznáváme jako novináře po vážném profesním selhání. V expozici²⁷⁴ jej jako novináře vnímáme a podle toho přistupujeme k jeho charakteru. Očekáváme, že bude pracovat na investigativní kauze, pravděpodobně se bude snažit očistit své jméno po aféře s Wennerströmem. Když je Blomkvist představen jako novinář, logicky očekáváme, že bude vykonávat novinářskou práci. Následně je však protagonista situován do pozice detektiva, která s sebou nese jiná očekávání. Stejně jako u novináře očekáváme pátrání, jehož cílem ovšem není vytvořit investigativní reportáž, nýbrž odhalit pachatele trestného činu. Detektivem se Blomkvist stává ve chvíli, kdy přijme Vangerovu nabídku. Rozebíraný rozhovor Blomkvista s Vangerem²⁷⁵ funguje krom roviny narativní a charakterizační i v rovině komparace novinářské a detektivní profese. Hugo de Burgh přirovnává

²⁷¹ Jinak funguje Blomkvistova postava z hlediska Lisbeth. Pokud vnímáme jako hlavní postavu ji, z Mikaela se na konci stává antagonist, který zranil její city kvůli své promiskuitě. Narativní zdvojení úhlu pohledu na události dodává postavám na plastičnosti a komplexnosti. (pozn. autora).

²⁷² CHATMAN. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. pozn. 71, s. 139.

²⁷³ FORSTER, Edward Morgan. *Aspekty románu*. pozn. 93, s. 69-70.

²⁷⁴ *Muži, kteří nenávidí ženy*, 00:03:17-00:13:25. Od konce titulkové sekvence až do rozhovoru s Henrikem Vangerem.

²⁷⁵ Tamtéž, 00:15:05-00:23:34.

práci investigativních novinářů k práci policie,²⁷⁶ to samé dělá Henrik Vanger. „Budete vyšetřovat zloděje, skrbliky, tyrany...“²⁷⁷ Úkolem investigativní žurnalistiky je podle de Burgha mimo jiné odhalit pravdu,²⁷⁸ což dělá i detektiv. Vanger se vmlouvá Mikaelovi, který mu tvrdí, že v případě Harriet jen těžko odhalí něco nového, slovy: „To nevíte. Máte velmi horlivou investigativní mysl.“²⁷⁹ Vanger zná Mikaela jako elitního investigativního novináře. Proto věří, že si stejně dobře povede i v roli detektiva. Postava byla do této chvíle konstruována jako novinář a vlastnosti, které je u ní možné identifikovat (zvědavost až všetečnost, sebevědomí, tvrdohlavost, ...), se pojí s novinářskou stránkou jeho osobnosti. Stejně charakterové rysy jsou ale vhodné také pro práci detektiva. Detektivní zápletka je rozhovorem mezi Blomkvistem a Vangerem ustanovena. Když Mikael nabídku přijímá, opouští svůj novinářský status a stává se na velkou část filmu detektivem. Proměna Mikaela z novináře na detektiva nevychází z proměny samotné postavy, ale z potřeby narativu. Mikael v sobě měl vlastnosti potřebné pro detektiva inherentně obsažené již dříve, až narativní popud ale jeho status změnil.

Důležitá pro pochopení struktury filmu je také osobní motivace postavy. Možnost získat důkazy proti Hansi-Eriku Wennerströmovi, který jej profesně znemožnil, je hlavní důvod, proč Mikael postaví stranou svou původní profesi. Blomkvist po většinu stopáže vykonává detektivní, nikoliv novinářskou práci. Od přesunu do Hedestadu po odhalení osudu Harriet Vanger je detektivem.²⁸⁰ Během téměř dvou hodin jeho pátrání poznáváme další vlastnosti, které z něj činily dobrého novináře a tím pádem, jak zjišťujeme, i dobrého detektiva (systematičnost, pečlivost, iniciativnost, inteligence, ...). Detektivní činnost by ale nikdy nevykonával, kdyby neměl motivaci napravit svou novinářskou pověst. Mikael film jako novinář začíná a jako novinář jej i končí, jeho původní profese tvoří rámec příběhu. Proto po vyřešení detektivní linie následuje epilog,²⁸¹ který dokončuje linku s Wennerströmem a navrácí Mikaelovi na začátku ztracený profesní kredit.

Snaha o usvědčení Wennerströma rámuje detektivní pátrání, vzhledem k charakteru a cílům investigativní žurnalistiky zároveň můžeme celou detektivní

²⁷⁶ BURGH. *Introduction: a higher kind of loyalty*. pozn. 117, s. 17.

²⁷⁷ *Muži, kteří nenávidí ženy*, 00:15:55-00:16:16.

²⁷⁸ BURGH. *Introduction: a higher kind of loyalty*. pozn. 117, s. 17.

²⁷⁹ *Muži, kteří nenávidí ženy*, 00:22:32.

²⁸⁰ *Tamtéž*, 00:25:39-02:20:20.

²⁸¹ *Tamtéž*, 02:20:21-02:32:56.

linii interpretovat jako pátrání v pátrání, mezikrok důležitý k naplnění veřejného zájmu²⁸² – odhalení zkorumpovaného magnáta. Mikael přijímá detektivní úlohu, protože věří, že mu Henrik Vanger poskytne usvědčující důkazy proti Wennerströmovi. To se nestane, díky vyšetřování se ovšem Blomkvist seznámí s Lisbeth. Tu během prověřování Blomkvista zaujal Wennerström natolik, že jej sama začala vyšetřovat. Bez účasti na vyšetřování by se Mikael s Lisbeth nikdy neseznámil a nezískal by důkazy proti Wennerströmovi.

Jakkoliv se dá pátrání po zmizení Harriet Vanger označit za detektivní a vyšetřování Wennerströma za žurnalistické, paralel mezi nimi je tolik, až se distinkce mezi slovy detektivní a žurnalistický ztrácí. De Burgh vnímá investigativní žurnalistiku jako snahu novinářů najít důkazy o tušeném špatném chování autorit.²⁸³ V obou vyšetřováních, která Mikael Blomkvist vede, jde především o špatné chování autorit. V případě Harriet je takových autorit několik – jedná se o případ, který se týká jedné z nejbohatších rodin ve Švédsku, finální zjištění prozrazuje, že Harriet se zklamala v rodičovské autoritě (otec) a následně i v sourozenecké (bratr Martin). Jako sériový vrah je odhalen Martin Vanger, současný vedoucí rodinné firmy. V případě Wennerström je autoritou ekonomický magnát, který se dopouští zpronevěry, nelegálních obchodů se zbraněmi a pravděpodobně i dalších nezákonných aktivit. V centru obou vyšetřování navíc stojí totožná postava. Blomkvist je primárně motivován Wennerströmem, základní smysl pro spravedlnost jej ale vede i v Harrietině případu. Pokud přijmeme de Burghovu definici novináře jako člověka, jehož primárním cílem je odhalit pravdu,²⁸⁴ Mikaelova motivace odhalit, co se stalo s Harriet, je menší pouze o osobní vendetu vůči Wennerströmovi. Jinak se případy mohou postavit na stejnou úroveň.

V obou případech se Blomkvist snaží z morálních důvodů odhalit pravdu, kterou chtějí autority zamlčet.²⁸⁵ Wennerström i rodina Vangerových představují ekonomické elity minulého i současného Švédska a zapadají do de Burghova konceptu autorit, které by měly stát v centru zájmu investigativních novinářů.

²⁸² BURGH. *Introduction: a higher kind of loyalty*. pozn. 117, s. 26.

²⁸³ Tamtéž, s. 18.

²⁸⁴ Tamtéž, s. 17.

²⁸⁵ Tamtéž, s. 19.

Autorit s určitou agendou, kterou je třeba prověřovat.²⁸⁶ Pokud tyto autority tají něco, co by v zájmu veřejnosti mělo být všeobecně známo, je třeba investigativního novináře, aby jejich tajemství odhalil a zveřejnil. Zde je klíčový rozdíl mezi investigativním novinářem a policistou / detektivem. Druhý jmenovaný vyšetřuje jasně definovanou kriminální činnost bez ohledu na to, kdo zločin páchá. Ať už je vrahem / zlodějem / násilníkem atp. známý politik, bohatý manažer nebo bezdomovec, úkolem policisty / detektiva je odhalit pachatele a přivést jej k zodpovědnosti za jeho čin. Jeho práce je jasně právně vymezená. Novinář se pohybuje v abstraktnější rovině veřejného zájmu.²⁸⁷ Než se začne o nějaký případ zajímat, musí se sám sebe ptát: „Do jaké míry je tato kauza relevantní pro veřejnost, tj. pro mé čtenáře?“ V investigativních kauzách může být klíčová např. veřejná známost osoby, které se případ týká, neočekávanost atraktivní pro čtenáře. Zjednodušeně se dá říci, že investigativní novinář si své případy hledá a vybírá si z nich. Policista / detektiv takovou možnost zpravidla nemá. Případy Wennerström a Harriet jsou ovšem zástupné v tom, že mohou oba fungovat jako detektivní i jako novinářské. Přestože Blomkvist figuruje v prvním z nich jako novinář a ve druhém jako detektiv, je snadné si představit, že by se o Wennerströmovu nelegální aktivitu mohla začít zajímat policie. Stejně tak by zvědavý novinář mohl v archivu narazit na zmínku o zmizení Harriet Vanger a začít pátrat po temné kapitole v minulosti jedné z nejbohatších rodin Švédska.

Jak pomyslný policista / detektiv, tak novinář by měli paradigma rysů, které by se z částečně překrývalo s paradigmatem rysů Mikaela Blomkvista. I kdyby šlo o postavy s úplně jinými motivacemi a vývojem, základní charakteristiky potřebné k tomu, aby postava v crime fiction začala pátrat, by se s osobností Blomkvista překrývaly. Ostatně, negativní definice investigativních novinářů Hugo de Burgha (arogantní, privilegovaní a jízliví, kteří svou touhu po vysokém nákladu zakrývají za společenskou zodpovědnost)²⁸⁸ má blízko k tomu, jak vnímáme nejslavnější fiktivní detektivy. Vždyť kdo by se zdráhal nazvat Doyleova Sherlocka Holmese arogantním, Christiina Hercula Poirota privilegovaným a chandlerovského Phila Marlowa jízlivým? Tyto hrdiny, stejně jako Mikaela Blomkvista, vnímáme jako kladné protagonisty. Zároveň jsou ale u nich potřeba vlastnosti, které nelze pokládat

²⁸⁶ Tamtéž.

²⁸⁷ Tamtéž, s. 17.

²⁸⁸ Tamtéž, s. 18.

za pozitivní, aby v intencích žánrové podívané fungovali tak, jak fungovat mají. Stejně tak jsou tyto vlastnosti potřeba u investigativního novináře, aby mohl dobře vykonávat svou práci. Novináři podle de Burgha musejí být skeptičtí a podezíraví,²⁸⁹ což nejsou primárně pozitivní vlastnosti, bez nich se ovšem investigace (v novinářském i detektivním smyslu) provádí těžko.

Mikael Blomkvist není hrdinou arogantním jako zmíněný Holmes. Pouze mu nechybí vyšší sebevědomí. V několika scénách²⁹⁰ je vidět, že díky zdravému sebevědomí má převahu a ví to o sobě. Jako prestižní novinář a vedoucí vlastního časopisu se pohybuje ve vyšších kruzích. Po aféře s Wennerströmem má finanční potíže, stále jej ale můžeme označit za privilegovaného muže vyšší střední třídy, který chodí dobře oblekaný, rád pije kvalitní alkohol, užívá si společnost jiných privilegovaných lidí a konverzaci s nimi.²⁹¹ O prostředí, ze kterého Mikael pochází, se ve filmu nedozvídáme,²⁹² nic nevíme ani o jeho předchozí novinářské práci. Z přístupu ostatních postav i z pozdvižení okolo Wennerströmovy aféry ale můžeme vyvozovat, že Mikael jakožto investigativní novinář odváděl dosud výbornou práci a své privilegované postavení a dobrou pověst si vysloužil poctivým vykonáváním své profese.

Blomkvist umí být i jízlivý, což se projevuje ve scéně, kdy na něj skupina novinářů čeká po rozsudku.²⁹³ Za jízlivost a lehký cynismus se schovává ve složitých životních situacích. Vidět jsou ale i ve zbytku filmu,²⁹⁴ Blomkvist v sobě výmluvného, jízlivého, glosujícího novináře nezapře. Skepse a podezíravost se u něj projevují nejen při interakcích se členy Vangerovy rodiny,²⁹⁵ ale i mimo případ.

²⁸⁹ Tamtéž.

²⁹⁰ Rozhovor s Lisbethiným šéfem Draganem Armanským (Goran Višnjič), první setkání s Lisbeth, suverénní odhalení identity Harriet, ... (pozn. autora).

²⁹¹ První scéna, ve které se objevuje Martin Vanger – Mikael potkává jeho milenku na cestě k němu a následuje kultivovaná večeře ve Vangerově luxusním a moderně zařízeném domě. (pozn. autora).

²⁹² Což je v kontrastu s linií Lisbeth, o které víme, že je od dvanácti let v poručnictví státu. Mikael je privilegovaný, Lisbeth je obětí sociálního vyloučení. (pozn. autora).

²⁹³ *Muži, kteří nenávidí ženy*, 00:03:18-00:03:39.

²⁹⁴ Když Henrik Vanger Mikaelovi popisuje nepřilíh vřelé vztahy v rodině, Mikael to komentuje slovy: „Mluví na tomhle ostrově vůbec někdo s někým?“ Při rozhovoru s Haraldem Vangerem (Per Myrberg) na jeho stížnost, že jej rodina nenavštěvuje, reaguje poznámkou: „Možná, kdybyste změnil dekorace...“ (pozn. autora).

²⁹⁵ Do okruhu podezřelých počítá i samotného Henrika, který si jej na práci najal, napjaté jsou rozhovory s Cecilíí i jejím otcem Haraldem. Uvolněná jsou naopak setkání s Martinem Vangerem. To je paradoxní vzhledem k tomu, že Martin je nakonec odhalen jako vrah, tento fakt přidává na napětí scéně odhalení. Sám Martin glosuje svou civilizovanost jako nejlepší past: „Proč lidé nevěří svým instinktům? Cítí, že se něco děje, že jim někdo dýchá na záda. I ty jsi něco tušil, když si opět vkročil do mého domu. Přinutil jsem tě snad? Odvlekl jsem tě sem násilím? Ne. Stačilo jen, abych tě

Dirchu Frodemu neustále připomíná, co mu bylo slíbeno za vyřešení Harrietina zmizení (důkazy proti Wennerströmovi). Když Henrik zkolabuje a musí do nemocnice, Mikael od něj chce slíbené informace. Má podezření, že by je nemusel získat, i kdyby případ vyřešil. Aféra s Wennerströmem jej učinila podezřívavějším a opatrnějším. „Když jsem naposledy o něčem informoval bez ověření, stálo mě to mé životní úspory,“ odbude Blomkvist Frodeho, když po něm právník chce vědět, na co během vyšetřování přišel.²⁹⁶

V této větě sám Blomkvist klade rovnítko mezi oba případy, na kterých ve filmu pracuje. V případě Harriet nechce opakovat stejné chyby jako u Wennerströma. Z rozhovoru s Lisbeth ke konci filmu vyplývá, že ve snaze usvědčit magnáta investigaci uspěchal, neověřil si zdroj, nehledal dodatečné informace atd.²⁹⁷ Stejně chyby nehodlá opakovat, ačkoliv v případě Harriet nejde o novinářskou kauzu, ale o detektivní pátrání. O to pečlivější Mikael v rešerších a studiích materiálu je. De Burgh upozorňuje na důležitost pečlivosti a trpělivosti při práci na investigativních reportážích. Což je důvod, proč jejich realizace zabírá více času než jiná žurnalistická práce.²⁹⁸ Ačkoliv to na filmu kvůli všudypřítomnému švédskému mrazu a sychravému počasí není úplně patrné, odehrává se jeho příběh na ploše jednoho roku a je rámován vánočními svátky.²⁹⁹ Není specifikováno, kolik času zabralo odhalování tajemství kolem Harriet a kolik následné tažení proti Wennerströmovi. Více stopáže jednoznačně zabírá detektivní linie, rámec a motivace postav nicméně přináší ta žurnalistická. Detektivní linie divákovi zprostředkovává veškerou investigativní práci hrdinů, Fincher v ní klade důraz na práci s archivy, různými druhy médií (noviny, fotografie, digitalizované nosiče, ...) a komunikuje divákovi pečlivost postav a intelektuální i časovou náročnost, kterou jejich práce vyžaduje. S Wennerströmem je naopak hotový během několika minut. Možná Finchera více zajímala detektivní linie, případně stopáž filmu už byla příliš rozsáhlá. I v knižní předloze ale tvoří zúčtování

pozval na skleničku. Těžko věřit, že strach z urážky je silnější než strach z bolesti. Ale víš co? Opravdu je. Vždycky přijdou dobrovolně.“ (pozn. autora).

²⁹⁶ *Muži, kteří nenávidí ženy*, 01:13:31-01:14:19.

²⁹⁷ Tamtéž, 02:21:07-02:21:25. „Byl jsem hlupák. Dostal jsem tip od anonymního zdroje, kterého mi Wennerström podstrčil. Byl to podvod, což taky snadno dokázal u soudu,“ říká Mikael doslova.

²⁹⁸ BURGH. *Introduction: a higher kind of loyalty*. pozn. 117, s. 25.

²⁹⁹ Vánoční oslava, které se účastní Mikael na začátku filmu. Na konci Lisbethina zmínka „Zase jsou Vánoce...“ (pozn. autora).

s Wennerströmem především epilog. Happy end, kvůli kterému si Mikael musel projít detektivním peklem a poznat Lisbeth.

Lisbethiny hackerské dovednosti Mikaelovi zajistí důkazy o Wennerströmově nelegální činnosti. Tím se v *Mužích, kteří nenávidí ženy* zrcadlí teze Matthew Kierana – pokud chce novinář odhalovat nemorální jednání autorit, musí často sám jednat nemorálně.³⁰⁰ Lisbeth se Mikaela explicitně ptá, když mu nabízí pomoc při stíhání Wennerströma: „Rozhořčilo tě, že to, jak jsem se dostala do tvého života, bylo nemorální a nelegální. Cítil bys to samé, kdyby se to týkalo Wennerströma?“³⁰¹ Mikael ví, že Wennerström je lump. A touží to dokázat. V rámci vyššího dobra potlačí vlastní morálku a jedná proti zákonu, aby získal důkazy o zločinech autority. Kdyby podle Kierana byli novináři naprosto morálně dobří, nemohli by správně vykonávat svou práci, protože temný svět, do kterého jsou nuceni vstupovat, by je semlel.³⁰² O tom se Mikael během filmu přesvědčí mnohokrát. Při prvním stíhání Wennerströma pracoval na případu s nejlepšími úmysly a čestně. Prohrál. Vyšetřování Harrietina zmizení mu ukázalo, že instituce a autority nefungují tak, jak by měly. Spravedlnosti je někdy nemožné dosáhnout běžnými cestami a pokud chce člověk před zlem uniknout nebo jej porazit, musí sám lhát a porušovat zákon. Mikael se ovšem k nezákonným praktikám obrací z morálních důvodů (částečně možná i ze stopy pomstychtivosti v jeho charakteru), navíc i podle tvrzení Kierana je rozdíl mezi soukromím a tajemstvím.³⁰³ V případě Wennerströmovy nelegální činnosti jde o tajemství, které by ve veřejném zájmu mělo být odhaleno. Osoby veřejně známé nebo autority mají vzhledem ke svému přístupu k moci a společenské pozici menší nárok na soukromí než ostatní,³⁰⁴ což Wennerström splňuje.

Na první pohled zde vyvstává distinkce mezi novinářem a detektivem. Zástupce institucionalizované bezpečnostní složky se nesmí dopouštět nezákonného jednání ani ve chvíli, kdy mu porušení zákona může pomoci dopadnout pachatele. Ve fikčních žánrových textech je ovšem takových příkladů mnoho. Najdeme např. v odnoži americké drsné školy,³⁰⁵ kde hrdinové zastupují represivní společenskou

³⁰⁰ KIERAN. *The regulatory and ethical framework for investigative journalism*. pozn. 126, s. 153.

³⁰¹ *Muži, kteří nenávidí ženy*, 02:21:25-02:21:32.

³⁰² KIERAN. *The regulatory and ethical framework for investigative journalism*. pozn. 126, s. 153.

³⁰³ Tamtéž, s. 156.

³⁰⁴ Tamtéž.

³⁰⁵ SCAGGS. *Crime Fiction*. pozn. 44, s. 29.

složku, nicméně nepodléhají žádné přímé autoritě. Proto mohou uplatňovat jednání, které odpovídá spíše padouchům než hrdinům. Stejně jako Mikael Blomkvist ale jednají z vyššího morálního principu a mohou se obhajovat okřídleným „úcel světi prostředky“. Novináři i detektivové vědí, že ve společnosti je něco špatně.³⁰⁶ Novinář to špatné ve společnosti odhaluje a detektiv napravuje. Mikaelu Blomkvistovi se alespoň v Harrietině případu naskytla příležitost učinit obojí. Wennerströma odhalil a tím dal příležitost represivním složkám společnosti zasáhnout.

Jak na svou pozici pohlíží sám Blomkvist a postavy okolo něj? Mikael má o své profesi jasno minimálně co se týče sledovaných motivací. Detektivní úkol přijímá primárně za účelem navrácení ztraceného novinářského kreditu. Sám projevuje skepsi ohledně svých schopností záhadu vyřešit, Henrik v něm ovšem vidí detektivní potenciál. Zbytek postav vnímá Mikaela jako novináře, protože o jeho detektivním úkolu vědí pouze Henrik Vanger, Dirch Frode a později ještě Lisbeth Salander. Oficiálně píše Vangerovy paměti. Ovšem ve chvíli, kdy opouští Stockholm a vydává se bydlet do Hedestadu, jeho novinářské povolání mizí a do vyřešení případu se stává detektivem, za kterého jej jiné postavy několikrát označí. Poprvé tak činí Henrik Vanger během scény, kdy Mikaela seznamuje s ostrovem a jeho obyvateli. „Muž, který si najme detektiva, musí vždycky patřit mezi podezřelé,“³⁰⁷ říká a ustanovuje Mikaelův nový status. Na ten v průběhu filmu upozorní ještě prodavač v hobby obchodu, kterého Mikael zpovídá,³⁰⁸ i Martin Vanger, než se pokusí Mikaela zabít.³⁰⁹ Mikaelův novinářský status je během pátrání po Harrietině osudu explicitně připomenut pouze ve scéně, kdy jej do Hedestadu přijede navštívit Erika.³¹⁰ Scéna připomíná, že zatímco se Mikael věnuje detektivní činnosti, jeho časopis Milénium stále bojuje o existenci. Jakkoliv je detektivní linie do velké míry autonomní, fúze Milénia s vangerovským koncernem představuje další pojitko detektivního děje a novinářského rámce, které jsou provázané stejně jako Mikaelovy pozice novináře a detektiva.

³⁰⁶ BURGH. *Introduction: a higher kind of loyalty*. pozn. 117, s. 29.

³⁰⁷ *Muži, kteří nenávidí ženy*, 00:31:16-00:31:21.

³⁰⁸ Tamtéž, 01:30:55-01:31:01. „Nejsem sice žádný detektiv, ale vzhledem k tomu, že jde o rok 1966, začal bych domovem důchodců,“ poznamená prodavač.

³⁰⁹ Tamtéž, 02:04:56-02:05:00. „Ty nemožný detektive...“ vysmívá se Mikaelovi Martin.

³¹⁰ Tamtéž, 00:57:30-00:59:50.

Paradigma rysů Mikaela Blomkvista postupně odhalované během filmu nelze jednoznačně přiřadit buď k novináři, nebo k detektivovi. Jakkoliv se konkrétní rysy vyjevují v různých fázích filmu, kdy Mikael zastává jednu či druhou funkci, stále patří k jedné osobě spojené jedinečným vlastním jménem Mikael Blomkvist.³¹¹ Výše rozváděné paralely mezi investigativní žurnalistikou a detektivním pátráním navíc naznačují, že úzce propojené nejsou jen obě profese, ale také osoby, které je vykonávají.

2.2.3 Novinář / detektiv v americké verzi severské crime fiction

Historizující členění subžánrů crime fiction Johna Scaggse³¹² neumožňuje přiřadit *Muže, kteří nenávidí ženy* do jedné z vytyčených vývojových etap žánru. Vzhledem k tomu, že kniha a film tematizují zločin, však do crime fiction spadají. Z vytyčených etap lze vyčíst vliv některých z nich na populární subžánr, který Scaggsova taxonomie nezohledňuje – severskou krimi. Jana Jedličková za základní znaky severských kriminálek považuje ponuru atmosféru, výrazného vyšetřujícího protagonistu a důraz na společenský kontext.³¹³ Tyto prvky byly v crime fiction přítomné již dříve, nikoliv však pohromadě. Výrazná ústřední postava je klíčovým prvkem detektivek Zlatého věku i americké drsné školy. Druhá jmenovaná etapa se taktéž vyznačuje temnou, ponurou atmosférou. V 60. letech do crime fiction přinesl aktuální společenské otázky subžánr British procedural. Severské krimi spojují prvky těchto etap do nového, geograficky specifického tvaru a vytvářejí etapu novou. V případě americké verze *Mužů, kteří nenávidí ženy* je ale třeba si uvědomit určitý posun. Severskou krimi byla knižní předloha Stiega Larssona i její švédská adaptace od režiséra Nielse Ardena Opleva. Jakkoliv je Fincherova adaptace věrná předloze, stále jde o americkou verzi a tím pádem o americký pohled na Švédsko. Tvůrci museli brát ohled na americké publikum, jemuž mohou být problémy švédské společnosti neznámé. Proto jsou společenské přesahy zjednodušené, obecnější. Švédsko v této verzi *Mužů, kteří nenávidí ženy* je fiktivní odraz toho, jak zemi vidí v USA. Proto je v případě Fincherovy adaptace problematické mluvit o severské krimi.

³¹¹ CHATMAN. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. pozn. 71, s. 136-137.

³¹² SCAGGS. *Crime Fiction*. pozn. 44.

³¹³ JEDLIČKOVÁ. *Wallander: švédské vraždy podle BBC*. pozn. 57, s. 153.

Propojení se společenským kontextem je ale stále přítomné. Situovat do pozice vyšetřovatele místo institucionalizované profese detektiva či policisty profesionálního novináře byl proto již v předloze logický krok. Novinářská profese v sobě má inherentně obsaženo spektrum činností příbuzných detektivní profesi (odhalování nelegálních aktivit, zpovídání svědků, řešerše a práce s důkazními materiály...) ³¹⁴ a její vykonavatel má paradigma rysů těžko odlišitelné od detektiva (viz předchozí podkapitoly). Protagonista-novinář má navíc potenciál obohatit vyšetřování o znalost společenského dění.

Ve filmu je zachován půdorys severské krimi přizpůsobený americkému kontextu, stejně jako v případě výše analyzovaného *Zodiaca* ale i zde můžeme identifikovat prvek „pátrání po pátrání“. V kapitole 2.1.3 jsem definoval čtyři znaky, které mohou tvořit nový subžánr crime fiction, přičemž detektivní linie v *Mužích, kteří nenávidí ženy* splňuje každý z nich. Mikael Blomkvist začíná pátrání dávno poté, co je zmizení Harriet považováno za nevyřešený případ. Kromě Henrika Vangera se jím už nikdo nezabývá. Hrdinou je individualizovaný novinář, nikoliv detektiv nebo policista. V polovině se k němu přidá hrdinka, která také nezastupuje oficiální represivní složky. Blomkvist nemá k dispozici prostředky, které by měla policie, z čehož pro něj vyplývají problémy (např. po identifikaci Martina Vangera jako vraha je nucen jít k němu domů bez posil a neozbrojen). A stejně jako v *Zodiacovi* můžeme vidět pátrání, v jehož centru stojí přezkoumávání důkazního materiálu, který byl již mnohokrát a bez úspěchu prozkoumán. Důraz je kladen na procedury vyslýchání svědků, systematické procházení archivního materiálu a hledání nových důkazů. Po selhání policejních autorit v pátrání je opět nutné, aby se na případ někdo podíval novými očima.

Michal Sýkora definuje specifickou postavu jako jeden ze čtyř základních elementů detektivního žánru. ³¹⁵ Přítomnost pátrající postavy ³¹⁶ je spolu s tématem, organizací narativu a čtenářskou (diváckou) emocí jednou z žánrových dominant. Důležité je, že pátrající postavou nemusí být detektiv nebo policista. Do hlavní role crime fiction může být situován kdokoliv, kdo začne pátrat s cílem vyřešit případ, odhalit pachatele zločinu. ³¹⁷ Vzhledem k charakteru jejich profese mají

³¹⁴ BURGH. *Introduction: a higher kind of loyalty*. pozn. 117, s. 24.

³¹⁵ SÝKORA. *K teorii detektivního žánru*. pozn. 38, s. 24.

³¹⁶ Tamtéž.

³¹⁷ Tamtéž.

investigativní novináři potenciál stát se hrdiny crime fiction.³¹⁸ Otázkou zůstává, nakolik novinář v hlavní roli ovlivňuje ostatní aspekty žánru.

Vyšetřovatelé ve filmu *Muži, kteří nenávidí ženy* figurují dva, pouze jeden z nich je novinář. Analýza žánrových aspektů filmu ve vztahu k ústřední postavě se drží především Mikaela Blomkvista, vzhledem ke zdvojené struktuře vyprávění nicméně u jednotlivých žánrových dominant nelze opomenout ani vliv Lisbeth Salander.³¹⁹ Její linie je s Mikaelovou neoddelitelně spjatá, tudíž bychom filmu bez ní nemohli porozumět nebo jej analyticky uchopit. Přítomnost dvou vyšetřujících a dvou úhlů pohledu způsobuje, že ve většině momentů vyšetřování nemá ani jedna z vyšetřujících postav veškeré dostupné informace důležité pro narativ. Divák ví více než Mikael nebo Lisbeth zvláště, protože má k dispozici narativní linie obou postav. Pro analýzu detektivní zápletky a jejího místa v žánru crime fiction je proto potřeba zabývat se oběma postavami. Do následující části analýzy je zapojena i Lisbeth. Zaměřuji se na to, jak v jednotlivých aspektech crime fiction doplňuje Mikaela Blomkvista a proč je důležitá pro narativ filmu.

Obě postavy mají zásadní vliv na téma filmu, každá do něj vnáší odlišné tematické spektrum. Lisbeth zosobňuje v názvu obsaženou nenávist mužů k ženám, která dominuje první polovině její linie.³²⁰ Nenávist k ženám je zároveň motivem zločinu, který Mikael vyšetřuje, jak zjišťuje ve chvíli, kdy odhalí tajemství jmen a čísel v Harrietině deníku.³²¹ Mikael hledá sériového vraha žen. Tím zaujme Lisbeth a přesvědčí ji, aby mu s případem pomohla.³²² Nenávist a násilí páchané na ženách je do velké míry ústředním tématem snímku. Souvisí s obecnějším socio-politickým kontextem Švédska a tématem, které do filmu přináší novinář Mikael Blomkvist. Obě identifikované linie jeho postavy (novinářská, detektivní) i vztah k Lisbeth tematizují nedůvěru vůči společenským elitám a autoritám, jejich nefunkčnost a neochotu angažovaných obyvatel se na ně spolehnout.

³¹⁸ BURGH. *Introduction: a higher kind of loyalty*. pozn. 117, s. 21-22.

³¹⁹ Hackerka pracující v bezpečnostní agentuře jako soukromý vyšetřovatel na zakázku. Její povolání je blízké detektivní činnosti. (pozn. autora).

³²⁰ Do setkání s Mikaelem. Lisbeth se do případu Harriet Vanger zapojí po tomto setkání. Konstrukce Blomkvista trvá zhruba 25 minut a následně je zapojen do detektivního pátrání, Lisbethina linie se přes hodinu odehrává separátně a celá funguje jako představení postavy a jejích složitých motivací. Nenávist k ženám je zde ústředním tématem a detektivka ustupuje do pozadí sociálního dramatu, které přechází až v „rape-and-revenge“ subžánr hororu. (pozn. autora).

³²¹ *Muži, kteří nenávidí ženy*, 01:10:49-01:12:29.

³²² Tamtéž, 01:19:21-01:19:30. „Lisbeth. Chci, abyste mi pomohla najít vraha žen.“ Touto větou Mikael Lisbeth přesvědčí.

Nedůvěra vůči autoritám je základem instituce investigativní žurnalistiky.³²³ Wennerström jako Blomkvistova nemesis je příkladem nedotknutelného miliardáře, jednoho z nejbohatších lidí ve Švédsku, jehož nelegální činnost je třeba odhalit veřejnosti. Na začátku v televizním vysílání prohlašuje: „Všichni novináři, stejně jako my ostatní, si musí uvědomit, že všechny činy mají své důsledky.“³²⁴ Ačkoliv nemůžeme v tu chvíli vědět, zda je Wennerström skutečně zapleten do nelegální činnosti nebo zda se Blomkvist mýlil, bohorovnost v televizním vysílání, Mikaelova zarputilost a podřízené snímání (televize je ve scéně umístěna nad novinářovou hlavou) nás nutí sympatizovat spíše se zahanbeným novinářem než s podezřelou autoritou. Když na konci Mikael s Lisbeth skutečně odhalí Wennerströma jako padoucha, z diváckého hlediska představuje velký pocit zadostiučinění, že zneuznaný novinář a nesvéprávná, asociální hackerka dokázali společnými silami elitního zástupce švédské vyšší společnosti potopit.

Lisbethina nesvéprávnost (nachází se v poručnické péči) je z Mikaelova úhlu pohledu nepochopitelná. „Jak je možné, že třiačacetiletý člověk je v poručnictví státu?“³²⁵ ptá se jí. V jeho otázce zaznívá diskrepance mezi společenským postavením, osobní historií a povahou Mikaela a Lisbeth. Úspěšný a respektovaný (alespoň do aféry Wennerström) novinář z vyšší střední třídy a nesvéprávná zaměstnankyně bezpečnostní agentury jsou nepravděpodobnými spolupracovníky. Mikaelovu minulost neznáme, ale vzhledem k jeho zaměstnání se mu pravděpodobně dostalo dobrého vzdělání a těžko někdy výrazně strádal. Lisbeth pochází z neutěšených poměrů, její nezpochybnitelná inteligence nedostala možnost rozvíjet se v institucionalizovaném vzdělávacím systému, od dvanácti let je v poručnictví státu. Zatímco Mikael je šarmantní a společenský muž, který se rád baví a dokáže lidi okouzlit, Lisbeth je asociální mladá dívka, která už svým vzezřením³²⁶ dává najevo, že je jiná než ostatní. Její sociální adaptabilita by možná nebyla vysoká ani za jiných okolností, přístup jejího okolí ji ale učinil prakticky nulovou. I Lisbethina linie je plná příznaků selhání autorit a Lisbeth

³²³ BURGH. *Introduction: a higher kind of loyalty*. pozn. 117, s. 19.

³²⁴ *Muži, kteří nenávidí ženy*, 00:04:28-00:04:34.

³²⁵ Tamtéž, 02:09:56-02:10:03.

³²⁶ Piercingy, tetování, neortodoxní účesy, černé oblečení, ... (pozn. autora).

samotná je vůči nim nedůvěřivá. Selhala u ní autorita otcovská,³²⁷ když je jí ve filmu přidělen nový poručník, vidíme, jak ji jeho prostřednictvím de facto zneužívá stát. Mikael klíčová témata filmu (nenávisť mužů k ženám a selhání autorit) vyšetřuje, Lisbeth je zažívá.

V detektivní linii je nedůvěra vůči autoritám méně očividná, ale stále subtilní a hluboce zakořeněná. Za Harrietiným zmizením stojí především selhání rodinné autority. Harriet byla pravidelně zneužívána svým otcem Gottfriedem (Jürgen Klein). Už z informací, které známe dříve, ale lze vyvodit, že situace v rodině Vangerů nebyla ideální. Při představení rodinné historie Henrik Mikaelovi prozradí řadu patologických jevů, které se v ní vyskytly. Harrietin dědeček měl nacistickou minulost a bil svou ženu i syna Gottfrieda, Harrietina otce. O Gottfriedovi Henrik nemluví špatně, vyzdvihuje jeho šarm, mezi řečí se ale zmíní, že byl záletník a opilec. To se během vyšetřování ukáže jako důležitější faktor než jeho osobní kouzlo. Harrietinu matku Isabellu Henrik označuje za nemožného rodiče. „O jejich děti, Martina a Harriet, jsem se začal starat já,“ uzavírá Henrik exkurz do rodinné historie.³²⁸

I Henrik ale selhal. Nedokázal vidět, jaké zřůdnosti páchá jeho vlastní rodina a čemu je Harriet nucena čelit. Ve chvíli, kdy bylo Harriet nejhůř a chtěla mu všechno říci, na ni navíc neměl čas,³²⁹ což byl jeden z faktorů vedoucích k jejímu zmizení. Nalezená Harriet Henrikovi nic nevyčítá. I bratr Martin byl především obětí otcova opilectví a zvrácenosti, protože se k němu vzhlížel jako k přirozenému vzoru, autoritě. Z rodiny se pro Harriet místo symbolu bezpečí a porozumění stala děsivá past. Když se pokusila svěřit s otcovým násilím matce, ta ji neposlouchala. Henrik by ji byl pravděpodobně vyslechl nebýt nehody, Harriet se ale stejně bála mu o situaci říct. Smrt jejího otce totiž nebyla nehoda. Harriet jej v sebeobraně zabila, když byl opilý a chtěl ji znovu znásilnit.³³⁰ Henrik nic z toho nezavinil, jako vrchní autorita rodiny Vangerů, vedoucí rodinné firmy a do velké míry Harrietin

³²⁷ V reakci na Mikaelovu otázku mu říká, že se pokusila ve dvanácti letech zaživa upálit svého otce. O této části Lisbethiny minulosti vypráví především druhý díl Milénia Dívka, která si hrála s ohněm. (pozn. autora).

³²⁸ *Muži, kteří nenávidí ženy*, 00:16:51-00:18:13.

³²⁹ Tamtéž, 00:19:05-00:19:15. „Přišla za mnou do salónu, že se mnou chce mluvit. Vůbec si nevzpomínám, co tak důležitého jsem dělal, protože jsem jí řekl, ať pár minut počká,“ vzpomíná Henrik na poslední setkání s Harriet.

³³⁰ Tamtéž, 02:13:02-02:19:02.

náhradní otec však nebyl schopen poznat, že jeho milovanou praneteř zneužívají její nejbližší.

Zatímco selhání rodinných autorit donutilo Harriet uprchnout, selhání represivního státního aparátu jí umožnilo začít nový život. *Muži, kteří nenávidí ženy* explicitně nekritizují policejní instituci a postava vyšetřujícího důstojníka Morella (Donald Sumpter) je vyobrazena v pozitivním světle. Je to muž posedlý zdánlivě nerozluštitelným případem, který mu nedá spát. Proto je ochoten se s Blomkvistem bavit a přispívat poznatky o Harrietině zmizení. Policie nicméně v případě Harriet neuspěla. Henrik Vanger se proto obrací mimo standardní vyšetřovací aparát, který nebyl schopen zjistit pravdu o osudu jeho praneteře. Pomoc hledá u případem nepoznamenaného investigativního novináře, který díky zvědavé mysli, nápaditosti a touze po pravdě uspěje tam, kde policejní autority selhaly.

Rezignovaný přístup vůči strážcům veřejného pořádku se projevuje i tím, že v této crime fiction nevystupuje žádný aktivně sloužící policista, kterého bychom sledovali při práci.³³¹ Pouze se zprostředkovaně dozvídáme o jejich selhání.³³² Mikael a Lisbeth všechno zvládnou sami, nikdy se nedovolávají veřejné pomoci, která by se svou byrokracií a oficiálními vyšetřovacími postupy pouze zdržovala průběh jejich vyšetřování. Je nezvyklé vidět film žánru crime fiction, který je tak důsledně zbavený policejní složky. *Muži, kteří nenávidí ženy* hledají alternativy k institucionalizovanému systému vyšetřování v civilnějších profesích (novinář) a subverzivně v živlech balancujících na hraně zákona (hackerka). Skepse vůči systému vrcholí, když se ve filmu napáchané zločiny musejí řešit zločiny jinými, obhajitelnými ve jménu vyššího dobra.

Tematická podvojnost filmu (Lisbeth = nenávist a násilí mužů vůči ženám; Mikael = nedůvěra k institucím) je způsobena odlišnými motivacemi postav. Zatímco Mikaelovou primární motivací je napravení pověsti a pomsta vůči Wennerströmovi, Lisbeth je motivována faktem, že ve vyšetřování jde o odhalení sériového vraha žen. Po vzájemném setkání a sblížení se Mikael a Lisbeth ovlivňují

³³¹ Výjimku představuje zmíněný Morell, který je ale v důchodu. Při vizualizaci Mikaelova studia materiálů o vyšetřování vidíme policii při pátrání po Harriet, policisté jsou ale anonymizovaní a na ne nepřijdou. (pozn. autora).

³³² V případě Harriet i Wennerströma. Tomu se podaří utéct ze Švédska a určitého druhu spravedlnosti docílí pouze Lisbeth krádeží jeho peněz a následně zločinecký kartel, který Wennerströma údajně zavraždil. Zmíněná rezignace a rezervovaný přístup k justičnímu systému vystihuje Mikaelova reakce na Lisbethinu otázku, jestli si myslí, že Wennerström skončí ve vězení: „Pravděpodobně ne. Tihle lidé tam nikdy nekončí,“ říká rezignovaně. (pozn. autora).

a jejich motivace začnou splývat, prvotní impuls ale zůstává u každého z nich odlišný. Přítomnost dvou protagonistů s odlišnými cíli dodává filmu tematickou pestrost.

Organizace narativu v *Mužích, kteří nenávidí ženy* také přejímá princip zdvojení perspektivy. Nejprve separátně sledujeme osudy Mikaela a Lisbeth, přičemž druhá zmíněná linie v první polovině filmu nemá žádný vliv na tu detektivní. Jde ovšem o linie křížové, které směřují ke vzájemnému protnutí. Iniciátorem setkání je Mikael, který přijde k Lisbeth do bytu, aby ji angažoval jako svou asistentku při řešení detektivního případu.³³³ Separátní linie se protnou v jednu, zdvojovací princip a duplikace úhlů pohledu ale zůstává, protože postavy se často rozdělují a každá pracuje na jiném úkolu. Fincher v těchto scénách využívá paralelní stříhové montáže. Nejvýraznější z nich vede k odhalení pachatelů vražd.³³⁴ Jde o téměř devítiminutovou scénu, ve které sledujeme postavy procedurálně sbírat, třídit, filtrovat a interpretovat informace z nejrůznějších zdrojů. Lisbeth se pohybuje po archivu Vanger Industries, Mikael jde navštívit Henrikova bratra Haralda za účelem získání fotek. U toho získává informace i od samotného Haralda, provádí zároveň výslech svědka.

Slovo informace je pro pochopení narativu filmu důležité. Do struktury vyprávění a hustoty informací v ní obsažené se otiskují profese obou protagonistů, pro které informace a práce s nimi představuje klíčový prostředek obživy. Jejich profesní zaměření spojuje postavy, které jsou jinak výrazně odlišné.³³⁵ Mikael je novinář, který pracuje s informacemi neustále. Klíčové je u jeho profese slovo investigativní, což (dle de Burgha) znamená, že informace pouze nesbírá a nereprodukuje, nýbrž s nimi konstruktivně pracuje a doveďte je interpretovat.³³⁶ Proto se jeho práce blíží pozici detektiva, vůči které má výhodu v tom, že je přeborníkem v rešerších a obstarávání informací, ale také nevýhodu v podobě legálně omezeného přístupu k důkazům. Lisbeth je špičkovou vyšetřovatelkou v bezpečnostní agentuře, která se evidentně specializuje na sběr informací o konkrétních osobách na zakázku. Takovou zprávu psala pro Henrika Vangera a Dircha Frodeho o Mikaelu Blomkvistovi. Její šéf Dragan Armanskij ji označuje za

³³³ *Muži, kteří nenávidí ženy*, 01:16:55.

³³⁴ Tamtéž, 01:41:34-01:50:04.

³³⁵ Co se týče společenského postavení, povahových rysů, vyznávaných hodnot, postoje k okolí i osobní historie. (pozn. autora).

³³⁶ BURGH. *Introduction: a higher kind of loyalty*. pozn. 117, s. 19.

jednu z nejlepších vyšetřovatelek, které má k dispozici.³³⁷ Její schopnost shromažďovat informace a pracovat s nimi je minimálně na stejné úrovni jako Blomkvistova, ne-li vyšší. Což se dá přičítat tomu, že Mikael je ve způsobu sběru informací staromódnější. Jde o investigativního novináře ze staré školy, který spoléhá na důvěryhodné zdroje, umí pracovat s archivy, deníkovými záznamy, dovede nacházet pojitka mezi informacemi, ale jen málokdy jej například vidíme používat internet. V prvním rozhovoru s Vangerem zmíní, že si jeho rodinu „vygooglil“, počítač vlastní a využívá jej při vyšetřování (pomocí laptopu odhalí změnu výrazu na fotografiích Harriet při slavnostním průvodu v Hedestadu), nikoliv však systematicky. Pro Lisbeth platí vše, co lze ocenit na Mikaelově práci s informacemi, navíc je ovšem hackerka s fotografickou pamětí. S pomocí počítače je schopná zjistit prakticky cokoliv o komkoliv a všechny informace si okamžitě do detailu zapamatuje. Oproti Mikaelovi má ovšem značnou nevýhodu – je asociální a dělá jí problém vycházet s lidmi. Blomkvist je svým šarmem a novinářskou vmlouvavostí schopen získat od zpovídaných informace, které mu možná ani sami nechtěli sdělit. Dohromady tyto dva tvoří fungující detektivní pár, který se při sběru informací může doplňovat a rozdělovat si úlohy.

Vyprávění filmu množstvím informací zahlcuje postavy i diváka. Jde o informace nejružnějších druhů – z jednoho rozhovoru mezi Mikaelem a Henrikem Vangerem lze rekonstruovat rodokmen i povahy několika členů rodiny Vangerových, zároveň je provedena flashbacková rekonstrukce dne stěžejního pro vyšetřování, charakterizovány dvě klíčové postavy (Mikael a Henrik) a protagonistovi je dána příběhová motivace (Wennerström). Divák je seznamován s velkým množstvím postav, které se nacházejí ve složité síti rodinných, přátelských i antagonistických vztahů. Některé scény a jimi sdělované informace mohou působit na první pohled nadbytečně. První polovina Lisbethiny linie jen volně propojena s hlavní zápletkou. Každá zdánlivě zbytečná scéna ale slouží k hlubší charakterizaci její postavy,³³⁸ případně k demonstraci témat filmu.³³⁹ V Mikaelově linii je symptomatická postava dcery, která se zdá být přítomná kvůli přiblížení protagonistova osobního života. Její náklonnost k náboženství ale nakonec slouží

³³⁷ *Muži, kteří nenávidí ženy*, 00:06:38-00:06:42.

³³⁸ Např. scéna lesbického sblížení se ženou na party. (pozn. autora).

³³⁹ Celá linie se změnou poručníka. (pozn. autora).

k tomu, že Mikaelovi pomůže dostat se dál v detektivním pátrání.³⁴⁰ Každá z množství informací má své místo ve vyprávění a je zužitkována, což klade velké nároky na diváckou pozornost. Nejlépe to lze demonstrovat na rámcové linii s Wennerströmem. Začíná Mikaelovým prohraným soudem a pokračuje Lisbethiným podezřením, že na novináře byla nastražena past. Následuje scéna, kdy se Lisbeth dostává do Wennerströмова domu a začíná jej vyšetřovat.³⁴¹ Poté jsou ale upřednostněny jiné dějové oblouky a Wennerströмова linie z vyprávění mizí. Osoba miliardáře v něm zůstává pouze jako Blomkvistova motivace. Jen ve scéně po navázání spolupráce Milénia s vangerovským koncernem je nám připomenuto, že Lisbeth na začátku nahackovala Wennerströmův počítač.³⁴² Scény Lisbeth vyšetřující Wennerströma však opět nabývají signifikantního narativního významu na konci. Po vyřešení případu Harriet nabízí Lisbeth Mikaelovi možnost pomsty, kterou mu Henrik Vanger nebyl schopen dopřát. Divák je nucen vracet se ve stopáži téměř o dvě hodiny nazpět a využít informaci, která se během pátrání po Harriet zdála pro vyprávění irelevantní.

Muži, kteří nenávidí ženy díky informační sdílnosti obsahují množství narativních linií, které vybočují z crime fiction. Žánr časovým poměrem ve stopáži dominuje, ustanovení detektivní linie tvoří i prolog filmu.³⁴³ Film začíná záhadou – Kdo posílá Henriku Vangerovi zarámované květiny na den jeho narozenin stejně jako jeho zmizelá praneteř Harriet? – a logicky směřuje k jejímu vyřešení. Během cesty k němu se ale ustanoví několik dalších linií, které tu detektivní nakonec přesahují. Rámec příběhu tvoří Mikaelův boj s Wennerströmem, který pokračuje i po vyřešení detektivní linie, v epilogu vidíme tragické vyústění Lisbethiny náklonnosti k Mikaelovi.³⁴⁴ Z hlediska Todorovova členění detektivních příběhů se *Muži, kteří nenávidí ženy* dají nejlépe klasifikovat jako román s napětím.³⁴⁵ Film obsahuje dvojí příběh – příběh zločinu je verbalizován i vizualizován prostřednictvím stylizovaných flashbacků, příběh vyšetřování pak není omezen pouze na pátrání po pachateli zločinu. Vystupuje do popředí,³⁴⁶ životy a osudy vyšetřujících postav jdou za rámec záhady. Proto snímek i po jejím vyřešení

³⁴⁰ *Muži, kteří nenávidí ženy*, 01:10:49-01:11:55.

³⁴¹ Tamtéž, 00:10:26-00:11:30.

³⁴² Tamtéž, 01:00:10-01:01:05.

³⁴³ Tamtéž, 00:00:18-00:00:58.

³⁴⁴ Tamtéž, 02:31:06-02:32:56.

³⁴⁵ TODOROV. *Poetika prózy*. pozn. 63, s. 109.

³⁴⁶ Tamtéž.

pokračuje dál. Crime fiction končí jako dílčí klimax, skutečný příběh filmu ale tvoří postavy, které záhadu vyšetřovaly, jejich životní cíle, motivace a vztahy.

S tím souvisí i funkce posledního atributu detektivky, který Sýkora identifikuje, specifické divácké emoce.³⁴⁷ U detektivky je divácká emoce orientovaná na vyřešení záhady. Divácké potěšení vychází z možnosti paralelně s hrdinou provádět vyšetřování a vžít se do pozice detektiva. Narativ je vedený tak, aby měl divák stejné množství informací jako protagonista a stejnou šanci na odhalení pachatele.³⁴⁸ Severské kriminálky, mezi které bývají *Muži, kteří nenávidí ženy* řazeni, jsou specifické ponurou a depresivní atmosférou, ve které řešení záhady probíhá. Často končí deziluzí a katarze z vyřešení hádanky bývá vykoupena osobní ztrátou nebo potlačením vlastní morálky. Fincher využívá šablonu severské krimi,³⁴⁹ zasazuje do ní detektivní příběh, který se divák může snažit spolu s hrdiny vyřešit, ale diváckou emoci přeorientovává z narativního odhalování odpovědi směrem k postavám. Vyprávění je zdvojením úhlu pohledu a pečlivou konstrukcí charakterů Mikaela a Lisbeth uzpůsobeno tak, aby nás více než řešení záhady zajímal způsob, jakým ji vyřeší tyto konkrétní postavy. Typicky severská temnota je zde natolik divácky nekomfortní proto, že znemožňuje předvídat, co se postavám může v nejbližších minutách stát. Neidentifikujeme se s nimi jako s detektivy, se kterými řešíme případ, ani jako se soupeři, které chceme v řešení předstihnout a porazit. Zajímají nás jako plastické postavy, které chceme vídat v dalších příbězích.³⁵⁰

Téma, organizace narativu i divácká recepce jsou u *Mužů, kteří nenávidí ženy* ovlivněny protagonisty, stejně jako všechny tyto faktory zpětně ovlivňují konstrukci těchto protagonistů. Mikael Blomkvist je konstruován jako špičkový novinář, který s cílem očistit své jméno po kariérním neúspěchu přijímá pozici detektiva. Jeho paradigma rysů napovídá, že jakožto schopný investigativní novinář bude dobrý i jako detektiv. Jeho vyšetřování můžeme metaforicky chápat jako pokání po profesním selhání. Tuto interpretaci podporuje i nutnost utéct do „vyhnanství“ mrazivého Hedestadu. Jakmile případ vyřeší, stává se opět novinářem a vykoupení z chyby mu poskytne nová známá Lisbeth, se kterou by se nebyl

³⁴⁷ SÝKORA. *K teorii detektivního žánru*. pozn. 38, s. 24.

³⁴⁸ Tamtéž, s. 17-18.

³⁴⁹ Odpovídá geografické zasazení, všudypřítomný chlad, znepokojivé diegetické i nediegetické zvuky a tematický pesimismus vytvářejí atmosféru zmaru a deprese. (pozn. autora).

³⁵⁰ CHATMAN. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. pozn. 71, s. 138.

detektivní zápletky nesetkal. Zdvojení úhlů pohledu umožňuje poznat Mikaela komplexněji, protože na něj dostaneme příležitost nahlížet i z pohledu jiné postavy, Lisbeth.³⁵¹ Narativ i díky tomu přesahuje detektivní zápletku a využívá postavy novináře v hlavní roli k novinářskému epilogu, ve kterém je potrestán viník reprezentující nedůvěryhodnou autoritu. Novinář coby protagonista posiluje společenskou angažovanost filmu, jeden ze stěžejních znaků subžánru severské krimi. Narativ se ovšem více soustřeďuje na postavy a společenský podtext než na samotné vyšetřování. To je navíc vzhledem k novinářskému, nikoliv detektivnímu statusu vyšetřující postavy, časovému odstupu od zločinu a tematizaci selhání policejní autority stylizováno jako „pátrání po pátrání“. Není tedy možné přesvědčivě konstatovat, že se vyšetřující postavy pohybují v rámci subžánru severské krimi.³⁵² Spíše se dá říci, že severská krimi nastala v životě Mikaela Blomkvista a on jí musel projít, aby se mohl vrátit zpět k novinářině a napravit své nedávné chyby.

³⁵¹ To z něj může pro některé diváky učinit v závěru negativní postavu. Epilog patří hledisku Lisbeth, která se do Mikaela zamilovala a koupila mu k Vánocům drahý oblek. Když mu jej jede předat, uvidí ho vycházet z domu v objetí kolegyně Eriky Bergerové. (pozn. autora).

³⁵² Navíc jde o film americký, který pouze adaptuje severskou látku, viz začátek podkapitoly. (pozn. autora).

3. Závěry

Analýzou dvou filmů z žánru crime fiction od Davida Finchera, jejichž protagonisty jsou novináři, jsem pomocí kombinace tří teoretických východisek (konstrukce postavy, žánr crime fiction, investigativní žurnalistika) hledal odpovědi na následující dílčí otázky:

- Jakým způsobem jsou postavy novinářů ve Fincherových filmech konstruovány?
- Jaké paralely mezi postavami detektiva a novináře můžeme vysledovat?
- Jak novinářská profese protagonistů ovlivňuje podobu detektivního příběhu?
- Do jakého typu crime fiction jsou protagonisté zasazeni?

Dílčí otázky sloužily jako podpůrné pro dvě hlavní, definované v úvodu práce: Jak nahrazení postavy detektiva postavou novináře ovlivňuje zažité žánrové struktury i vnímání role novináře (jakožto strážce pořádku, „hlídacího psa demokracie“) v současném světě? A je změna profesního zaměření postavy dostačující podmínkou pro vnímání detektivek s novináři jako svébytného subžánru detektivky?

Následující tři podkapitoly představují rekapitulaci analýz a interpretaci zjištění v souladu s formulovanými výzkumnými otázkami a cíli práce.

3.1 Novinář / detektiv – specifika konstrukce a prolínání profesí

Při bližším zkoumání konstrukce postav novinářů coby vyšetřovatelů ve Fincherových filmech najdeme několik podobností i distinkcí. Jako nejvýraznější odlišnost se zdá fakt, že v *Zodiacovi* sledujeme filmovou konstrukci skutečně žijících osob, zatímco Mikael Blomkvist v *Mužích, kteří nenávidí ženy* je charakterem fiktivním. Oba filmy jsou ale adaptacemi literárních předloh. *Zodiac* Roberta Graysmithe je literaturou faktu a *Muži, kteří nenávidí ženy* Stiega Larssona fikční severskou krimi, konstrukce postav ve Fincherových filmech je ale v obou případech postavena na konstrukci spisovatelské, která jí předcházela. Důležitější distinkcí v principech budování novinářských charakterů je rozdíl v jejich počtu.

V *Zodiacovi* jsou dvě novinářské postavy, jejichž konstrukce se odvíjí od jejich vzájemného vztahu. V *Mužích, kteří nenávidí ženy* vystupuje jako novinář / detektiv pouze Blomkvist. Konstrukce Averyho a Graysmithe je postavena na odlišnostech, které podtrhují jejich podobnosti a rozvíjejí vzájemný vztah skrze Zodiaca. Blomkvist je konstruován sám za sebe. Více než hodinu stopáže je vzhledem k odjezdu do izolace v Hedestadu představován jako novinář / detektiv – solitér, jehož vlastnosti se sice odhalují v interakci, nikoliv ovšem v kontrastu nebo díky vztahu s konkrétní postavou. To se mění ve chvíli, kdy se jeho linie spojí s linií Lisbeth. Blomkvist je však v té chvíli již definovaným charakterem. Jeho konstrukce není na rozdíl od Zodiaca budována na vztahu s jinou postavou.

Z hlediska pozdějšího vývoje postav v obou filmech je důležitý rozdíl v časovém rozsahu fabule. Hlavní část vyprávění *Zodiaca* pokrývá více než 14 let. *Muži, kteří nenávidí ženy* se odehrávají na ploše jednoho roku. V obou případech jde o rozsáhlý časový úsek, který dává prostor pro dostatečnou konstrukci protagonistů, jejich další vývoj a charakterové změny. V *Zodiacovi* je však tento prostor mnohem větší, a proto projdou Avery s Graysmithem komplikovanějším osobním vývojem než Blomkvist. V analýzách jsou všechny tři rozebírané postavy označené za komplexní a plastické. Každá z nich má v paradigmatu rysů přítomné pozitivní i negativní vlastnosti, které si někdy navzájem odporují, jejich charaktery se vyvíjejí a posouvají. Blomkvist je však navzdory svým negativním vlastnostem stále jednoznačně definován jako kladná postava. V jeho paradigmatu rysů pozitivní vlastnosti výrazně převažují. Detektivní pátrání jej ovlivnilo a změnilo některé jeho názory, primárně mu však umožnilo vrátit se do pozice, o kterou na začátku přišel. Avery a Graysmith jsou více problematizovaní a jejich charaktery procházejí radikálnější proměnou, protože je film sleduje v delším časovém úseku. Ztrácejí pozice, mění životní standardy, učí se novým vlastnostem, posilují i ztrácejí ty, které měli na začátku nativitu. Jejich paradigma rysů vykazuje téměř stejný počet pozitivních i negativních vlastností, delší časové rozmezí jim dává větší prostor získávat vlastnosti nové. Blomkvist takový prostor nemá. Proto neprochází natolik rozmanitým osobnostním rozvojem jako Avery a Graysmith.

Oba filmy jsou ekonomické v komunikaci základních charakteristik postav divákovi. Avery s Graysmithem i Mikael Blomkvist jsou dostatečně představeni

v prvních 15³⁵³ a 24³⁵⁴ minutách stopáže. Blomkvistova expozice je podobně úsporná jako Averyho a Graysmithova (charakterové rysy poznáváme primárně z vizuálního zachycení jednání), déle trvá kvůli rozdílným výchozím bodům, ve kterých se postavy nacházejí. Zatímco Graysmithe a Averyho poznáváme na začátku jejich běžného pracovního dne, v normální situaci, Blomkvistův příběh začíná v období, kdy je mimo svůj běžný charakter. V *Zodiacovi* postavy poznáváme v období klidu, v *Mužích, kteří nenávidí ženy* v období krize. Proto trvá déle, než se Blomkvistův charakter ustálí. Práce s postavami definovanými v expozici, jejich vývojem a dosud neznámými rysy se rovněž v obou filmech liší. Graysmith s Averym jsou po expozici³⁵⁵ dále konstruováni vývojem vzájemného vztahu. Ovlivňují se a tím se redefinuje jejich původní paradigma rysů. Rysy definované v úvodní hodině filmu se následně ve zbytku narativu (nejprve u Averyho, poté u Graysmithe) posilují s tím, jak obě postavy podléhají posedlosti Zodiacem. U Blomkvista k posilování definovaných rysů nedochází. Po expozici následuje detektivní část zabírající většinu stopáže.³⁵⁶ Rysy definované u Blomkvista v expozici jej přivedly k detektivnímu pátrání. Během tohoto pátrání nedochází k posilování známých rysů, ale k objevování rysů nových, potřebných k detektivní činnosti.

Společnou mají oba filmy z hlediska konstrukce postav audiovizuální i narativní účelnost. Postavy jsou definovány jak vizuálně a prostřednictvím mizanscény,³⁵⁷ tak ve vzájemných dialozích.³⁵⁸ Fincher ke zdůraznění konkrétních

³⁵³ *Zodiac*, 00:14:13. Expozici pro postavy Graysmithe a Averyho představuje pracovní den, během kterého do redakce Chronicle přišel první Zodiacův dopis.

³⁵⁴ *Muži, kteří nenávidí ženy*, 00:23:34. Expozice Blomkvistova charakteru trvá od jeho východu ze soudní síně po prohraném sporu do konce prvního rozhovoru s Henrikem Vangerem.

³⁵⁵ *Zodiac*, 00:15:27-01:05:45.

³⁵⁶ *Muži, kteří nenávidí ženy*, 00:25:39-02:20:20.

³⁵⁷ *Zodiac*: Rysy poznávané skrze jednání (Graysmith zabraný do karikatur nevnímá, že má na křižovatce zelenou), skrze rozmístění postav v mizanscéně (povýšenost Averyho znázorněná tím, že sedí Graysmithovy na stole), skrze mizanscénu samotnou (uklizený stůl Graysmithe x nepořádek u Averyho). *Muži, kteří nenávidí ženy*: Jednání (Blomkvist si zapaluje cigaretu po prohraném soudu), postavy v mizanscéně (intelektuální rovnocennost Blomkvista a Vangera při prvním setkání – záběr x protizáběr, postavy usazené proti sobě), mizanscéna (rychlé uzpůsobení materiálů o Harriet, nástěnky). (pozn. autora).

³⁵⁸ *Zodiac*: Každá z několika konverzací mezi Graysmithem a Averym v první hodině filmu identifikuje, případně potvrzuje charakterové rysy postav. *Muži, kteří nenávidí ženy*: Osmiminutový dialog mezi Henrikem Vangerem a Mikaelem Blomkvistem ustanovuje rysy, které vedou Blomkvista k přijetí detektivní role. (pozn. autora).

charakterových vlastností postav využívá dynamické stříhové sekvence,³⁵⁹ které zhušťují delší časový úsek do desítek vteřin. Pokud postavu charakterizuje dialog, je naopak veden v pomalém tempu s jasným účelem.³⁶⁰ V narativní rovině se úspornost u obou filmů projevuje především eliminací osobních linií postav. V případě Paula Averyho jde o eliminaci úplnou, z jeho osobního života se nedozvídáme prakticky nic. Graysmith a Blomkvist osobní životy mají, ve filmech jsou ale přítomné, protože se týkají vyšetřování nebo jej posouvají dál.³⁶¹

Fincherovi hrdinové jsou z hlediska paradigmatu rysů plastické postavy, nejsou tak nicméně konstruováni, aby žili komplexní životy. Jejich plastičností tvůrce využívá účelně a vše kolem nich soustřeďuje k jejich profesní činnosti. Ta je u všech tří charakterů primárně definovaná jako novinářská (Graysmith je karikaturista pracující v novinách). Jejich status se ale kvůli potřebám narativu, žánrovému směřování filmu a specifickým vlastnostem postav mění. U každé postavy je vývoj z novináře v detektiva a zpět vystavěn jinak a s odlišnými důsledky.

Při porovnání paradigmat rysů analyzovaných postav lze vzhledem k jejich výskytu ve filmech stejného žánru (crime fiction), stejné profesi (novinář) a vývoji (od novináře k detektivovi a zpět) předpokládat, že průnik společných rysů bude základem pro konstrukci daného typu postavy (novinář / detektiv). Porovnání tří paradigmat ukazuje, že jde o postavy odlišné, které ale mají základní společné charakteristiky důležité pro převzetí detektivní role. Robert Graysmith, Paul Avery a Mikael Blomkvist sdílejí pět rysů, které můžeme označit za definující pro postavu novináře / detektiva – bystrost, iniciativnost, inteligence, všetečnost a zvědavost. Jde o vlastnosti nevyhnutelné pro vyvolání zájmu na účasti v detektivním vyšetřování (iniciativnost, všetečnost, zvědavost) i pro následnou úspěšnost ve vyšetřování (bystrost, inteligence). Těmito vlastnostmi oplývají i ne-novinářské vyšetřující postavy v analyzovaných filmech (Dave Toschi v *Zodiacovi*, Lisbeth Salander v *Mužích, kteří nenávidí ženy*). Jde o rysy nutné pro vyšetřovatele v crime fiction, které postavy novinářů s detektivy sdílejí.

³⁵⁹ V *Zodiacovi* i v *Mužích, kteří nenávidí ženy* vidíme důslednost a systematickosti postav Blomkvista a Graysmithe v montážích, ve kterých probírají důkazní materiály k případu. (pozn. autora).

³⁶⁰ Dialog Blomkvist-Vanger. (pozn. autora).

³⁶¹ Graysmith v důsledku pátrání přijde o rodinu, přítomnost Blomkvistovy dcery primárně dává protagonistovi podnět pro posun ve vyšetřování, ... (pozn. autora).

Porovnání paradigmat rysů u dvojic postav prozrazuje další konstrukční specifika charakterů i způsob tvorby modelové odlišnosti, na jejímž základě se liší jejich filmový vývoj. Nejméně společných znaků mezi sebou mají Graysmith a Avery. To potvrzuje tezi, že konstrukce těchto postav je v *Zodiacovi* postavena především na jejich odlišnosti. Průnik jejich paradigmat rysů představuje stejných pět vlastností, které jsou společné jim dvěma i Blomkvistovi (bystrost, iniciativnost, inteligence, všetečnost, zvědavost). Pojí je pouze základní předpoklady pro pozdější převzetí detektivní role. Mikael Blomkvist se nachází na pomezí excentrického Averyho a zakřiknutého Graysmitha. Na první pohled se může zdát, že šarmantní a společenský Blomkvist má blíže k Averymu, ve skutečnosti ale sdílí více společných rysů s Graysmithem. Konkrétně devět, kromě pěti základních ještě pečlivost, starostlivost, systematicčnost a tvrdohlavost. Pečlivost a systematicčnost jsou užitečné pro vykonávání detektivní role, především pro sběr a třídění informací při pátrání. Starostlivost značí větší empatii a potenciálně větší úspěch při hovorech se svědky a zdroji, tvrdohlavost udržuje charakter u případu přes dílčí neúspěchy a nedůvěru okolí. S Averym sdílí Blomkvist osm rysů, kromě pěti základních náchylnost k návykovým látkám, sebevědomí a společenskost. I tyto rysy zvyšují pravděpodobnost převzetí detektivní pozice – společenský člověk snadněji získává kontakty a potenciálně i důkazy, vyšší sebevědomí je výchozím bodem pro rozhodnutí nebát se vstoupit do světa zločinu, může být i jeho příčinou. Náchylnost k návykovým látkám působí jako negativní důsledek převzetí detektivní role – filtrace stresu a nervozity prostřednictvím cigaret, alkoholu, případně prášků je přítomná u Blomkvista i Averyho.

Jednu vlastnost typickou pro postavy policistů a někdy i detektivů³⁶² naopak nelze identifikovat ani u jedné z analyzovaných postav. Nazvěme ji akčností, případně ochotou pouštět se do života nebezpečných situací, zaplétat se do rvaček a přímých konfliktů se zločinci. Graysmith ani Avery se v životě nebezpečné situaci neocitnou, byť si to oni sami či jejich okolí myslí. Blomkvist se v ohrožení života ocitá dvakrát,³⁶³ ani v jednom případě se ovšem nechová jako hrdina, který se o sebe v takové situaci dokáže postarat. To novináře od policistů či detektivů oproti

³⁶² Především detektivů americké drsné školy, případně Sherlocka Holmese. Např. Hercule Poirot nebo slečna Marplová touto vlastností taktéž nedisponují. (pozn. autora).

³⁶³ Poprvé při procházce v lese, když po něm začne někdo střílet, podruhé ve sklepě Martina Vangera. (pozn. autora).

výše zmíněným vlastnostem distancuje a ukazuje je jako zranitelnější a méně kompetentní pro zvládnání určitých aspektů vyšetřování. Inspektor Toschi se v *Zodiacovi* vzhledem k neúspěšnému vyšetřování také nedostane do výše popsaných situací, díky „bullittovské“ stylizaci je ale pro diváka kompetentnější v jejich zvládnání než zakřiknutý Graysmith nebo bohém Avery. Lisbeth Salander je v *Mužích, kteří nenávidí ženy* tou částí dvoučlenného vyšetřovacího týmu, která Blomkvista ošetřuje, zachraňuje, bere do rukou zbraň a účastní se automobilové honičky. Novináři jsou konstruováni jako vyšetřovatelé, kteří se do akce se nepouštějí.

3.2 Vliv přítomnosti novináře na žánr crime fiction

Specifika konstrukce i konkrétní rysy postav umožňují ve Fincherových filmech identifikovat tři trajektorie vývoje charakterů, které oscilují mezi pozicí novináře a detektiva. V obou filmech jsou novináři do žánrových struktur crime fiction zapracováni jinak. Jejich vývoj je odlišný a má pro narativ, subžánrové směřování i samotné postavy odlišné důsledky.

Vývojový směr novinářských postav v obou filmech je stejný – začínají v pozici novináře (popřípadě člověka pracujícího pro noviny), během filmu převzou pozici detektiva a na konci se vrátí ke své původní profesi. Rozdílné jsou jejich motivace, osobní vývojové trajektorie a důsledky převzetí detektivní role. Paul Avery v *Zodiacovi* začíná svou narativní cestu jako špičkový novinář, oblíbený a na profesním vrcholu. Motivace k pátrání po *Zodiacovi* je pro něj nejdřív čistě profesní – chce kvalitně odvést svou novinářskou práci. Postupně se ale v případě angažuje čím dál víc, pátrání se stává osobním (*Zodiac* mu posílá dopis) a mění se v posedlost. Avery opouští novinářskou roli a stává se detektivem. Tím začíná jeho profesní a osobní úpadek. Jeho motivace už netkví v naplnění profesní zodpovědnosti, ale v dopadení *Zodiaca*. Bere na sebe zodpovědnost, která náleží jiné profesi. Mění se i jako osobnost, protože posílením negativních rysů a sebedestruktivních sklonů ustupují pozitivní stránky jeho osobnosti do pozadí. Přes dílčí úspěchy nakonec selhává jako novinář i jako detektiv. K novinářské profesi se sice vrátí, nicméně už ne jako špičkový kriminální reportér *San Francisco Chronicle*, ale jako alkoholik píšící pro podřadnější deník *Sacramento Bee*. Trajektorie vývoje jeho charakteru směřuje od vrcholu ke dnu, směrem dolů.

Mikael Blomkvist oproti Averymu, který začíná na vrcholu, na začátku o svou profesní prestiž přijde. Nachází se na metaforickém dnu profesním i finančním. V úvodu *Mužů, kteří nenávidí ženy* jej poznáváme jako novináře, který selhal. Roli detektiva přijímá, aby selhání napravil a získal příležitost obnovit svůj novinářský kredit. Motivaci u Blomkvista představuje jeho původní profese. Roli detektiva na rozdíl od Averyho nepřijímá sám od sebe, je mu nabídnuta. Proto se spolu se změnou profesní pozice nemění jeho osobnost jako u Averyho. Jeho charakterové rysy se během vyšetřování nemění, pouze přibývají nové. Oproti Averymu si nehraje na detektiva-solitéra. V polovině filmu tuto pozici opouští a využívá pomoci Lisbeth Salander, díky čemuž je jako detektiv úspěšný. Lisbeth mu zároveň pomůže ve chvíli, kdy opouští roli detektiva a vrací se zpět k novinářské profesi. Navazuje tam, kde skončil ve chvíli přijetí detektivního úkolu, ovšem s revidovanými morálními standardy a klíčovými novými známostmi (kromě vztahu s Lisbeth jeho časopis *Milénium* získal podporu rodiny Vangerů). Film končí opětovným získáním pozice, o kterou na začátku přišel – jako respektovaný investigativní novinář, který dokázal stáhnout ke dnu zkorumpovaného ekonomického magnáta. Blomkvistova vývojová trajektorie směřuje ode dna k vrcholu, směrem nahoru.

Nejkomplexnějším vývojem prochází postava Roberta Graysmithe. V narativu *Zodiaca* začíná jako nepopulární karikaturista, který svou zvědavostí a bystrostí upoutá pozornost profesně výše postaveného a populárního Averyho. Přátelství s Averym a jejich společný zájem o *Zodiaca* Graysmithův status zvyšují. Ve chvíli, kdy Avery přejímá pozici detektiva, se Robert seznamuje s budoucí manželkou Melanií. Jeho trajektorie začíná stagnovat, protože skončilo jeho přátelství s Averym i otevřený zájem o *Zodiaca*. Do této chvíle není Graysmith novinářem (pouze pracuje v novinách) ani detektivem. Stává se obojím najednou, když se rozhodne psát knihu o *Zodiacovi*. V tu chvíli sice stále pokračuje v práci karikaturisty, zároveň se ale stává novinářem na volné noze, který shání podklady pro faktuelní literaturu. Sekundárně spolu s tím přebírá úlohu detektiva neoficiálně pracujícího na otevřeném policejním případu, kterému se policie již nevěnuje. Do novinářské a posléze i detektivní role se dosadí sám a lze spekulovat, nakolik jeho motivaci tvoří touha po profesním uznání (touha překročit stín karikaturisty a stát se skutečným novinářem). Primární motivací je ovšem stejně jako u Averyho

posedlost Zodiacem. Ta je u Graysmithe odůvodněná abstraktněji než u jeho kolegy. Avery měl získávání informací o Zodiacovi coby kriminální reportér v popisu práce, navíc se později cítil ohrožen vrahovým dopisem. Graysmithe žene pouze zvědavost a tvrdohlavost. Stejně jako v případě Averyho začíná u Graysmithe vzrůstat posedlost a po období stagnace přichází pád. Více než o napsání knihy usiluje o odhalení Zodiacovy identity. Přichází o práci, čímž ztrácí oficiální pojitko s novinářskou prací. Na začátku pátrání byl více novinářem než detektivem, ale postupně se role obrátí, stává se spíše detektivem než novinářem. Opět dochází k zesilování charakterových rysů, postava se s proměnou pozice v narativu mění. V případě Graysmithe jde o ještě výraznější změnu než u Averyho. U toho se zesilovaly pouze negativní vlastnosti, aby se zdůraznilo jeho detektivní selhání. U Graysmithe se pozitivní i negativní vlastnosti zesilují stejnou měrou, navíc dochází i ke zúročení vlastností, které získal v předchozím dění díky přátelství s Averym. Tvrdohlavost, se kterou Graysmith pokračuje v pátrání, sice nejprve způsobí pád postavy, Robert ovšem na rozdíl od Averyho nepodlehne svým slabostem a v roli detektiva nakonec uspěje. Ze dna se dokáže odrazit, jako detektiv přijít s výsledkem, vrátit se do pozice novináře a úspěšně napsat a vydat svou knihu.³⁶⁴ Vývojová trajektorie Roberta Graysmithe od navázání přátelství s Averym stoupá, po Averyho profesní diskreditaci a seznámení s Melanií stagnuje. Následně jde dolů v důsledku propadnutí posedlosti Zodiacem, aby nakonec zase stoupala po završení pátrání prostřednictvím dokončení úspěšné literatury faktu.

Přijetí detektivní role novinářem může mít různé důsledky. Ty jsou závislé na paradigmatu rysů postavy (Avery neuspěl kvůli svým slabostem, Blomkvist využíval své novinářské přednosti pro detektivní činnost, ...) a na kontextu, ve kterém novinář roli detektiva přebírá (Avery ve chvíli aktivního vyšetřování, které mařil, Blomkvist a Graysmith po vyšetřování, které svými zjištěními překonali). Novinář v roli detektiva ale ovlivňuje také žánrové struktury, do kterých je postava zasazena. *Zodiac* i *Muži, kteří nenávidí ženy* jsou filmy žánru crime fiction. Tematizují zločin a jeho vyšetřování. Jedním ze specifíků, které do žánru přináší novinář v roli vyšetřující postavy, je ustanovení detektivní zápletky později, než bývá u crime fiction zvykem. Oba filmy začínají prologem naznačujícím, jaký

³⁶⁴ *Zodiac*, 02:36:07-02:36:11. V epilogu z roku 1991 vidíme záběr na knihu *Zodiac* od Roberta Graysmithe označenou knihkupectvím jako Bestseller.

zločin se bude v narativu vyšetřovat.³⁶⁵ Následně ale revidují divácká očekávání tím, že představují postavy novinářů místo policistů nebo detektivů. Expozice detektivní zápletky je odložena a spolu s ní i začátek vyšetřování. V *Zodiacovi* sledujeme vrahovu komunikaci s médii a způsob, jakým se s ní vyrovnává redakce San Francisco Chronicle a jak působí na postavy Averyho a Graysmithe. Vyšetřování začíná až s příchodem Davea Toschiho po více než 26 minutách filmu. *Muži, kteří nenávidí ženy* po krátkém prologu opustí Henrika Vangera a případ Harriet úplně a v expozici se soustředí na představení netypické dvojice vyšetřujících – novináře Mikaela a hackerky Lisbeth. Tajemství zločinu je naznačeno, nejsou ale tvořena jasná pojítka mezi ním a představovanými postavami.³⁶⁶ Detektivní zápletka se vrací s rozhovorem Henrika s Mikaelem.³⁶⁷ Vyšetřování začíná až ve chvíli, kdy novinář opouští Stockholm a přijíždí do Hedestadu, také zhruba po 26-28 minutách stopáže.³⁶⁸

Filmy žánru crime fiction, které mají jako protagonistu novináře,³⁶⁹ věnují delší část stopáže expozici. Z představení postavy, úvodní konstrukce jejího charakteru a zapojení do detektivního příběhu musí být jasné, proč se v případě angažuje, přestože nejde o její primární práci. Pro další organizaci narativu po začátku pátrání je v obou filmech důležitý důraz na multiplikaci perspektiv a úhlů pohledu. Crime fiction filmy s novináři zmnožením perspektiv upozorňují, že novinář není jediný, kdo pátrá (případně pátral). V *Zodiacovi* jsou přítomny tři perspektivy a tři pátrání – policejní zastoupené Toschim a jeho kolegy, novinářské simultánní s aktivním policejním v podobě Averyho a novinářské v době policejní rezignace na případ v podobě Graysmithe. V *Mužích, kteří nenávidí ženy* kromě novináře Blomkvista aktivně pátrá i Lisbeth Salander jako jeho asistentka, čímž se úhly pohledu na pátrání duplikují. Zároveň je přítomností inspektora Morella zdůrazněno, že před Blomkvistovým příchodem probíhalo i policejní vyšetřování. Informace a důkazy sbíral a snažil se z nich získat řešení záhady také sám Henrik

³⁶⁵ *Zodiac* vraždou Darlene Ferrin (Ciara Moriarty) a zraněním Mikea Migeau (Lee Norris), *Muži, kteří nenávidí ženy* narozeninami Henrika Vangera, ke kterým mu přijde další květina od domnělého vraha Harriet. (pozn. autora).

³⁶⁶ Ve scéně, kdy Lisbeth představuje Mikaelův profil Dirchu Frodemu, je naznačen zájem o tuto postavu, není ale vyjasněno, kde je původ tohoto zájmu. (pozn. autora).

³⁶⁷ *Muži, kteří nenávidí ženy*, 00:15:05-00:23:34.

³⁶⁸ Tamtéž. Mikael přijíždí do Hedestadu v čase 00:25:39, materiály k vyšetřování od Henrika získává v čase 00:28:25.

³⁶⁹ Případně jinou postavu, která není profesí detektiv či policista. (pozn. autora).

Vanger. Při zohlednění těchto latentních pátrání zjistíme, že snímek *Muži, kteří nenávidí ženy* mohl mít stejnou narativní organizaci jako *Zodiac*. Stačilo, aby vyprávění začínalo zmizením Harriet a jako první protagonista by do děje vstoupil inspektor Morell, který bezvýsledně řeší zmizení mladé dívky. Následně by perspektiva přešla na Henrika, který během let dostává květiny k narozeninám a neúspěšně se snaží záhadu vyřešit. Poté by následoval skok v čase o několik let dopředu a ve třetí části filmu by do děje vstoupili postupně Mikael a Lisbeth se svým vyšetřováním. I *Zodiac* mohl být strukturován jako *Muži, kteří nenávidí ženy* – při vypuštění explicitně zobrazeného pátrání Averyho a Toschiho (potažmo policie) by film začínal po časovém skoku a zobrazoval pouze Graysmithovo pátrání časově vzdálené tomu původnímu, neúspěšnému.

V obou filmech se vyskytují tři pátrání, ať už explicitně nebo podprahově. Pátrání policejní (neúspěšné), pátrání osobní (neúspěšné) a pátrání s odstupem (úplně nebo částečně úspěšné). Inherentně v sobě oba filmy mají obsaženou stejnou strukturu fabule, organizací syžetu se ovšem liší. *Zodiac* akcentuje celý proces práce na případu, *Muži, kteří nenávidí ženy* pouze jeho závěrečnou část, která nastává roky po vyšetřovaném zmizení Harriet. Odlišná narativní kompozice obou filmů způsobuje i odlišnou diváckou emoci, kterou vyvolávají. *Zodiac* svou informační účelností, se kterou se soustředí na rekonstrukci vyšetřovaného případu, nedovoluje přilnout k postavám. Primární je komplexní zachycení případu. *Muži, kteří nenávidí ženy* koncentrují vyprávění do poslední části vyšetřování a soustřeďují se na dvě postavy, které jej završí. Zatímco v *Zodiacovi* se do popředí dostává proces a jeho jednotlivé fáze, *Muži, kteří nenávidí ženy* vyzdvihují aktéry závěrečné fáze stejného procesu. Témata obou filmů jsou také určována ne-detektivní profesí vyšetřovatelů. Především v *Zodiacovi*, který tematizuje a hledá možné podoby spolupráce společenských institucí, z nichž jednu zastupuje instituce žurnalistiky. U *Mužů, kteří nenávidí ženy* by téma selhávání autorit a skrytých společenských problémů mohlo být přítomno, i kdyby protagonistou byl detektiv nebo policista. Novinář jako vyšetřovatel ale tematizované selhání prohlubuje svou přirozenou socio-politickou angažovaností. Konstrukce jednoho konstitutivního prvku crime fiction (specifická postava) ovlivňuje další tři (téma, organizace narativu, divácká emoce) a tím i podobu výsledné crime fiction.

Interakce jednotlivých konstitutivních prvků v konkrétních filmech utváří subžánr – konkrétní žánrovou realizaci, která má i v rámci jednoho žánru svá specifika. V analýzách je dvojice Fincherových crime fiction srovnávána s žánrovou taxonomií Johna Scaggse³⁷⁰ s cílem zjistit, nakolik lze dva filmy s novináři v rolích detektivů do Scaggsem definovaných subžánrů zařadit. Ačkoliv Scaggsova kniha poprvé vyšla roku 2005, tzn. v roce prvního vydání knižní předlohy pro film *Muži, kteří nenávidí ženy* a dva roky před premiérou filmu *Zodiac*, ani jeden z filmů se do jím identifikovaných žánrových cyklů zařadit nedá.³⁷¹ Oba filmy přitom do crime fiction spadají, je v nich tematizován zločin i jeho vyšetřování. V *Zodiacovi* lze identifikovat dva ze Scaggsových subžánrů, police procedural a detektivku americké drsné školy, protože je v něm přítomno více vyšetřujících s rozdílnými metodami. Film je ale s přihlédnutím k této taxonomii dekonstruktivní, protože vyšetřovatelé pohybující se v těchto subžánrech (Toschi a Avery) ve svém pátrání selhávají. Je třeba jiného typu vyšetřování, které film uzavírá (Graysmith). *Muži, kteří nenávidí ženy* neodpovídají žádnému ze Scaggsových subžánrů. Předlohou pro film je severská krimi, tento cyklus autor nezmiňuje. U Fincherovy adaptace je ovšem i severská krimi nedostačujícím subžánrem. Zaprvé jde o americkou verzi, která zobecňuje geografický kontext, který je pro subžánr klíčový. Zadruhé, důležitější než samotné vyšetřování jsou zde postavy, které vyšetřování provádějí, jejich motivace a témata, která do filmu přinášejí. Pro novináře Blomkvista je navíc pátrání po Harriet především záminkou, jak zachránit svou novinářskou pověst.

Oba Fincherovy filmy jsou do definovaných segmentů crime fiction špatně zařaditelné kvůli novinářským postavám, které v nich vystupují jako vyšetřovatelé. Pro *Muže, kteří nenávidí ženy* je vhodnější vymezení detektivních příběhů Tzvetana Todorova.³⁷² Film splňuje jeho definici románu s napětím důrazem na vyšetřující postavy přesahující záhadu zločinu a její řešení. Pro *Zodiaca* nicméně ani Todorovo dělení není dostačující. Pro další segmentaci Fincherových a potenciálně i dalších filmů s novináři v rolích detektivů v rámci crime fiction je třeba zaměřit se na jejich společné prvky a přijít s novou kategorií. Takové prvky

³⁷⁰ SCAGGS, John. *Crime Fiction*. pozn. 44.

³⁷¹ Scaggs ve svém pojetí žánrových cyklů předkládá diachronní pojetí vývoje žánru, které zakončuje subžánrem British procedural ve 2. polovině 20. století. Tím se dá vysvětlit nedostatečnost jeho taxonomie pro moderní crime fiction filmy. (pozn. autora).

³⁷² TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. pozn. 63, s. 102-109.

jsou v analýzách identifikovány u obou analyzovaných filmů. Při snaze nalézt specifika vyšetřování Roberta Graysmithe v *Zodiacovi* jsem novou kategorii pracovně nazval „pátrání po pátrání“. Totožné prvky jsou přítomné i ve filmu *Muži, kteří nenávidí ženy*, který vzhledem k organizaci syžetu³⁷³ spadá do potenciálního subžánru „pátrání po pátrání“ celou svou detektivní zápletkou. U *Zodiaca* jde o jedno ze tří přítomných pátrání, zároveň o jediné, které je alespoň zčásti úspěšné. Nový subžánr by měl splňovat minimálně čtyři náležitosti:

- 1) Vyšetřování začíná ve chvíli, kdy policejní vyšetřování již dále nepokračuje.
- 2) Protagonista nepracuje jako detektiv / policista.
- 3) V narativu jsou tematizovány problémy, kterým protagonista musí čelit, protože si oficiálně nemůže nárokovat právo na vyšetřování.
- 4) Důraz je kladen na procedury, které protagonista při pátrání provádí v souladu se svou normální profesí, primárně na sběr informací a práci s nimi.

První podmínka je obsažena již v pojmenování subžánru. Oficiální pátrání neskončilo, protože pachatel nebyl dopaden, ale zdá se beznadějně. Proto se o případ oficiální autority (i veřejnost)³⁷⁴ přestanou zajímat. Následuje časový skok a případu se ujímá protagonista, pro něhož práce na odloženém případu nepředstavuje jeho primární profesi (druhá podmínka). Jde o běžného občana. Může jím být novinář, který má pro převzetí detektivní role předpoklady, ale není to nutná podmínka. Tou je fakt, že nejde o policistu / detektiva. Protagonista může mít na případu osobní zájem, jeho vyřešení mu může přinést zisk, atp. V následujícím vyšetřování je jemu i divákům připomínáno, nakolik jeho pozici vyšetřujícího komplikuje, že nemá k dispozici prostředky policejní instituce (třetí podmínka). S tím souvisí i podmínka čtvrtá a poslední – jelikož jeho vyšetřování není oficiálně posvěceno represivním státním aparátem a tudíž protagonista nemá jeho výhody,

³⁷³ Organizace narativu filmu vypouští policejní pátrání přítomné v *Zodiacovi* a soustředí se pouze na pátrání, které následuje po ukončení pátrání oficiálního. (pozn. autora).

³⁷⁴ Zde se vyšetřující novináři dostávají do rozporu s primárním úkolem profese investigativního novináře – pracovat na kauzách v zájmu veřejnosti. Graysmithe na to upozorňuje Avery („Pracujeme pro noviny, ne? Jde jen o to, co je nového dneska.“). Díky svým zjištěním ale vydá knihu, o jejíž obsah veřejnost projeví zájem tím, že z ní udělá bestseller. Blomkvist si svou práci na detektivním případu plánuje zajistit informace pro relevantní společenskou kauzu (Wennerström). (pozn. autora).

musí být kreativní³⁷⁵ a využívat schopnosti a znalosti související s jeho reálnou profesí. Na činnosti, které při vyšetřování provádí, je ve filmech kladen až procedurální důraz.

V *Zodiacovi* začíná Graysmith přezkoumávat Zodiacův případ čtyři roky poté, co Toschi musel vyloučit Arthura Leigh Allena jako podezřelého a vyšetřování se ocitlo ve slepé uličce. V *Mužích, kteří nenávidí ženy* je odstup ještě větší – Harriet zmizela 21. září 1966 a Mikael začíná případ vyšetřovat (pokud budeme brát datum vydání knihy jako dataci děje, s čímž koresponduje Henrikovo tvrzení, že vrah se jej snaží 40 let připravit o rozum) o Vánocích roku 2005. Policejní vyšetřování v obou případech aktivně nepokračuje, přestože vyšetřujícím (Toschi v *Zodiacovi*, Morell v *Mužích, kteří nenávidí ženy*) stále nedá spát. Graysmith je po většinu filmu karikaturistou, případně investigativním novinářem s ohledem na jeho knihu, Blomkvist jako investigativní novinář film začíná i končí. Oba přejímají roli detektiva svou angažovaností v kriminálním případě, oficiálně ale detektivy nejsou. Z toho pro obě postavy plynou komplikace při vyšetřování, které mají u každé z nich jinou podobu. Graysmithovi okolí neustále připomíná, že není detektivem. Blomkvist činí spíše opak, zdůrazňuje Henrikovi, že žádný detektiv není a snaží se tlumit jeho očekávání. Ani jeden z protagonistů nemůže ke svému vyšetřování využívat policejních pravomocí, takže musí projevovat kreativitu vyplývající z jejich novinářských zkušeností. Velký důraz oba filmy kladou na sběr informací a práci s nimi, což je klíčový aspekt práce investigativního novináře. Protagonisté (v případě *Mužů, kteří nenávidí ženy* do „pátrání po pátrání“ můžeme zařadit i Lisbeth) musejí při přezkoumávání důkazů projít velké množství spisů a materiálů, ve kterých mohou i nemusejí být informace, které předchozí vyšetřovatelé přehlédli. Zároveň znovu chodí za svědky a vyslychají je, konzultují případ s inspektory, kteří jej vyšetřovali před nimi, navštěvují archivy, interpretují získané informace a konfrontují je s důkazy, které navzdory limitujícím pravomocem dokázali sami získat. Množství informací, které protagonisté musejí přezkoumat, je ve Fincherových crime fiction otisknuto i do narativní struktury filmů. Diváci jsou informacemi zahlceni stejně jako protagonisté.

Z analýz dvou filmů s novináři v rolích detektivů vyplývá následující – vzhledem k podobnostem v jejich struktuře, konstitutivním žánrovým prvkům

³⁷⁵ *Zodiac*, 02:06:24-02:06:33. Na kreativitu klade důraz Ken Narlow, když s Graysmithem konzultuje jeho možnosti na získání rukopisu podezřelého.

a vlivu profese protagonistů na tuto strukturu a prvky nejsou pro snímky žánru crime fiction s vyšetřovatelem jiného než detektivního či policejního povolání stávající subžánrové kategorie dostačující. V kontextu knihy Johna Scaggsse *Crime Fiction* jde o filmy ozvlášťující. Scaggs při definování žánrových cyklů nepřímo tvrdí, že policejní či detektivní profesní status postavy je nevyhnutelný.³⁷⁶ V dílčích částech lze ve filmech identifikovat stávající subžánrové parametry, ať už definované Scaggssem (americká drsná škola, police procedural) nebo z cyklů, které nezohledňuje (severská krimi). Ty nicméně k porozumění těmto filmům v rámci žánru crime fiction nestačí. Jak analýzy a jejich interpretace prokázaly, konstrukce postavy a její profese ovlivňuje žánrové struktury crime fiction – téma, narativ a diváckou emoci. Při změně fungování konstitutivních žánrových prvků je nevyhnutelná i změna subžánru, který jsem identifikoval a pojmenoval jako „pátrání po pátrání“. To je subžánr, ve kterém se postava novináře / detektiva může v žánrových filmech pohybovat a mít úspěch. Změna profese hlavní postavy je tedy dostačující podmínkou pro ustanovení nového subžánru crime fiction.

3.3 Proč novináři nahrazují detektivy?

Novináři se ve filmech vyskytovali již dříve,³⁷⁷ byl to ale v úvodu zmíněný paranoidní thriller *Pohled společnosti Parallax*, který jako první otevřeně stylizoval postavu s touto profesí do pozice detektiva vyšetřujícího zločin. V Pakulově filmu jsou přítomné struktury identifikované u *Zodiaca* a *Mužů, kteří nenávidí ženy*, byť osamělé pátrání protagonisty Josepha Fradyho lze stejně jako pátrání Paula Averyho zařadit i do subžánru americké drsné školy. Paranoidní thriller z počátku 70. let poskytuje výchozí bod pro zodpovězení otázky, proč novináři v crime fiction nahrazují detektivy a co situování do této pozice vypovídá o jejich roli a postavení ve společnosti.

V rozhodnutí, že v *Pohledu společnosti Parallax* bude vládní komplot odhalovat místo policisty nebo detektiva³⁷⁸ novinář, se odrážejí ideologické

³⁷⁶ Tuto definici Scaggs nikdy explicitně neformuluje, nicméně ve všech definovaných cyklech je postava profesionálního policisty či detektiva v hlavní roli jednou z klíčových žánrových podmínek. (pozn. autora).

³⁷⁷ V úvodu zmíněný *Občan Kane*, vzpomenout můžeme např. screwball komedie *Stalo se jedné noci* (It Happened One Night; r. Frank Capra, 1934) nebo *Jeho dívka Pátek* (His Girl Friday; r. Howard Hawks, 1940) a také film Billyho Wildera *Eso v rukávu* (Ace in the Hole; 1951). (pozn. autora).

³⁷⁸ Jako např. v žánrově, dějově i náladou velmi blízké *Čínské čtvrti* (Chinatown; r. Roman Polanski, 1974), kterou také napsal scénárista Robert Towne a vznikla pod společností Paramount Pictures.

tendence USA na začátku 70. let minulého století. Depresivní doba války ve Vietnamu, aféry Watergate, studentských protestů a bojů za práva menšin vyústila v paranoidní nedůvěru k vládě a státním institucím, především pak k represivním státním složkám jako armáda nebo policie. Tato tendence s sebou přinesla potřebu nového typu hrdiny, který nebude pouze pátrat po pachatelích zločinů a trestat je z pozice autority, ale bude na autoritách nezávislý a vymezí se proti nim. Pokud shrneme definice investigativního novináře podle Hugo de Burgha, dostaneme postavu skeptického, ale zároveň idealistického bojovníka za pravdu, jehož úkolem je ve veřejném zájmu odhalovat špatné chování autorit.³⁷⁹ Vzhledem k tomu, že za odhalením zmíněné aféry Watergate stála dvojice špičkových investigativních novinářů deníku Washington Post Robert Woodward a Carl Bernstein,³⁸⁰ společenská tendence glorifikovat novinářskou práci a stavět ji nad úroveň té policejní byla s velkou pravděpodobností značná. Není divu, že právě postava investigativního novináře začala v crime fiction nahrazovat policisty a detektivy.

Moderní crime fiction filmy s novinářem v roli vyšetřovatele, *Zodiac* a *Muži, kteří nenávidí ženy*, tendenci započatou paranoidními thrillery v 70. letech do určité míry potvrzují. Analýzy konstrukce novinářských postav a definování jejich paradigmat rysů v těchto filmech dokázaly, že novináře řada jejich základních charakteristik (bystrost, iniciativnost, inteligence, všetečnost, zvědavost) předurčuje úspěšně nahrazovat detektivy při pátrání. Sdílí s nimi základní schopnosti pro realizaci úspěšného pátrání. V analyzovaných filmech novináři nahrazují detektivy v pozici vyšetřovatelů, aby plnili základní úkol investigativní žurnalistiky definovaný Matthew Kieranem – hledat pravdu.³⁸¹ Výhodu novinářů oproti detektivům představuje potenciálně širší a volnější pole působnosti. Zaměření jejich profese je definováno (kromě redakčních tlaků a uzávěrek, které ale ve fikčních světech zpravidla moc neexistují) pouze jednou podstatnou proměnnou – veřejným zájmem. V jeho rámci si mohou vybírat, kam budou směřovat svou investigativní pozornost. Musejí se ohlížet pouze na jednu věc – nakolik je objekt jejich vyšetřování relevantní pro veřejnost. Díky tomu mají čas a příležitost věnovat

Filmy dokonce byly uvedeny do kin pouhý týden po sobě (*Pohled společnosti Parallax* 14. června 1974, *Čínská čtvrt* 20. června téhož roku). (pozn. autora).

³⁷⁹ BURGH. *Introduction: a higher kind of loyalty*. pozn. 117.

³⁸⁰ Jejich práci na životní kauze zfilmoval opět režisér *Pohledu společnosti Parallax* Alan J. Pakula pod názvem *Všichni prezidentovi muži*. (pozn. autora).

³⁸¹ KIERAN. *The regulatory and ethical framework for investigative journalism*. pozn. 126, s. 167.

pozornost skrytým zločinům, korupci a vládním komplotům. Jsou odkázáni na vlastní zvědavost a kreativitu, nestojí za nimi autorita policejní instituce s jejími pravomocemi. To činí postavu novináře ještě sympatičtější, protože její souboj se zločinem, magnáty či korporacemi působí jako souboj Davida s Goliášem, outsidera proti privilegované společenské autoritě. Této roli odpovídá Robert Graysmith v *Zodiacovi* svou povahou a Mikael Blomkvist v *Mužích, kteří nenávidí ženy* kvůli ztrátě své původní společenské pozice.³⁸²

Zároveň tyto filmy nejsou tak radikální v odsouzení policejních autorit jako jejich thrilleroví předchůdci. Spíše hledají alternativy a možnosti spolupráce. Úkolem investigativní žurnalistiky je podle de Burgha upozorňovat na špatné chování autorit,³⁸³ v detektivním pátrání obou analyzovaných filmů je ale tematizováno spíše jejich selhání než zločiny. Především pokud jde o autoritu policejní. V *Zodiacovi* je sanfranciský policejní sbor zobrazen jako fungující organizace, která v pátrání po vrahovi udělala vše, co bylo v jejích silách. Přestože její snaha nestačila, není zde policejní autorita ukázána jako nekompetentní a nedůvěryhodná. V první polovině stopáže dokonce lze za problematičtější označit chování novináře Averyho, protože na sebe bere roli, která je v tu chvíli aktivně zastávána policií. Ani v *Mužích, kteří nenávidí ženy* není policie otevřeně kritizována, pokud za kritiku nebudeme považovat absenci policejního pátrání. Novináři zde přebírají detektivní roli, protože policie navzdory snaze selhala, nikoliv kvůli tomu, že by samotná policejní autorita vykazovala známky špatného chování. Film v detektivní linii poukazuje i na selhání a špatné chování rodinné autority. K tomu přidává linii novinářskou, ve které jde o špatné chování autority ekonomické. Ta ale přímo nesouvisí s detektivní linií příběhu. *Muži, kteří nenávidí ženy* více než *Zodiac* akcentují společenskou nedůvěru k autoritám a zdůrazňují roli novináře jako „hlídacího psa demokracie“, který v demokratické společnosti funguje jako na státní autoritě nezávislý strážce veřejného pořádku.

Převzetí detektivní role novinářem ve Fincherových crime fiction filmech ale není míněno jako kritika policejní instituce. Spíše poukazuje na potenciál novinářů se na vyšetřování podílet, doplňovat jej a případně dokončit ve chvíli, kdy

³⁸² Avery není outsider, ale také se staví proti autoritě (neúspěšně). Lisbeth Salander vzhledem ke svému charakteru asociální a potenciálně nebezpečné dívky v poručnické péči takovou charakteristiku splňuje, nicméně není novinářkou. (pozn. autora).

³⁸³ BURGH. *Introduction: a higher kind of loyalty*. pozn. 117, s. 19.

toho policie není schopná. Novinář disponuje spektrem rysů, které z něj dělají ideálního kandidáta na převzetí detektivní role. Navíc se díky odlišným metodám a možnostem zaměření svého pátrání může dostat dál než policie. Je limitován nedostatkem pravomocí, naopak není limitován policejními profesními zásadami a prostřednictvím knihy či reportáže může snadněji ukázat na potenciální viníky. Pokud dokáže sehnat dostatek zdrojů a přesvědčivých důkazů, což je další pojitko s prací policisty. Oba filmy zdůrazňují důležitost časového odstupe, který dělí policejní vyšetřování od vyšetřování realizovaného někým jiným než policií. Během aktivního policejního vyšetřování mohou novináři a jiní občané policii pomáhat, informovat veřejnost o postupu pátrání, případně se pokusit pátrat sami. Ovšem pouze za předpokladu, že výsledky svého pátrání budou s policií konzultovat. Primárně *Zodiac* je disputací nad možností spolupráce společenských institucí během pátrání po zločinci, v tomto případě spolupráce novin a policie. Je zdůrazňováno, že primárním společenským orgánem zodpovědným za dopadení pachatele trestného činu je policie. Až ve chvíli selhání zákonných prostředků je přípustné, aby se v případě aktivně angažoval někdo mimo policejní sbor. To je důvod, proč Averyho posedlost *Zodiacem* zničí (narušil policejní vyšetřování) a Graysmithe ne (začal pátrat poté, co se policie přestala o *Zodiaca* aktivně zajímat). *Muži, kteří nenávidí ženy* dávají dohromady novináře a hackerku pracující pro bezpečnostní agenturu, aby spolu vyřešili případ, který policie vyřešit nedokázala. Opět – Mikael a Lisbeth vyšetřují až ve chvíli, kdy je případ považován za ztracený a je přípustné, aby se o něj začal zajímat někdo jiný než policie.

Shrnutí

Novináři nyní nenahrazují detektivy, aby se poukázalo na nedůvěryhodnost represivního státního aparátu. Ve filmech Davida Finchera *Zodiac* a *Muži, kteří nenávidí ženy* jde o žánrově ozvláštňující prvek a zároveň o příležitost poukázat, že postava individualizovaného policisty / detektiva, který vyřeší každý případ, je nesmyslem v realitě a přežitkem ve fikci. Oba filmy zdůrazňují důležitost kolektivního úsilí a spolupráce (institucí v *Zodiacovi*, jednotlivců v *Mužích, kteří nenávidí ženy*), sdílení a důkladného studia informací a důkazních materiálů, ve kterých se dá vždy najít nové vodítko. Zpochybňují výsadní právo policie na pátrání po zločinci a říkají, že každý se správnou motivací a souborem potřebných rysů může být pro vyšetřování prospěšný a stát se detektivem. Zároveň kritizují individualismus, který vyšetřování narušuje. Paul Avery, Robert Graysmith a Mikael Blomkvist jsou ve filmech „hlídacími psy demokracie“. Jejich paradigmaty rysů a odhodlání odhalovat pravdu je předurčují stát se detektivy. Avery v roli selhal, protože následoval své paranoidní předchůdce, první filmové (i skutečné) novináře / detektivy. Graysmith s Blomkvistem jsou moderní novináři / detektivové, kteří chápou důležitost spolupráce a skepsi přirozenou pro investigativní novináře dokáží potlačit v závislosti na konkrétním případě. Proto detektivy v moderních crime fiction filmech nahradili úspěšně a svá „pátrání po pátrání“ dovedli do konce – Graysmith vydáním úspěšné knihy, Blomkvist získáním své ztracené pověsti.

Seznam použitých pramenů a literatury

Literatura

AUCOIN, James L. *Evolution of American Investigative Journalism*. Columbia: University of Missouri Press, 2005. ISBN 978-0-8262-1746-2.

BAKIČOVÁ, Hana, RUSS-MOHL, Stephan. *Žurnalistika: Komplexní průvodce praktickou žurnalistikou*. Praha: Grada Publishing, a.s., 2005. ISBN 80-247-0158-8.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Praha: Garamond, 2007. ISBN 978-80-86955-73-5.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

BROWNING, Mark. *David Fincher: The Films That Scar*. Santa Barbara: Praeger, 2010. ISBN 978-0-313-37772-3.

BURGH, Hugo de. Introduction: a higher kind of loyalty. In: BURGH, Hugo de. *Investigative Journalism: Context and Practice*. Londýn: Routledge, 2000. ISBN 0-203-37336-7, s. 11-31.

BURGH, Hugo de (ed.). *Investigative Journalism: Context and Practice*. Londýn: Routledge, 2000. ISBN 0-203-37336-7.

BURNS, Lynette Sheridan. *Žurnalistika: Praktická příručka pro novináře*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-871-6.

CASPAROV, Alexandra Gentiana. *Two Film Adaptations of Larsson's Novel The Girl with the Dragon Tattoo: A Semiotic and Audience Reception Study*. Stockholm, 2012. Diplomová práce. Stockholm University. Department of Journalism, Media and Communication.

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2.

- DARGIS, Manhola. Hunting a Killer as the Age of Aquarius Dies. In: *The New York Times* [online]. 2. 3. 2007. Dostupné z: <http://movies2.nytimes.com/2007/03/02/movies/02zodi.html?ref=movies>.
- DYER, Richard a Paul MCDONALD. *Stars*. Londýn: BFI Pub., 1998. ISBN 08-517-0643-6.
- EBERT, Roger. The Parallax View. In: *RogerEbert.com* [online]. 14. 6. 1974. Dostupné z: <https://www.rogerebert.com/reviews/the-parallax-view>.
- EDER, Jens. *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren, 2008. ISBN 978-3-89472-488-7.
- FILA, Kamil. Recenze: Fincher je muž, který nám nedopřál detektivku. In: *Aktuálně.cz* [online]. 12. 1. 2012. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/recenze-fincher-je-muz-ktery-nam-nedopral-detektivku/r~i:article:728647/>.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspekty románu*. Bratislava: Tatran, 1971. ISBN 00-138-28.
- GONZALES, Ed. The Girl with the Dragon Tattoo. In: *Slant* [online]. 13. 12. 2011. Dostupné z: <https://www.slantmagazine.com/film/review/the-girl-with-the-dragon-tattoo-5965>.
- HLAVINKA, Tadeáš. *Satirický obraz novináře ve světovém filmu jako reflexe žurnalistiky*. Praha, 2016. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze. Fakulta sociálních věd. Institut komunikačních studií a žurnalistiky.
- HUNTER, Mark Lee (ed.). *The Global Investigative Journalism Casebook*. Paříž: UNESCO, 2012. ISBN 978-92-3-001089-8.
- JEDLIČKOVÁ, Jana. Wallander: švédské vraždy podle BBC. In: SÝKORA, Michal (ed.). *Britské detektivky: od románu k televizní sérii*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012. ISBN 978-80-244-3035-5, s. 153-172.

- KIERAN, Matthew. The regulatory and ethical framework for investigative journalism. In: BURGH. *Investigative Journalism: Context and Practice*. Londýn: Routledge, 2000. ISBN 0-203-37336-7, s. 151-168.
- KITAMURA, Garrett. *The Auteur Perspective of David Fincher*. Oregon, 2017. Bakalářská práce. Oregon State University. Honors College. Arts in English and Arts in Education.
- KNAPP, Laurence F. *David Fincher: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2014. ISBN 978-1-496-80268-2.
- KNIGHT, Stephen. *Crime Fiction 1800-2000: Detection, Death, Diversity*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004. ISBN 978-033-379178-3.
- KNIGHT, Stephen. *Form and Ideology of Crime Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1980. ISBN 978-1-349-05458-9.
- LEE, Nathan. To Catch a Predator. In: *The Village Voice* [online]. 20. 2. 2007. Dostupné z: <https://www.villagevoice.com/2007/02/20/to-catch-a-predator/>.
- MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-574-5.
- MCQUAIL, Denis. *Žurnalistika a společnost*. Praha: Karolinum, 2016. ISBN 978-80-2463-093-9.
- MCNAIR, Brian. *Sociologie žurnalistiky*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-840-6.
- MICHALOVIČ, Michal. Zodiac. In: *kinema.sk* [online]. 8.6.2007. Dostupné z: <http://www.kinema.sk/recenzia/26467/zodiac-zodiac.htm>.
- MONACO, James. *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2006. ISBN 80-00-01410-6.
- MOST, Glenn W. a William W. STOWE (eds.). *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*. San Diego: Harcourt, 1983. ISBN 978-0-151-72280-8.

NEUMAN, Radek. Fincher, který nenávidí konvence. In: *25fps* [online]. 24. 2. 2012. Dostupné z: <http://25fps.cz/2012/the-girl-with-the-dragon-tattoo/>.

NEUMANN, Radek. *Zodiac jako odchylka žánru kriminálního thrilleru a rekonstrukce mediální historie*. Brno, 2014. Bakalářská práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury.

NEWMAN, Kim. Zodiac Review. In: *Empire* [online]. 27. 4. 2007. Dostupné z: <https://www.empireonline.com/movies/zodiac/review/>.

PALUDAN, Kajsa. *Lisbeth Salander Lost in Translation – An Exploration of the English Version of The Girl with the Dragon Tattoo*. New Orleans, 2014. Diplomová práce. University of New Orleans. Master of Arts in English American Literature.

POŠTULKA, Tomáš. *Dva způsoby zobrazení novinářského kodexu v americké kinematografii 21. století: Slidil a Spotlight*. Olomouc, 2017. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií.

PRIESTMAN, Martin. *Detective Fiction and Literature: The Figure on the Carpet*. Londýn: Palgrave Macmillan, 1990. ISBN 978-0-333-45798-6.

RAINER, Peter. ‚Zodiac‘ warms up a cold case. In: *The Christian Science Monitor* [online]. 2. 3. 2007. Dostupné z: <https://www.csmonitor.com/2007/0302/p14s01-almo.html>.

SAYERS, Dorothy L. Aristotle on Detective Fiction. *English: Journal of the English Association*, 1936, č. 1, s. 23-35. ISSN 1756-1124.

SCAGGS, John. *Crime Fiction*. London and New York: Routledge, 2005. ISBN 0-415-31824-6.

SCHIFFRIN, Anya (ed.). *Global Muckraking: 100 Years of Investigative Journalism from Around the World*. New York: New Press, 2014. ISBN 978-15-9558-973-6.

SCHMARZ, Vít. ZODIAC – Sériový vrah jako mediální celebrita. In: *Metalopolis.net* [online]. 16. 6. 2007. Dostupné z: http://www.metalopolis.net/art_downtown.asp?id=3566.

SÝKORA, Michal (ed.). *Britské detektivky: od románu k televizní sérii*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012. ISBN 978-80-244-3035-5.

SÝKORA, Michal. K teorii detektivního žánru. In: SÝKORA, Michal (ed.). *Britské detektivky: od románu k televizní sérii*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012. ISBN 978-80-244-3035-5, s. 7-24.

ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Teorie prózy*. Praha: Akropolis, 2003. ISBN 80-7304-026-3.

TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000. ISBN 80-86138-27-5.

TOMAŠEVSKIJ, Boris. *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství, 1970. ISBN 26-077-70.

Prameny

Analyzované filmy

Zodiac (USA, 2007). **Režie:** David Fincher. **Nosič:** Blu-ray. **Vydáno:** 14. 6. 2017. Magic Box. **Délka:** 162 min (Director's Cut).

Muži, kteří nenávidí ženy (The Girl with the Dragon Tattoo, USA / Švédsko / Velká Británie / Německo, 2011). **Režie:** David Fincher. **Nosič:** DVD. **Vydáno:** 16. 5. 2012. Bontonfilm. **Délka:** 158 min.

Další filmy zmíněné v textu

Akta Pentagon: Skrytá válka (The Post; r. Steven Spielberg, USA / Velká Británie, 2017).

Bullittův případ (Bullitt; r. Peter Yates, USA, 1968).

Capote (r. Bennett Miller, USA / Kanada, 2005).

Casablanca (r. Michael Curtiz, USA, 1942).

Casino Royale (r. Martin Campbell, Velká Británie / Česko / USA / Německo / Bahamy, 2006).

Červená pustina (Deserto rosso; r. Michelangelo Antonioni, Itálie / Francie, 1964).

Čínská čtvrť (Chinatown; r. Roman Polanski, USA, 1974).

Dívka v pavoučí síti (The Girl in the Spider's Web; r. Fede Alvarez, USA, 2018).

Dobrodružství (L'avventura; r. Michelangelo Antonioni, Itálie / Francie, 1960).

Drsný Harry (Dirty Harry; r. Don Siegel, USA, 1971).

Eso v rukávu (Ace in the Hole; r. Billy Wilder, USA, 1951).

Jeho dívka Pátek (His Girl Friday; r. Howard Hawks, USA, 1940).

Město šílenců (Mad City; Costa-Gavras, USA, 1997).

Muži, kteří nenávidí ženy (Män som hatar kvinnor; r. Niels Arden Oplev, Švédsko / Dánsko / Německo / Norsko, 2009).

Na odstřel (State of Play; r. Kevin Macdonald, USA / Velká Británie / Francie, 2009).

Nejnebezpečnější hra (The Most Dangerous Game; r. Ernest B. Schoedsack, Irving Pichel, USA, 1932).

Není čas zemřít (No Time to Die; r. Cary Joji Fukunaga, Velká Británie / USA, 2020).

Občan Kane (Citizen Kane; r. Orson Welles, USA, 1941).

Pohled společnosti Parallax (The Parallax View; r. Alan J. Pakula, USA, 1974).

Případ Pelikán (The Pelican Brief; r. Alan J. Pakula, USA, 1993).

Quantum of Solace (r. Marc Forster, Velká Británie / USA, 2008).

Sedm (Se7en; r. David Fincher, USA, 1995).

Skyfall (r. Sam Mendes, Velká Británie / USA, 2012).

Smrt a dívka (Death and the Maiden; r. Roman Polanski, Velká Británie / USA / Francie, 1994).

Spectre (r. Sam Mendes, Velká Británie / USA, 2015).

Spotlight (r. Tom McCarthy, USA / Kanada, 2015).

Stalo se jedné noci (It Happened One Night; r. Frank Capra, USA, 1934).

The Social Network (r. David Fincher, USA, 2010).

Truth (r. James Vanderbilt, USA / Austrálie, 2015).

Všichni prezidentovi muži (All the President's Men; r. Alan J. Pakula, USA, 1976).

Zmizelá (Gone Girl; r. David Fincher, USA, 2014).

Zvětšenina (Blow-Up; r. Michelangelo Antonioni, Velká Británie / Itálie / USA, 1966).

Internetové databáze

Box Office Mojo; <https://www.boxofficemojo.com/>.

Česko-Slovenská filmová databáze; <https://www.csfd.cz/>.

IMDb; <https://www.imdb.com/>.

Metacritic; <https://www.metacritic.com/>.

Rotten Tomatoes; <https://www.rottentomatoes.com/>.

Seznam tabulek

[Tabulka 1: Paradigma rysů Paula Averyho](#)..... s. 41

[Tabulka 2: Paradigma rysů Roberta Graysmithe](#)..... s. 42-43

[Tabulka 3: Paradigma rysů Mikaela Blomkvista](#)..... s. 68

NÁZEV:

Novinář jako moderní detektiv: Analýza postav v crime fiction filmech Davida Finchera *Zodiac* a *Muži, kteří nenávidí ženy*

AUTOR:

Bc. Tomáš Poštulka

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

ABSTRAKT:

Tématem diplomové práce je analýza postav novinářů, kteří nahrazují v crime fiction filmech amerického režiséra Davida Finchera policisty a detektivy při vyšetřování zločinu. Práce se soustřeďuje na vliv, který má změna profese protagonisty na žánr. Ve filmech *Zodiac* (2007) a *Muži, kteří nenávidí ženy* (*The Girl with the Dragon Tattoo*, 2011) jsou nejprve definovány charaktery postav novinářů a jejich konstrukce. Tento základ slouží ke srovnání podobností a distinkcí mezi profesemi novináře a detektiva. Následně je zkoumáno, do jaké míry u žánru crime fiction protagonista ovlivňuje ostatní důležité žánrové parametry a subžánrové směřování filmů. Závěrečná interpretace zjištění popisuje způsob začlenění postavy novináře do struktur crime fiction, definuje jeho důsledky pro žánr a zkoumá důvody nahrazování detektivů novináři.

KLÍČOVÁ SLOVA:

žurnalistika, crime fiction, David Fincher, filmová postava

TITLE:

Journalist as a Modern Detective: Character Analysis in David Fincher's Crime Fiction Films *Zodiac* and *The Girl with the Dragon Tattoo*

AUTHOR:

Bc. Tomáš Poštulka

DEPARTEMENT:

The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

ABSTRACT:

The topic of master thesis is character analysis of journalists replacing detectives or policemen in crime fiction films made by american director David Fincher. Thesis focuses on the influence this change of protagonist can have on the genre. In *Zodiac* (2007) and *The Girl with the Dragon Tattoo* (2011), characters of the journalists and their construction are defined. This background is used for comparison of similarities and distinctions between the occupations of journalist and detective. Thesis then further examines how the protagonist of crime fiction influences other important genre features and subgenre of specific film. Interpretation in the end describes possible ways of implementng character of journalist into crime fiction, defines it's consequences and examines reasons of replacing detectives with journalists.

KEYWORDS:

journalism, crime fiction, David Fincher, film character