

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Scenáristika a dramaturgie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**FROM GOOD GUY TO PSYCHO
VÝVOJ PROTAGONISTY V PRVNÍ ŘADĚ SERIÁLU
MINDHUNTER**

Bc. Ksenia Kuskova

Vedoucí práce: Mgr. Lucia Kajánková

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, Television, Photography and New Media

Screenwriting and screen editing

BACHELOR THESIS

**FROM GOOD GUY TO PSYCHO
DEVELOPMENT OF A PROTAGONIST IN THE FIRST SEASON OF
MINDHUNTER**

Bc. Ksenia Kuskova

Academic advisor: Mgr. Lucia Kajánková

Opponent:

Date of the thesis defense:

Assigned academic degree: BcA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářský scénář na téma

**From good guy to psycho: vývoj protagonisty v první řadě seriálu
Mindhunter**

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

Abstrakt (česky):

Bakalářská práce analyzuje vývoj protagonisty v první řadě seriálu *Mindhunter*. Definuje pojem tradičního hrdiny v narativním příběhu a nastiňuje teorii cesty hrdiny Christophera Voglera. Věnuje se charakteristice antihrdiny jako jednoho z typů protagonistů.

Práce se také zabývá obecnou definicí filmového žánru a stanoví základní rysy detektivního filmu a policejního dramatu. Stručně uvádí charakteristické vlastnosti protagonisty policejního dramatu.

Cílem práce je demonstrovat, jak se z původně kladné postavy agenta Forda stane padouch, charakterizovat vývoj Holdena Forda z hlediska modelu cesty hrdiny a ukázat, v čem seriál *Mindhunter* splňuje a v čem porušuje žánrové konvence policejního dramatu.

Abstract (in English):

The bachelor thesis analyses the development of a protagonist in the first season of *Mindhunter*. It defines the term of traditional hero in narrative story and outlines Christopher Vogler's theory of *Hero's journey*.

The thesis studies general definition film genre and describes basic attributes of krimi film and police dramas. It briefly presents characteristic attributes of a protagonist in police drama.

The thesis aims to reveal how an initially good hero becomes a villain and to describe the development of Holden Ford from the perspective of *Hero's journey* and to show which genre conventions are presented in *Mindhunter* and which are not.

OBSAH

1. Úvod	1-3
2. Filmový protagonista	4-6
2.1. Cesta hrdiny - etapy a archetypy	6-9
3. Definice filmové žánru	10-12
4. Detektivní film a policejní drama	13
4.1. Detektivní film	13-15
4.2. Policejní drama	
4.2.1. Vývoj subžánru	15-16
4.2.2. Specifika policejního dramatu	16-18
4.2.3. Postava vyšetřovatele v policejním dramatu	18-19
5. Postava Holdena Fordera v seriálu <i>Mindhunter</i>	20
5.1. Postava Holdena Fordera a jeho (ne)tradiční vývoj	20-23
5.2. Cesta Holdena Fordera	23-25
5.2.1. Holden Ford a Ed Kemper	25-26
5.3. Holden Ford jako vyšetřovatel v policejním dramatu	27-28
6. Závěr	29
7. Seznam použité literatury	30-31

1 Úvod

Seriál *Mindhunter* se objevil na streamovacím servisu Netflix 13. října 2017 a je druhým projektem servisu, který produkoval a částečně natočil americký režisér David Fincher. Postavy a děj seriálu jsou inspirovány autobiografickou knihou Johna Douglase a Marka Olshakera *Mindhunter: Inside the FBI's Elite Serial Crime Unit*¹, na což poukazuje samotný název seriálu. Tvůrci projektu se však výrazně rozešli s předlohou a vytvořili vlastní hrdiny, jejichž příběhy odkazují na život reálných lidí pouze v některých bodech. Scenárista a autor projektu Joe Penhall se rozhodl vytvořit autentické prostředí sídla FBI a co nejpřesněji zrekonstruovat rozhovory se slavnými sériovými vrahy, ale zároveň se vyhnul dokumentaristickému pohledu na historické události.

První řada seriálu ukazuje počátky fungování behaviorální jednotky (*Behavioural Science Unit*) zabývající se profilováním zločinců na základě důkazů z místa činu od původního nápadu přes obtížné založení až po první úspěchy. Tvůrci kombinují několik dějových linek: zobrazují osobní život hlavního hrdiny agenta Holdena Forda a jeho parťáků agenta Tenche a doktorky Carrové, seznamují diváka s prostředím FBI a byrokratickými problémy úřadu, dokumentují evoluci behaviorálního přístupu a jeho vliv na soudobou kriminologii, a také vyšetřují reálné vraždy. Děj seriálu je zprostředkováván pomocí dvou důležitých narativních postupů: dramatického oblouku psychologického dramatu s postupným vývojem postav a tradičního schématu detektivního příběhu *whodunit* — řešení záhady a pátrání po zločinci.

Protagonista seriálu agent Ford si na začátku řady uvědomí vlastní nekompetentnost v oblasti behaviorální kriminologie, která je způsobená zastaralostí výukového systému FBI. Holden hledá možné řešení problému: začne navštěvovat vysokoškolské přednášky, připojí se k oddělení Tenche věnujícímu se zprostředkování základů behaviorální teorie místním policistům. Během jedné takové přednášky ho napadne udělat sérii rozhovorů s psychopatickými vrahy a zeptat se na motivy jejich zločinů. Tento nápad rozhybe děj seriálu a zahájí proces psychologického vývoje protagonisty.

V této bakalářské práci se budeme zabývat právě vývojem Holdena Forda, který se vyznačuje tím, že se jeho

¹ Lovec duší: Pohled do zákulisí speciální jednotky FBI zabývající se sériovými zločiny.

psychologické vlastnosti postupně zhoršují, až se z něj stane tzv. *antihrdina*. Trend morálně ambivalentních postav je docela rozšířen v současné televizní tvorbě. Avšak důvodem, proč věnovat naši pozornost zrovna dramatickému oblouku protagonisty seriálu *Mindhunter*, je jeho naprosto kladná výchozí charakteristika a absence výrazného problému nebo vnitřního konfliktu. Agent Ford na začátku seriálu má pouze drobné nedostatky, vnitřní nespokojenost se svou pracovní kompetencí ho nutí vydat se na cestu sebezdokonalování, ale ve skutečnosti nemá na to dost prostoru, protože už je v podstatě dokonalý. Jeho vývoj se proto začne ubírat jiným směrem, odlišným od tradičního paradigmatu. Na konci příběhu agent Ford představuje téměř zápornou postavu, jeho hlavní rysy začínají mít negativní povahu: je sobecký, ješitný a sebejistý. Všichni přátelé a kolegové ho opustí až na sériového vraha Edmunda Kempera, který reprezentuje Holdenovo alter ego.

Cílem práce je demonstrovat, jak se z původně kladného hrdiny stane padouch. Budeme se zabývat charakteristikou Holdena v jednotlivých částech příběhu a rozebereme jeho dějovou linku z hlediska modelu cesty hrdiny Josepha Campbella, jenž jsme si zvolili pro jeho přehlednost a univerzální platnost. Podíváme se také na konvence žánru policejního dramatu a stanovíme, v čem seriál *Mindhunter* splňuje tyto požadavky a v čem je porušuje.

V první kapitole práce se budeme podrobněji zabývat tradičním filmovým protagonistou, jeho vlastnostmi a potenciálním vývojovým schématem. Pod pojmem tradiční nebo konvenční protagonista chápeme hrdinu narativního příběhu, jehož dějová linka je založená na modelu *nedokonalý hrdina musí splnit úkol — čelí překážkám a objevuje svůj skrytý potenciál — úspěšně splní úkol a překoná své nedokonalosti*. Tradiční protagonista je kladná postava reprezentující dobro a bojující se zlem, která může obsahovat vnitřní konflikt, ale její psychologický vývoj vždy končí nalezením skrytého potenciálu a svého lepšího "já". Podíváme se také na charakteristiku jednotlivých etap cesty hrdiny v podání Christophera Voglera, abychom mohli aplikovat tento model při naší následné analýze.

V druhé kapitole se budeme věnovat případu morálně ambivalentního protagonisty neboli antihrdiny. Stručně nastíníme jeho historii v rámci světové kinematografie a definujeme základní vlastnosti. Předmětem našeho zájmu bude odlišnost charakteristiky antihrdiny od pojetí konvenčního protagonisty. Stanovené rysy pak budeme hledat v

dramatickém oblouku agenta Forda, abychom mohli přesně definovat, jestli je nebo není antihrdinou, nebo případně kdy a proč se jim stává.

V třetí kapitole se podíváme na obecnou definici filmového žánru, abychom následovně mohli definovat žánrové konvence policejního dramatu.

Ve čtvrté kapitole se zaměříme na charakterizaci detektivního žánru. Nejdříve definujeme žánr detektivního filmu, abychom následovně mohli určit konvence policejního dramatu. Pak se budeme podrobněji věnovat historii vývoje a specifikám policejního dramatu s přihlédnutím k protagonistovi policejního seriálu.

V páté kapitole budeme rozebírat postavu Holdena Forda z hlediska výše uvedených kritérií.

2 Filmový protagonista

Jelikož předmětem naší analýzy je vývoj protagonisty seriálu *Mindhunter*, v této kapitole se budeme věnovat charakteristice postavy a definujeme její roli v narativním příběhu. Existuje několik pohledů na teorii postavy, ale pro účely analýzy si vybereme pouze ty, které budou nejpřínosnější pro následující rozbor.

Základem konvenčního filmového vyprávění je tříaktová struktura, která vychází z Aristotelovy představy o příběhu jako celku, jenž má začátek, prostředek a konec.² Protagonista je důležitou součástí filmového narativu. Linda Aronsonová ve své knize *Scénář pro 21. století* tvrdí, že příběh nemůže začít, dokud protagonista nebude „nalezen a ukázán ve svém běžném životě“.³ Aristoteles ve své *Poetice* uvádí, že děj závisí na jednajících postavách, protože se skládá z jejich činů. Postavy podle něj „musí mít nějaké vlastnosti co do povahy i myšlení – neboť pro ně oceňujeme i jejich činy“⁴ Seymour Chatman ve své studii *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu* píše, že toto pojetí povahy nebere ohled na psychologii hrdinů, a proto není vhodné pro obecnou teorii vyprávění. Navrhuje, aby se s postavami zacházelo „jako s autonomními bytostmi, nikoli jen jako s funkcemi děje.“⁵ Tento pohled lépe koresponduje se současným stavem tzv. *quality TV*, která se často zakládá na příbězích psychologicky propracovaných protagonistů.

Josef Hrabák ve své publikaci *Poetika* uvádí, že pro odlišení protagonisty od jiných postav musí být poukázáno na jeho individualitu a jeho činy by měly být motivovány jeho charakterem. Protagonista může být charakterizován buď přímo (např. pomocí komentáře vypravěče nebo v promluvě jiné postavy), nebo nepřímo (např. jednáním v určité situaci).⁶ Aronsonová tvrdí, že hlavní hrdina musí posouvat děj dopředu, měnit se nejvíce ze všech postav a být středem konfliktu.⁷

Tříaktová struktura je často prezentována jako cesta hrdiny, jejíž koncepci navrhl Joseph Campbell: vydává se za dobrodružstvím, čelí různým překážkám, a nakonec se vrací domů s jistým ponaučením. Samotná cesta představuje hledání odpovědi na

² Aristoteles, s. 21.

³ Aronsonová, s. 65.

⁴ Aristoteles, s. 18.

⁵ Chatman, s. 125.

⁶ Hrabák, s. 257–258.

⁷ Aronsonová, s. 65–66.

otázku: „Kdo jsem?“, která může být spojena jak s odhalením skutečné identity hrdiny, tak i s objevením jeho dosud skrytého potenciálu.⁸

Na Campbellovu teorii navazuje Christopher Vogler ve své publikaci *Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*⁹. Vogler charakterizuje protagonistu neboli hrdinu jako osobu, která je schopná sebeobětování pro štěstí ostatních a představuje freudovské ego neboli jedinečnou a samostatnou osobnost. Jeho cílem je sebeidentifikace a nalezení vlastní integrity. Protagonista je mediátorem mezi příběhem a publikem, a proto by měl mít rysy, s nimiž se diváci mohou ztotožnit. Ačkoliv je unikátní, jeho touhy a cíle musí být do určité míry obecné, jako například hledání lásky, touha po pomstě, vlastenectví aj. Jedinečnosti protagonisty lze docílit pomocí vnitřního konfliktu: některé povahové rysy musí být v určitém rozporu, jinak se z postavy stane typ, který nemá nic společného s reálnými lidmi. Publikum projeví větší zájem o rozporuplného hrdinu než o dokonalého protagonistu, který neprojevuje slabost a nikdy se nepoddá emocím.¹⁰ Osobní nedokonalosti mohou být základem jeho dramatického oblouku: hrdina musí projít určitým vývojem, aby se jich zbavil. Motiv boje s vlastními neřestmi a objevení svých silných stránek se často objevuje v současných filmech.¹¹

Vogler souhlasí s tvrzením Aronsonové, že protagonista musí projít nejvýraznějším vývojem a odnést si více zkušeností než ostatní. Přiznává také funkci protagonisty jako hybatele děje: jeho činy by měly mít největší vliv na příběh, hrdina musí riskovat a brát odpovědnost za své jednání.¹² Velmi často je cesta hrdiny spojena s nebezpečím, reálným nebo metaforickým (např. neúspěch v nové práci). Vogler tvrdí, že „hrdina učí diváka čelit smrti“. ¹³

Vogler rozlišuje dva typy protagonistů: 1) aktivního protagonistu, který má rád dobrodružství a nepotřebuje vnější podněty, 2) nerozhodného hrdinu, který se neodvážá k činu, pokud ho něco nedonutí. Vztah hrdiny ke společnosti je důležitou součástí jeho charakterizace. Může být členem komunity, jeho cesta je v tomto případě spojená se separací a následovným návratem do společnosti, nebo samotářem, jehož hlavním úkolem se stává zapojení do komunity, které může, ale nemusí skončit neúspěchem a návratem do izolace.¹⁴

⁸ Lewis, s. 27.

⁹ *Cesta spisovatele: Struktura mýtu pro spisovatele.*

¹⁰ Vogler, s. 29–31.

¹¹ Tamtéž, s. 33–34.

¹² Tamtéž, s. 31.

¹³ Tamtéž, s. 32.

¹⁴ Tamtéž, s. 34–36.

Policejní dramata většinou kombinují oba typy protagonistů: policista je hlavním hybatelem děje, jelikož vyšetřuje zločin, ale většinou dostává případy od svých nadřízených. Co se týče komunity, protagonista podobných seriálů je buď součástí vyšetřovacího týmu, nebo jedná samostatně od začátku až do konce.

2.1 Cesta hrdiny — etapy a archetypy

Campbellův model chápající jakýkoliv příběh jako mýtus o hrdinovi má univerzální podstatu: Vogler tvrdí, že jednotlivé elementy se mohou variovat, ale základ vždy zůstává stejný a objevuje se ve všech narativních kinematografických dílech.¹⁵ Ve své knize *Tisíc tváří hrdiny* (1949) Campbell navazuje na teorii archetypů Carla Gustava Junga a vytváří schéma cesty, kterou prochází každý protagonista. Vogler interpretuje toto schéma s ohledem především na současnou hollywoodskou tvorbu a přizpůsobuje ho potřebám svých kolegů – scenáristů. V této části uvedeme důležité body Voglerovy teorie, abychom ji později mohli aplikovat při rozboru vývoje postavy Holdena Forda a zjistili, zdá jeho dramatický oblouk odpovídá tomuto paradigmatu. Podíváme se také na základní archetypy vedlejších postav, které se objevují v příběhu protagonisty.

Voglerův model se skládá ze tří fází, které tvoří mapu cesty hrdiny. První fáze představuje expozici příběhu a člení se do pěti etap. První etapa *Obyčejný svět* ukazuje protagonistu a jeho každodenní život: bezpečné a známé místo, jež bude muset opustit a do něhož se pak vrátí. Vogler upozorňuje, že by Obyčejný svět měl být v co největším kontrastu s Neobyčejným světem, do kterého protagonista vstoupí ve druhé fázi své cesty. Druhá etapa *Výzva k dobrodružství* ukazuje problém nebo úkol, které naruší obvyklou rutinu a vynutí hrdinu vyjít z komfortní zóny a pokusit se o změnu. V detektivních příbězích se tímto úkolem stává nový případ, který policie nebo detektiv musí vyšetřit. V případě nerozhodného protagonisty může dojít k *Odmítnutí výzvy*, například ze strachu z neznámého, ale nakonec je stejně vtažen do děje a už není cesty zpět. Čtvrtá etapa je *Setkání s rádčem*, který připravuje hrdinu na cestu za dobrodružstvím, radí mu a poskytuje „kouzelné“ vybavení. *Rádce* také může donutit hrdinu udělat první krok, pokud na to nemá dost odvahy. Poslední etapou se pak stává *Překročení prvního prahu*, když protagonista přijme pravidla hry a opustí známý svět,

¹⁵ Tamtéž, s. 4

aby splnil svůj úkol. Ve filmu se to často zobrazuje pomocí tří scén: hrdinova rozhodnutí, samotného překročení prahu a jeho následku.

Druhá fáze cesty ukazuje divákům Neobyčejný svět, který se výrazně liší od toho, co hrdina znal předtím. Během první etapy *Zkoušky, spojenci, nepřátelé* se protagonista postupně seznamuje se světem, nachází nové přátele a čelí prvním překážkám, které testují jeho schopnosti a pomáhají objevit skryté talenty nebo slabiny. Poté následuje *Přiblížení k skryté jeskyni*, poslední příprava na bitvu a překročení druhého prahu, za kterým se nachází zdroj největšího nebezpečí. Ve skryté jeskyni hrdinu čeká *Hlavní zkouška*, během níž musí čelit svému strachu, aby mohl přežít a zachránit své blízké. Poslední souboj znamená největší napětí, který zažije divák během celého filmu. Protagonista se setkává se smrtí, aby se znovu zrodil a úspěšně se proměnil v lepší verzi sebe sama. Po vítězství následuje *Odměna*: kouzelný předmět, nové schopnosti nebo láska.

Třetí fáze zobrazuje návrat protagonisty do Obyčejného světa. Etapa *Cesta zpátky* je často spojena s pronásledováním hrdiny jeho nepřáteli. V této části musí vyřešit poslední problémy a akceptovat nutnost svého návratu domů. Během *Vzkříšení* protagonista absolvuje poslední zkoušku, aby mohl být akceptován svojí komunitou. Podruhé se ocitá na pokraji smrti a prokazuje všechno, co se naučil během své cesty. Poslední etapou je *Návrat s elixírem*, fyzickou odměnou nebo vědomostí, o kterou se může podělit s ostatními, nebo láskou a pochopením života. Pokud se hrdina vrátí s prázdnou, je pravděpodobné, že jeho dobrodružství ještě neskončilo.¹⁶

Na své cestě hrdina potkává jiné postavy, které reprezentují sedm jednotlivých archetypů nebo jejich kombinace. Samotný protagonista může mít vlastnosti několika archetypů, například *šprýmaře* nebo *stínu*.

Jedním z hlavních archetypů, které se objevují v narativním vyprávění, je *rádce*. Jak již bylo zmíněno, hrdina se seznamuje s *rádcem* v expozici filmu. *Rádce* představuje hrdinovo svědomí, jeho moudřejší a ušlechtlejší „Já“, jež pomáhá odlišit dobro a zlo a vybrat si správnou cestu. *Rádce* může být bývalým hrdinou, který se teď chce podělit o svou zkušenost s mladší generací. Hlavním úkolem *rádce* je předat protagonistovi své znalosti a poskytnout mu potřebnou výbavu na cestu. *Rádce* motivuje protagonistu buď přímo, nebo nepřímo (např. svým špatným příkladem), aby se vydal za dobrodružstvím. Funkci *rádce* může plnit morální kodex hrdiny nebo jeho vlastní pojetí

¹⁶ Tamtéž, s. 10–18.

dobra. V policejních seriálech archetyp *rádce* může reprezentovat zkušenější kolega nebo nadřízený protagonisty.

Archetyp *strážce prahu* chrání Neobyčejný svět a reprezentuje první překážku, která se musí zdolat bez cizí pomoci. *Strážce prahu* není hlavním antagonistou příběhu, ale může s ním být spojen. Nemusí být skutečnou postavou: roli *strážce* občas plní vnitřní pochybnosti nebo špatné počasí. *Strážce* zadává protagonistovi první úkol, jehož výsledek rozhodne, jestli je skutečně připravený na vstup do Neobyčejného světa. *Strážce* se pak může stát hrdinovým spojencem.

Postava *posla* přináší novou informaci, která výrazně ovlivní každodenní život protagonisty a donutí ho ke změně, například v seriálu *Perníkový táta* (*Breaking Bad*, 2008–2013) lékař řekne Walterovi Whiteovi, že má rakovinu, čímž ho donutí vyhledat alternativní zdroj příjmu a začít vařit pervitin. *Posel* může zastupovat antagonistu a vyzvat hrdinu na souboj nebo v případě detektivního filmu pouze uvědomit o porušení zákona.

Dalším významným archetypem je *měňavec*, který se vyznačuje svou nestabilní povahou. *Měňavcem* se často stává postava opačného pohlaví, její touhy a cíle jsou většinou skryté: *měňavec* může jak pomáhat, tak i svádět hrdinu z cesty. *Měňavec* mění svůj vzhled nebo chování, jeho funkcí je vytvoření napětí spojeného s nejistotou ohledně jeho skutečných úmyslů. Protagonista také může projevovat rysy tohoto archetypu, když zakrývá svou identitu pomocí masky nebo lží.

Archetyp *stínu* reprezentuje alter ego hrdiny, jeho potlačené neřesti, strachy nebo pozitivní kvality, s nimiž se nechce ztotožňovat. *Stín* může být ukázán jak v podobě reálného nepřítele, tak i jako vnitřního sabotéra, který ničí hrdinův život. *Stín* se občas spojuje s jinými archetypy, například *rádce* nebo *měňavcem*, a sám sebe považuje za hrdinu, jenž si vybral trochu jinou cestu než opravdový protagonista. *Stín* musí mít atraktivní kvality, aby mohl být zajímavý pro diváka: pouhé ztělesnění zla nestačí pro vytvoření mnohvrstevnatého příběhu.

Funkci *spojence* obvykle plní hrdinovi kamarádi nebo členové jeho týmu či party. *Spojenec* pomáhá protagonistovi s drobnými úkoly, pomocí vtipů uvolňuje napjatou atmosféru a hraje roli společníka, kterému se hlavní hrdina může svěřit. V některých příbězích *spojenec* slouží jako průvodce v Neobyčejném světě a ukazuje hrdinu ze své perspektivy (např. doktor Watson v povídkách o Sherlockovi Holmesovi). Detektivní filmy často zobrazují dvojici detektivů nebo policistů, z nichž každý má jinou povahu a názor na svět. Vztah protagonisty k jeho partnerovi může být základem jeho

dramatického oblouku, například kamarádství s Martinem Hartem ovlivní postavu Rusta Cohlea v seriálu *Temný případ* (*True Detective*, 2014).

Jako poslední archetyp Vogler uvádí postavu *šprýmaře*, jehož účelem je zlehčování příběhu a snížení patosu. *Šprýmař* upozorňuje na absurditu situace a skrze vtipy naznačuje nevyhnutelnost jistých změn. Tato postava nebere svět vážně a interpretuje realitu jako takovou. V některých příbězích vystupuje jako protagonista, který mění okolní svět, zatímco sám neprochází skoro žádným vývojem.¹⁷

¹⁷ Vogler, s. 39–80.

3 Definice filmového žánru

Seriál *Mindhunter* je často označován za policejní drama, protože obsahuje některé žánrové rysy, například ústřední postavy zakládají behaviorální kriminologii, aby mohly efektivněji vyšetřovat vraždy, což je jejich primární práce jakožto agentů FBI. Avšak nejdříve musíme definovat charakteristiku filmového žánru, abychom následovně mohli určit konvence policejního dramatu a pak zjistit, jestli děj seriálu splňuje všechny žánrové požadavky.

Klasifikace uměleckých děl podle žánrů existovala ještě před vznikem kinematografie a byla dobře známa široké veřejnosti. Obyčejný čtenář beletrie věděl, s jakými prvky narativu se může setkat v detektivním příběhu, aniž by se musel zajímat o literární teorii.

Stejně tak i v dnešní době si návštěvník kina nebo uživatel streamovacího servisu vybírá filmy podle určitých charakteristik, které tvoří filmový žánr. Avšak přesná definice žánru je spojená s problémem, který Thomas Leitch ve své knize *Crime Films (Genres in American Cinema)*¹⁸ označuje za *problém slepice a vejce (chicken-and-egg problem)*¹⁹: není možné vymezit žánr bez příkladu filmů, které ho reprezentují; ty však není možné určit bez jasného popisu žánru. Andrew Tudor ve své studii *Theories of Film*²⁰ nabízí dvě možná řešení tohoto dilematu: klasifikovat filmy podle předem stanovených kritérií, které by závisely na účelu práce, nebo se spolehnout na společenský konsenzus ohledně určitého žánru.²¹ Avšak tento konsenzus musí mít absolutní platnost, jinak každá kultura bude mít vlastní představu o žánru.²²

Jon Lewis ve své publikaci *Essential Cinema: An Introduction to Film Analysis*²³ „žánrová kritika vždy začíná tím, že definuje skupinu filmů, které sdílí určité narativní elementy, vizuální styl a/nebo emocionální vliv“.²⁴ Film je označován za žánrový, protože je podobný jiným filmům ze stejné kategorie. Znalost opakujících se společných prvků, žánrových konvencí, pomáhá divákovi zjistit, jestli se mu vůbec bude líbit jistý snímek, a budí v něm očekávání, která se buď musí, nebo nemusí naplnit.²⁵

¹⁸ *Kriminální filmy (Žánry v americké kinematografii).*

¹⁹ Leitch, s. 4.

²⁰ *Filmové teorie.*

²¹ Tudor, s. 138.

²² Tamtéž, s. 139.

²³ *Základní kinematografie: Úvod do filmové analýzy.*

²⁴ Lewis, s. 42.

²⁵ Leitch, s. 2–3.

Žánrová pravidla mohou jak omezovat, tak i poskytovat režisérovi možnost vyjádřit svůj autorský záměr, protože uzavírají dohodu s divákem, která jasně stanovuje, co musí obsahovat žánrový snímek. Bez této dohody autor nemůže porušit konvence, jinak publikum nepochopí jeho invenčnost, protože nebude vědět, že vůbec došlo k nějakému porušení.²⁶

Avšak tento přístup k žánru jako k souborů určitých, předem stanovených prvků obsahuje jistý problém, na který upozornil Rick Altman ve své publikaci *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. Existence specifického žánrového „seznamu“ předpokládá, že se žánry nevyvíjí a ani doba, ani technický pokrok na ně nemají žádný vliv.²⁷ Toto by znamenalo, že současná detektivka by měla obsahovat tytéž elementy a vizuální styl jako detektivka natočená v první polovině 20. století nebo například v roce 1970. Z dějin světové kinematografie ale víme, že to nemůže být pravdou, protože každý žánr prošel určitou změnou, stejně tak i západní společnost. Vzniklo velké množství specifických podžánrů a smíšených žánrů. To, co nebylo možné v jedné dekádě (např. žena-detektiv), se stalo možným v dalším desetiletí. Technologický pokrok přinesl nové postupy a možnosti (např. odhalení pachatele pomocí DNA), které musely být reflektovány soudobou kinematografií. Kulturní trendy se také odrazily na hollywoodském narativu (např. popularita záporných hlavních hrdinů), což potvrzuje, že ustálený žánrový „slovník“ nestačí pro zařazení filmu do určitého žánru.

Ahistoričnost není jediným problémem tohoto pojetí žánru. Přítomnost jistých prvků ve filmu neznamena, že režisér natočil žánrový snímek: například existují parodie na žánr, které splňují všechny požadavky ohledně obligatorních elementů a stylu, ale vztahy mezi těmito elementy jsou zcela odlišné, což ovlivňuje výslednou reakci publika. V případě seriálu *Mindhunter* se jedná o podobný problém: ačkoliv důležitou součástí příběhu je vyšetření zločinů a rozhovory se sériovými vrahy, tvůrci seriálu se také soustředí na psychologický vývoj hlavní postavy, což vybočuje z konvence detektivního žánru.

Altman nabízí možné řešení: spojit sémantický přístup, který se právě zabývá reprezentativními žánrovými elementy, s přístupem syntaktickým, který zkoumá struktury, do nichž se tyto elementy zasazují.²⁸ Tento nový sémanticko-syntaktický přístup umožňuje sledovat jednotlivá stádia vývoje žánru a lépe porozumět filmům,

²⁶Tudor, s. 143.

²⁷Altman, s. 19.

²⁸ Tamtéž, s. 23.

nacházejícím se mimo žánrové definice nebo obsahujícím prvky několika žánrů.²⁹ Při naší analýze se pokusíme určit, které složky děje a narativní postupy odpovídají vybrané žánrové konvenci, a které ji naopak porušují.

²⁹ Tamtéž, s. 24.

4 Detektivní film a policejní drama

V této kapitole se budeme zabývat definicí detektivního žánru a věnujeme zvláštní pozornost policejnímu dramatu, jednoho ze subžánrů detektivního filmu, který zobrazuje proces vyšetřování zločinů v policejním prostředí. Jelikož hlavní postava seriálu *Mindhunter* je agentem FBI, který aplikuje svoji novou behaviorální teorii při vyšetření vražd, zaměříme se také na charakteristiku protagonisty v policejním dramatu, abychom mohli stanovit všechny konvenční rysy, které by měla obsahovat postava Holdena Forda, aby seriál mohl být označován za policejní drama.

4.1 Detektivní film

Nejdříve vymezíme pojetí detektivního filmu a určíme základní rysy, jež by měl obsahovat každý detektivní příběh.

Detektivní příběhy zajímaly veřejnost ještě před vznikem kinematografie, dokonce i před vznikem detektivní literatury. O zločinu se psalo v novinách a mluvilo se na ulicích a v hospodách. Historky o krvavých vraždách a velkých loupežích přitahovaly pozornost obyčejných lidí, kteří chtěli vědět, jak se to stalo a jak policie vypátrala zločince. Poptávka způsobila vznik nabídky, a tak se na trhu objevila detektivní literatura, jejíž popularita se nesnížila ani dodnes: není divu, že jednu z prvních fanouškovských komunit založili právě fanoušci povídek o Sherlockovi Holmesovi. Nesmíme však opomenout, že by existence detektivní literatury nebyla možná bez vývoje kriminologie a použití nových metod policejního pátrání.³⁰

Zločin se poprvé objevuje v kinematografii hned na začátku 20. století, jako příklady bychom mohli uvést *Velkou vlakovou loupež* (*Great Train Robbery*, 1903) nebo *Dobrodružství Sherlocka Holmese* (*Adventures of Sherlock Holmes*, 1905). Steve Neale ve své knize *Genre and Hollywood*³¹ vymezuje na základě narativního hlediska tři základní filmové žánry, které se zabývají zločinem: detektivní film, jehož hlavní postavou je vyšetřovatel, gangsterský film, který zobrazuje život zločince, a thriller,

³⁰ Škvorecký, s. 22.

³¹ *Žánr a Hollywood*.

který se soustředí na oběť budoucího zločinu.³² David Bordwell v publikaci *Narration in the Fiction Film*³³ rozšiřuje definici detektivního filmu o specifické narativní schéma, který je příznačné pro tento žánr: divák neví všechno, co se stalo, množství sdělovaných informací je omezeno; motiv, identita zločince nebo samotné páčání zločinu mohou být skryty; syžet se zakládá na procesu vyšetřování, když detektiv postupně vyplňuje mezery a vytváří napětí, aby na konci naplnil divákovu očekávání.³⁴

Struktura detektivního filmu je založená na logice a představuje hádanku, která musí být rozluštěna na konci. Jaroslav Boček ve svém článku *Detektivka aneb chvála rozumu* upozorňuje, že podobná hra s divákem musí být důkladně promyšlená, dokonce až „hazardní“, protože nikoho nezajímají lehké a bezvýznamné zločiny. Divák také má právo vědět i vidět všechno, co ví a vidí detektiv, a tím mít šanci vydedukovat identitu zločince samostatně.³⁵ Proces detektivova uvažování však může zůstat skrytý.

Od detektivního příběhu se očekávají narativní zvraty, falešné stopy nebo jiné překážky, které zpomalují proces vyšetřování (např. nové vraždy, které nabízí další stopy a teorie, nebo nekompetentní spolupracovníci).³⁶ Očekává se také realistické zobrazení jak samotného vyšetřování, tak i fikčního světa, ve kterém se zločin odehrál.³⁷

Radomír Kokeš v článku *Fikční světy kriminálního televizního seriálu* stanovuje tři žánrové požadavky, které by měl splnit seriál, aby mohl být zařazen do detektivního žánru:

1. *Událostí související se s případem musí mít uzavřený charakter – zločin by měl být spáchán buď před samotným vyprávěním, nebo hned na jeho začátku.*

2. *Vyšetřovatel je pověřen vyšetřit zločin.*

3. *Proces vyšetřování tvoří osnovu příběhu.*³⁸

Ale jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, přítomnost žánrových elementů (např. detektiv, záhada, policejní prostředí, vyšetřování, zvraty a překážky aj.) nezaručuje, že jistý film patří k detektivnímu žánru. Thomas Leitch rozlišuje *silné* a

³² Neale, s. 65.

³³ *Narativ v příběhovém filmu.*

³⁴ Bordwell, s. 64.

³⁵ Boček, s. 35.

³⁶ Bordwell, s. 64.

³⁷ Boček, s. 34.

³⁸ Kokeš, s. 8–9.

slabé žánry: charakteristickými rysy silných žánrů jsou prostředí (divoký západ, vesmír) a záměr (rozesmát nebo vyděsit diváka); slabé žánry se zakládají na situacích (chlapec potká dívku), typických postavách (nestvůry) a vizuálních stavebních prvcích (hudební čísla), a proto jsou vždy potlačovány silnými žánry.³⁹

V současné seriálové tvorbě skutečné vyšetřování a vyřešení záhady je často potlačeno, do popředí se dostává psychologický vývoj detektiva (třetí řada *Temného případu*) nebo jeho vztah se zločincem (*Hannibal*), rodinou (*Ostré předměty*) a kolegy (*Sherlock*), a proto Leitch tvrdí, že není praktické označovat každé kinematografické dílo za detektivní pouze na základě toho, že jeho hlavní dramatickou situaci tvoří zločin.

⁴⁰ Avšak by bylo chybou tvrdit, že tyto seriály nepatří do žádného žánru, jelikož často formálně splňují výše zmíněné požadavky. Skutečnost, že obohacují detektivní příběh o psychologickou složku, by mohla svědčit o evoluci detektivního příběhu a postupné změně žánrové konvence.

4.2 Policejní drama

4.2.1 Vývoj subžánru

Jelikož hlavní postavou detektivních filmů je vyšetřovatel, profesionální nebo amatérský, děj takových filmů se často odehrává na policejní stanici nebo podobné státní instituci (např. FBI).⁴¹ Nejdříve se podíváme se na historii vývoje subžánru a pokusíme se určit seriály, které ho nejlépe reprezentují.

První příběhy, zobrazující policejní prostředí, se objevily v televizi až v 50. letech poté, co se osvědčily v jiných médiích (např. rozhlas). Za jeden z nejosobitějších policejních seriálů té doby bychom mohli označit *Dragnet* (1951–1959), který se snažil co nejrealističtěji ukázat proces policejního vyšetřování. Seriál se nevyznačoval akčností a dramatickostí, účelem tvůrců bylo nejen pobavení publika, ale i osvěta a sociální

³⁹ Leitch, s. 9.

⁴⁰ Tamtéž, s. 12.

⁴¹ Příběhy z policejního prostředí nebyly vždy součástí detektivního žánru: první literární detektivky se zabývaly prací soukromých detektivů, podobní protagonisté se objevovali v amerických románech a filmech z 30. a 40. let. Soukromí detektivové často nespolečně pracovali s policií, dokonce ji vnímali jako nepřátelskou sílu. Podrobněji o tom píše Dowler a Leitch.

komentář. Postava policisty tady reprezentovala dobro a vysoké morální hodnoty, i když realita často byla odlišná (např. policejní zásahy proti Afroameričanům).⁴²

Úspěch *Dragnet* podnítil vznik dalších podobných seriálů, zabývajících se policejní rutinou. Diváci mohli sledovat různé variace téhož narativního schématu, jež se upravovalo pouze nepatrně a zůstávalo beze změny po několik dekad.⁴³

Důležitá etapa vývoje žánru je spojena s vysíláním seriálu *Poldové z Hill Street* (1981–1987): postava policisty nyní nemusí být zástupcem morálních hodnot, může chybovat, být závislá na alkoholu a drogách, mít homofobní a rasistické rysy.⁴⁴ Dá se říct, že to je první představitel žánru, ve kterém se objevuje postava antihrdiny.

Dalším mezníkem ve vývoji žánru se stává uplatnění kriminologických postupů, které se začíná objevovat v seriálové tvorbě 90. let: televizní policisté předtím spoléhali na metodu výslechu svědků a podezřelého. David A. Kirby ve svém článku *Forensic fictions: Science, television production, and modern storytelling*⁴⁵ tvrdí, že změna v žánru byla způsobena popularitou soukromé televize Court TV a soudních procesů s celebritami.⁴⁶ Tvůrci seriálů se začali zajímat o vědeckou stránku policejního vyšetřování a její vliv na vyřešení případu. Nový, dříve nepoužívaný motiv hned přitáhl diváckou pozornost, a proto v současné době pravděpodobně neexistuje žádný detektivní seriál, který by neukazoval práci soudních lékařů a jejich občas zvláštní metody (např. práce s cákanci krve v *Dexterovi* nebo analýza kostí v *Sběratelích kostí*).

4.2.2 Specifika policejního dramatu

Jak literatura, tak i kinematografie často idealizuje práce detektivů a policistů: sériové vraždy, akční honičky a přestřelky se zločinci nejsou součástí jejich denní rutiny. Spisovatel Ed McBain se ve své knize *Zabiják* (*Cop Hater*, 1956) poprvé pokusil zobrazit nedramatický život obyčejného vyšetřovatele, čímž se do detektivního žánru

⁴² Dowler [online]. [cit. 15.8.2019]. Dostupné z: <https://oxfordre.com/criminology/abstract/10.1093/acrefore/9780190264079.001.0001/acrefore-9780190264079-e-175>

⁴³ Například seriál *Arrest and Trial* (1963–1964) ukazoval jak proces hledání důkazů a výslechy, tak i obžalobu u soudu. Hrdinové seriálu *The Untouchables* (1959–1963) bojovali proti organizovanému zločinu a seriál *The F.B.I.* (1965–1974) ukazoval skutečné případy, jimiž se zabývali agenti Federálního úřadu pro vyšetřování. Děj *Hawaii 5-0* (Hawaii five-0, 1968–1980) se odehrává v neobvyklém prostředí a *The Mod Squad* (1968–1973) obohacuje žánr o nekonvenční postavy.

⁴⁴ Dowler.

⁴⁵ *Soudní fikce: Věda, televizní produkce a moderní vyprávění.*

⁴⁶ Kirby, s. 94.

dostal prvek mýdlové opery: hrdinové musí řešit nekonečné úkoly, každý z nichž je určitým způsobem důležitý, ale není jedinečný.⁴⁷ Policejní drama se snaží ukazovat skutečnou rutinu, která není tak akční a lákavá, jak ji interpretovali hollywoodští tvůrci.

Nezbytnou součástí policejního dramatu je ideologicko-propagandistická složka. Televizní policie nebo podobná vládní instituce reprezentuje justici a snaží se přesvědčit diváka, že realita je zobrazená autenticky a skutečná policie je důvěryhodná instituce, která chrání společnost před zkázou.⁴⁸

Na rozdíl od soukromých detektivů, kteří si mohou sami vybrat případ a většinou nepotřebují žádnou pomoc, státní vyšetřovatelé nemají možnost volby ani samostatného vyšetřování. Nekonečné množství případů a závislost policisty na jeho týmu a instituci zdůrazňují monotónnost jeho práce a také jeho oddanost, protože je připraven potlačit svoji individualitu ve prospěch společnosti.⁴⁹ Výsledek této práce musí být vždy kladný, protože jejím účelem je boj proti chaosu. Dokonce i zdánlivě zoufalé případy skončí úspěchem, protože divácké očekávání je ovlivněno žánrovými konvencemi.⁵⁰

Zásadním prvkem, který se objevuje pouze v policejním dramatu, je narativní postup, kdy vyšetřovatel zná pachatele, ale nemůže ho zatknout, protože nemá dostatek důkazů nebo pravomocí. Moc se v tomto případě stává důležitým motivem a mění hlavní narativní otázku „*Kdo to udělal?*“ v „*Jak ho dopadnou?*“.⁵¹

Jednou z možných překážek v dopadení zločince může být konkurenční instituce: právníci, FBI, soudci, politici, kteří buď neposkytují vyšetřovatelům potřebnou informaci nebo pravomoc, nebo se snaží o propuštění zločince.⁵² Další překážkou může sloužit zkorumpovaný policejní systém: hlavní hrdina se snaží docílit spravedlnosti, ale jeho kolegové a nadřízení odmítají pomoci nebo vystupují přímo proti protagonistovi.⁵³ V takovém případě hrdina přímo vyjadřuje svoji skepsi vůči instituci, dokonce i bojuje proti ní: například Ani Bezzerindes ve druhé řadě seriálu *Temný případ (True Detective, 2015)*.

Jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, dřívější televizní nebo filmové vyšetřovatelé neradi používali fyzické důkazy pro dopadení zločince. Hlavním důvodem

⁴⁷ Leitch, s. 215.

⁴⁸ Leitch, s. 217.

⁴⁹ Tamtéž.

⁵⁰ Leitch, s. 219.

⁵¹ Tamtéž, s. 218.

⁵² Leitch, s. 223–224.

⁵³ Tamtéž, s. 225.

byla zmanipulovatelnost výsledků vědeckých metod vyšetřování, a tím i jejich nespolehlivost.⁵⁴ Avšak vzestup zájmu o vědu a důvěry v její objektivitu změnily názor tvůrců seriálů. David A. Kirby vysvětluje zájem scenáristů o kriminologické metody jejich vizualitou a autenticitou, i když tvůrci občas „vynalézají“ vlastní, neexistující vyšetřovací postupy.⁵⁵ Scény pitvy, zkoumání místa činu, sběr důkazů a často i napodobení myšlenkového procesu pachatele se pravidelně objevují v současných seriálech. Zobrazení neobvyklých kriminologických postupů se v poslední době stává největší atrakcí, která má nalákat potenciálního diváka.

4.2.3 Postava vyšetřovatele v policejním dramatu

Žádná detektivní zápletky se neobejde bez postav: zvláštní vědecké metody mohou přitáhnout pozornost diváka, ale pouze zajímavé charaktery zaručí vysoké ratingy, a tím i úspěch seriálu.⁵⁶ Publikum nebude čekat na nové řady, pokud nebude mít oblíbené hrdiny.

Hlavní postavou policejního dramatu je většinou příslušník policie (případně agent FBI nebo konzultant, který se specializuje na určitou kriminologickou oblast). Jaroslav Boček však upozorňuje, že detektiv není hlavní dramatickou postavou, protože tato funkce patří pachateli, který svými činy vytvořil dramatickou situaci. Boček líčí detektiva jako nosnou postavu, která ale byla zavedena do děje zvnějšku. Detektiv reprezentuje rozum a zákon, je abstraktní figurou a jeho hlavním a jedinou úlohou je rozřešit stanovený úkol. Schematičnost vyšetřovatele zaručuje jeho schopnost donekonečna řešit záhady, jeho charakteristiky jsou vnějškové (zájmy, rodina, vzhled atd.), a proto se postava detektiva nevyvíjí jako ostatní dramatické postavy: je příliš fantastická na rozdíl od světa, ve kterém se pohybuje.⁵⁷

David A. Kirby zastává opačný názor: ve své publikaci popisuje scénu ze seriálu *Waking the Dead* (2000–2011), která názorně odlišuje hlavní postavu od ostatních, polidšťuje ji a upozorňuje na její jedinečnost. Vývoj postavy podle něj je důležitou součástí seriálového narativu.⁵⁸ Vzhledem k výše zmíněným trendům psychologické

⁵⁴ Kirby, s. 94.

⁵⁵ Tamtéž, s. 95–96.

⁵⁶ Kirby, s. 99.

⁵⁷ Boček, s. 34.

⁵⁸ Kirby, s. 99.

propracovanosti postav, které se stávají základem současné televizní tvorby, Kirbyho pojetí protagonisty lépe charakterizuje soudobého seriálového vyšetřovatele.

Thomas Leitch popisuje protagonistu policejního dramatu jako samotáře, který často nemá stabilní rodinný život: buď nemá rodinu vůbec, nebo o ni přišel kvůli své práci. Jeho soukromý život není funkční nebo neexistuje, všechnen volný čas tráví v práci nebo řešením případu z domu. Zvláštní způsob života a posedlost jeho prací izoluje hrdinu od ostatních lidí, dokonce i od kolegů. Jedním z důvodů této posedlosti může být vlastní zájem (např. pomsta, špatně uzavřený případ, personální hrozba), nebo snaha změnit zkorumpovaný systém, když to nikdo jiný není schopen nebo ochoten udělat.⁵⁹ Avšak podobná, občas až maniakální posedlost nezpochybňuje roli hlavního hrdiny jakožto zástupce dobra a spravedlnosti.

Častým řešením izolace protagonisty může být zavedení postavy parťáka. Tvůrci seriálu obvykle hledají takovou postavu, která by na rozdíl od hlavního hrdiny měla jiné hodnoty a povahu, případně zastupovala problematickou komunitu, čímž by se vytvořilo další napětí.⁶⁰

Současná televizní tvorba zpochybňuje model kladného protagonisty. Rozvoj soukromých kabelových televizí poskytl nový pohled na postavu vyšetřovatele: nemusí být poctivý, ale charismatický (např. velitel jednotky proti gangům je zkorumpovaný detektiv). Hranice mezi hrdinou a padouchem se začala postupně stírat, důležitou roli hraje komplexní osobnost.⁶¹ Toto tvrzení odkazuje na charakteristiku antihrdiny, kterou jsme formulovali výše, a proto můžeme říct, že soudobé policejní seriály často pracují právě s tímto typem protagonisty, který ale stále obsahuje rysy příznačné pro daný žánr.

⁵⁹ Leitch, s. 222–223, s.225.

⁶⁰ Leitch, s. 226.

⁶¹ Ke stírání hranic mezi dobrem a zlem může docházet, když je protagonista donucen spáchat zločin, aby vykonal spravedlnost nebo zachránil sám sebe a svoji rodinu. Policisté pracující v utajení musí přebrat zločinecké chování, aby nezkompromitovali svoje postavení. Podrobněji o tomto jevu píše Leitch, s. 226–227.

5 Postava Holdena Forda v seriálu *Mindhunter*

V této kapitole se budeme věnovat analýze vývoje postavy Holdena Forda v seriálu Mindhunter. Hlavním cílem této části bude charakterizovat protagonistu příběhu pomocí výše uvedených narativních schémat a žánrových požadavků. Stanovíme, jestli jeho povahové vlastnosti odpovídají pojetí tradičního hrdiny. Zjistíme, v čem se jeho psychologický vývoj shoduje s klasickým paradigmatickým cestou hrdiny, a v čem se naopak liší. Podíváme se, jaké jeho vlastnosti splňují žánrový vzorec seriálového vyšetřovatele. Vzhledem k tomu, že druhá řada tohoto seriálu bude vysílána až po vzniku této práce, při našem rozboru zohledníme pouze ty události, které se odehrály v první řadě.

5.1 Postava Holdena Forda a jeho (ne)tradiční vývoj

Postava Holdena Forda se objevuje hned v první scéně první epizody seriálu: jako expert od FBI pomáhá policistovi při vyjednávání se zločincem. Podle způsobu jeho chování poznáme, že je profesionál ve své oblasti a má vlastní metody, které se výrazně liší od běžných policejních postupů: nepoužívá neprůstřelnou vestu ani megafon, řekne své křestní jméno, chová se přátelsky, snaží se pochopit zločince a vyhovět jeho požadavkům. Na rozdíl od policistů jeho cílem není pouze vysvobození rukojmí, ale také bezpečné zatčení pachatele, což se mu však nepodaří udělat. Krátká předtitulková scéna exponuje Forda jako šikovného vyjednávače, který prosazuje empatický a nenásilný způsob vyjednávání s nebezpečnými osobami.

První dvě epizody poskytují podrobnou charakteristiku Holdena jak přímou, tak i nepřímou. Vedlejší postavy označují Holdena za „chytrého“, „idealistického“, „sympatického“, „naivního“ a „citlivého“. Působení na Akademii FBI a pak přednášení pro policisty představují Fordovu každodenní rutinu. Jeho život je těsně spojen s prací, a proto se chová nejistě, když se ocitne mimo prostředí FBI. Má potíže při seznamování se ženami, nedaří se mu navázat kontakt se studenty a pedagogy univerzity, kterou

začne navštěvovat. Jeho nová přítelkyně Debbie říká, že vypadá „jako mormon“, že je „jak pěst na oko“⁶². Zároveň se zdůrazňuje, že jeho názory se trochu liší od oficiálního postoje FBI: jsou ambiciózní a revoluční na rozdíl od konzervativních metod úřadu, je jediný, kdo se chce vrátit na akademickou půdu a cítí nespokojenost se současným stavem věcí.

Jedním z hlavních rysů agenta Forda je jeho nekonfliktní, submisivní povaha. Nemůže odmítnout práci v Akademii, i když nechce učit. Sériový vrah Edmund Kemper mu vnutí sendvič s vajíčkovou pomazánkou, kterou dříve neměl rád. V práci prosazuje empatický přístup k pachatelům, odmítá zbytečné násilí a sám o sobě říká, že nemá žádnou autoritu. Během prvního setkání s Kemperem nemůže potlačit nervozitu a hned se mu svěří se svým nápadem, i když mu to zakázali. Holden je ukázán jako upřímný, slušný muž, který nerad porušuje pravidla, například upozorní Debbie, že nesmí řídit opilá. Jeho vnímání světa je ovlivněno také dobovým kontextem: dělá rasistické vtipy, trochu ho irituje sebevědomí Debbie.

Holden rád zkouší nové věci: ochotně se připojí k agentovi Billovi Tenchovi, který přednáší pro policisty základy kriminologie a zabývá se behaviorální kriminologií; poslechne Debbie, která mu poradí, jak se má chovat při rozhovoru s Kemperem; je šťastný, když mu Shepard dovolí založit behaviorální jednotku, i když to znamená zhoršení pracovních podmínek.

Během dalších pěti epizod se postava Forda výrazně prohlubuje. Při prvním setkání s doktorkou Carrovou se ukazuje jeho ješitnost: Holden je uchvácen nápadem zpřístupnění jejich studie sériových vrahů široké veřejnosti. Projevuje se jeho nadměrná oddanost práci, například při setkáních s Debbie pořád vypráví o případech, které vyšetřuje, nebo o vrazích, se kterými dělal rozhovor. Čím dál tím víc ho fascinují příběhy jeho respondentů: občas je těžké rozeznat, kdy to jen předstírá, aby získal jejich důvěru, nebo kdy jeho reakce je autentická. Zatímco agent Tench těžce zvládá stres způsobený prací s psychopaty, na Holdena to nemá skoro žádný vliv. Tench dokonce tvrdí, že Ford je vůči tomu „imunní“. Skutečný stav věcí se odhalí až na konci sedmé epizody, když si během milostné přede hry s Debbie Holden vzpomene na masturbujícího vraha.

Vztah s Debbie také prochází značným vývojem. Objevují se první náznaky žárlivosti a Fordovo sobectví. Holden postupně přestává respektovat osobní hranice Debbie a její právo na soukromý život, například když nechápe, proč pro něj nechce

⁶² "You stick out like a sore thumb"

přijet, ačkoliv ví, že má práci. Ovšem v sedmé epizodě jí vyznává lásku a říká, co pro něj znamená jejich vztah.

První úspěchy bádání Forda a Tenche zaručí behaviorální jednotce grantovou podporu. Agenti začnou aplikovat získané znalosti v praxi a zdokonalují metodu profilování zločince. Holden nabývá jistotu, ale zároveň ztrácí empatii, což se projevuje v jeho povýšeneckém chování k policistům. Zajímavým paradoxem se stává skutečnost, že Ford toleruje své psychopatické respondenty, ale je krutý při výslechu podezřelých z vraždy Beverly Jean Shawové, která nemá nic společného z brutálními sériovými vraždami Eda Kempera nebo Monteho Rissella.

Během posledních třech epizod vychází najevo, že Holdena nečeká šťastný konec: jeho psychologický vývoj se ubírá trochu jiným směrem, než obvykle nabízí tradiční narativní schéma. Paradigma *nedokonalý hrdina musí splnit úkol — čelí překážkám a objevuje svůj skrytý potenciál — úspěšně splní úkol a překoná své nedokonalosti* se v seriálu *Mindhunter* mění v *nedokonalý hrdina musí splnit úkol — čelí překážkám a objevuje svou temnou stránku — úspěšně splní úkol a ztratí kontrolu nad svým životem*.

Otázkou je, jestli v případě Forda je vůbec nutné a možné, aby překonal své nedokonalosti, protože v expozici seriálu nemá výrazný vnitřní konflikt: kdyby se jeho dramatický oblouk vyvíjel tradičním směrem, posun v charakteru by nebyl tak výrazný. Výchozí charakteristika Holdena nenabízí dost možností pro jeho zdokonalení: jeho jediným problémem je, že mu chybí znalosti v určité oblasti. Pokud by tvůrci zabývali pouze touto otázkou, seriál by mohl skončit po prvním úspěšném profilování vraha.

V této části první řady se zesilují a utvrzují všechny drobné proměny, které jsme mohli sledovat v předchozích epizodách. Holden se ukazuje jako egoistický, necitlivý a samolibý hrdina, který se chová nadřazeně jak ke svým kolegům, tak i ke své přítelkyni. Jeho posedlost kontrolou a neschopnost sebereflexe se projeví v situaci, když svévolně vyšetřuje ředitele základní školy Rogera Wadea a využije svou autoritu k tomu, aby ho propustili z práce. Ford nepřipouští, že může udělat chybu, což potvrzuje jeho komentář: „Jediná chyba byla, když jsem o sobě pochyboval.“ Následkem jeho chování je napjatá atmosféra v týmu, rozchod s Debbie a zahájení vyšetřování proti Holdenovi, i když jeho metody mají velký úspěch.

Na začátku příběhu agent Ford působí jako hrdina, který si uvědomuje nedokonalost světa, ve kterém žije, a vlastní nedostatek zkušeností, kvůli kterému

nemůže dobře vykonávat svou práci. Během expozice hledá způsob, jak by mohl zlepšit současný stav věcí, a tím uvede děj do pohybu a stane se středem narativního konfliktu.

Jeho ambice a touha po změně jsou kvality, se kterými se divák snadno ztotožní. Holden je připravený riskovat svůj život a pozici v FBI, aby mohl dosáhnout svého cíle.

Ačkoliv Ford explicitně nepátrá po svém skrytém potenciálu, v průběhu řady se stejně odhalují jeho skryté kvality, o kterých neměl ani ponětí. Devdeep Roy Chowdhury a Amool Ranjan Singh ve svém článku *Through the Psyglass: Psychological Viewpoint of The TV Series Mind Hunter*⁶³ charakterizují Holdena Forda jako ambivalentní postavu, ve které se vysoké morální hodnoty střetávají s psychopatickými rysy.⁶⁴ Důležitou otázkou je, jestli se tyto rysy objevily jako následek interakcí s psychopaty, nebo byly přítomné už od začátku, ale byly dočasně potlačeny. Bohužel první řada seriálu nám neposkytla odpověď na tuto otázku, je však jasné, že tento vnitřní konflikt se bude vyvíjet dál. Mohli bychom spekulovat o tom, že Holden bude pokračovat v cestě vedoucí k sebedestrukci, a tím se přiblíží voglerovskému chápání antihrdiny jako tragické postavy řeckého dramatu.

Postava Holdena Forda má všechny uvedené rysy, které by měl mít protagonista filmového příběhu. Jeho vnitřní kvality, cíle a funkce v příběhu odpovídají definici hrdiny, kterou jsme ukázali výše. Avšak v prostřední části děje dochází k odbočení od tradičního schématu vývoje hrdiny. Agent Ford stále bojuje se zlem, ale zároveň nalézá zlo sám v sobě, až se na konci poslední epizody ocitne v situaci, když si uvědomí, že se ve svém vývoji přiblížil Kemperovi a nemá nad svým životem skoro žádnou kontrolu.⁶⁵ A proto můžeme tvrdit, že Holden Ford je do určité míry antihrdina, i když na začátku je exponován jako tradiční hrdina.

5.2 Cesta Holdena Forda

V této podkapitole budeme analyzovat dramatický oblouk Holdena Forda z hlediska cesty hrdiny, jejíž model jsme uvedli v teoretické části. Budeme se zabývat

⁶³ *Přes psychologické sklo: Psychologický pohled na televizní seriál Mind Hunter.*

⁶⁴ Chowdhury, Singh, s. 66.

⁶⁵ Tamtéž.

reprezentací jednotlivých etap cesty a archetypů postav, podíváme se na jejich narativní funkce a charakterizujeme jejich vliv na protagonistu příběhu.

Jak jsme už zmínili výše, první a druhá epizoda seriálu představují expozici příběhu a tvoří první fázi příběhu. *Obyčejný svět* Holdena je tady reprezentován dvěma způsoby: na začátku vidíme agenta Forda při vyjednávání s pachatelem a pak ho sledujeme při práci v Akademii FBI. Změna pracovní pozice zde probíhá v rámci jedné etapy a pořád zobrazuje každodenní život hrdiny, protože Holden učí předmět, který dobře zná. Během této etapy se seznámí se svým prvním spojencem, Debbie. Funkci *Výzvy k dobrodružství* má Fordův pocit nedostatku znalostí a zkušeností, který vysloví při dialogu se svým nadřízeným agentem Shepardem. Holden začne hledat řešení problému: diskutuje s kolegou Peterem Rathmanem o změně motivace současných zločinců, začne navštěvovat vysokoškolské přednášky a zkouší nové metody vyučování. K *Odmítnutí výzvy* dochází, když se Fordovi nepodaří naverbovat vysokoškolského profesora a jeho vlastní studenti nepochopí jeho metodu vyjednávání. *Seznámení s rádcem* je zobrazeno ve scéně seznámení s Billem Tenchem, zkušenějším agentem FBI, který jezdí po Americe a přednáší základy behaviorální kriminologie místním policistům. Tench nabídne Holdenovi práci ve svém oddělení a poskytne mu „kouzelný“ dar — své znalosti a zkušenosti. *Překročení prvního prahu* reprezentuje celá druhá epizoda: od nápadu udělat rozhovor s Edem Kemperem přes dvě úspěšné schůzky s vrahem a zapojení Tenche do práce až po oficiální založení behaviorální jednotky.

Další epizody volněji interpretují Voglerovu teorii, ale pokud se soustředíme na vnitřní vývoj Holdena a jeho proměnu v antihrdinu, podaří se nám najít události, které korespondují s následujícími etapami cesty. Působení behaviorální jednotky (rozhovory s vrahy, pomoc policií s případy) bychom mohli označit za Neobyčejný svět. Během etapy *Zkoušky, spojenci, nepřátelé* se Holden seznamuje se svou novou spojenkyní doktorkou Carrovou, spolu s Tenchem úspěšně řeší případy a zdokonaluje metodu profilování. Jednotka získává státní grant a podporu Sheparda. *Přiblížení k skryté jeskyni* by mohla být zastoupená prvním rozhovorem s Jerryem Brudosem, oplzlým a prolhaným fetišistou, který odmítne poskytnout agentům potřebnou informaci. I když Jerry Brudos není skutečným antagonistou příběhu, druhý rozhovor s ním představuje *Hlavní zkoušku*, kterou Holden úspěšně absolvuje pomocí své vynalézavosti. Za *Odměnu* však dostane první psychické problémy, způsobené projekcí fetiše Jerryho do vlastního intimního života.

Poslední část mnohem volněji navazuje na cestu hrdiny, a to především proto, že Ford nesměruje k metaforickému vítězství, ale k prohře. Jeho *Cesta zpátky* do Obyčejného světa se skládá z profesních úspěchů (např. poslední rozhovor s Jerryem) a špatných rozhodnutí (např. vyšetřování ředitele školy). Rozpor mezi kariérou a osobním životem se prohlubuje, návrat zpátky do normálního života se postupně stává nemožným. Etapu *Vzkříšení* reprezentuje linka Richarda Specka: rozhovor, obvinění a odhalení Holdenovy lži. Jeho kariéra je v nebezpečí, spojenci ho zradili, Ford se ocitá v izolaci. Setkání v nemocnici s Edem Kemperem, jediným člověkem, který ho považuje za přítele, odkazuje na etapu *Návrat s elixírem*: Holden si konečně uvědomuje, že ztratil kontrolu, a neví, co má dělat.

Vedlejší postavy seriálů většinou reprezentují více archetypů. Agent Bill Tench na začátku řady má funkci *rádce*, který zaučuje a pak zkouší Holdena, například když mu rozmlouvá nápad udělat rozhovor s Kemperem. Při vyšetřování vražd a vyjednávání s Shepardem Tench vystupuje jako *spojenec*. Před rozhovory s vrahy sděluje Fordovi podrobnosti jejich biografie, čímž zastupuje roli *posla*.

Funkci *strážce prahu* plní Shepard, když zakáže agentům jezdit za respondenty do vězení, ale nakonec schválí založení nové jednotky, a tím symbolicky umožní vstup do Neobyčejného světa. Můžeme ho také označit za *měňavce*, protože není úplně jasné, jestli skutečně podporuje Holdena, přestože požádá o grant pro financování jednotky. Shepard několikrát má roli *posla*, když sděluje agentům důležité informace.

Doktorka Carrová reprezentuje archetyp *spojence*, když pomáhá agentům systematizovat jejich práci, a *posla*, když jim řekne o potenciálním úspěchu jejich bádání. Zároveň také nesouhlasí s metodou Holdena a staví se proti němu, když zjistí pravdu o rozhovoru se Speckem, což bychom mohli označit za rys *měňavce*.

Debbie skoro po celou dobu příběhu plní funkci *spojence*, dokud ji Holden neopustí. V některých scénách také projevuje vlastnosti *šprýmaře*, protože její jízlivé poznámky odlehčují situaci a upozorňují na Holdenovo nevhodné chování.

Archetyp *stínu* reprezentuje Ed Kemper, jehož vztah s Holdenem bychom podrobněji prozkoumali v následující podkapitole.

5.2.1 Holden Ford a Ed Kemper

Setkání s postavou Edmunda Kempera mělo velký vliv jak na děj seriálu, protože se stal prvním Fordovým respondentem, tak i na psychologický vývoj Holden. Postava sympatického sériového vraha byla vytvořena podle skutečného Eda Kempera, který zabíjel ženy v 70. letech minulého století.⁶⁶ Většina jeho replik byla převzata z reálných rozhovorů, které poskytoval spisovatelům a dokumentaristům.

Seriálový Ed Kemper se nachází ve vězení, když za ním přijde agent Ford a poprosí o pomoc. Jejich pozice jsou nevyrovnané: Kemper má jak fyzickou, tak i mentální převahu. Ed rychle převezme kontrolu nad situací, když přeruší Holden a vnutí mu sendvič. Ford ještě neví, co přesně bude potřebovat od Kempera, a proto se nesnaží převzít iniciativu. Je nejistý a napjatý, avšak osobnost Eda ho natolik fascinuje, že nepřeruší jejich zvláštní rozhovor. Kemper pro něj je dokonalým respondentem, protože rád vypráví o sobě a svých vraždách a je schopen sebereflexe. Fordova zvědavost a autentický zájem o jeho život si získá přízeň Eda. Během dalších setkání se dvojice sblíží ještě více, Kemper se podělí o své názory na ženy a poví Holdenovi o své dominantní matce. Jeho přesvědčení o tom, že špatná výchova může ovlivnit život jedince, změní Fordův pohled na psychologii pachatelů. Při svých prvních pokusech o profilování vrahů aplikuje znalosti, které získal od Eda.

Po čtvrté schůzce Tench řekne, že Kemper považuje Forda za svého kamaráda, což je známkou dobrého agenta FBI. Holden na to nic odpoví. Jejich interakce s Edem skutečně připomíná jakési podivné kamarádství. Kemper je jediný ze všech respondentů, na jehož názoru Fordovi záleží: v sedmé epizodě Jerry Brudos sdělí, že ho Kemper nazval idiotem, ale Holden tomu nemůže uvěřit. Z desáté epizody se dozvíme, že Ed posílá agentovi pohlednice v růžové obálce a zve ho na návštěvu do vězení, protože se mu „stýská“.

Poslední setkání dvojice proběhne ve vězeňské nemocnici poté, co se Kemper pokusí o sebevraždu a uvede Forda jako svého zástupce, čímž ho donutí přijet na návštěvu. Holden se na začátku chová povýšeně, ale hned znejistí, když se ho Ed zeptá na novinový článek, ve kterém agent vyprávěl o jejich kamarádství. Na konci této napjaté scény se Kemper svěří Fordovi, že by ho mohl zabít jako své předchozí oběti, aby ho už nikdy neopustil. Skutečnost, že Holden přijel za ním, aniž by měl nějaký

⁶⁶ Wikipedia [online]. [cit. 15.8.2019]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Edmund_Kemper

konkrétní cíl, poukazuje na to, že Ed má důležitou roli v jeho životě, a vzhledem k tomu, že Forda opustili všichni jeho přátelé, je jediný, kdo v něm zůstal.

Můžeme říci, že Kemper představuje alter ego Holdena, jeho temnou psychopatickou stránku, která se vynořila z podvědomí. Ed není nepřítel, ale překroucený odraz Forda, špatný vzor, který agent nevědomě následuje.

5.3 Holden Ford jako vyšetřovatel v policejním dramatu

Jelikož seriál *Mindhunter* zobrazuje pracovní rutinu agentů FBI, v této podkapitole se podíváme, jestli postava Holdena Forda splňuje žánrové konvence policejního dramatu a v čem je případně porušuje. Stručně popíšeme funkci policejních případů v příběhu a jejich případný vliv na vývoj protagonisty.

Agent Holden Ford na začátku seriálu vystupuje jako expert ve vyjednávání a pak jako lektor v Akademii FBI a spoluzakladatel speciální behaviorální jednotky. Ačkoliv není samotář, jeho vztah s přítelkyní je značně ovlivněn jeho prací, kvůli čemuž nakonec skončí. Pracuje ve dvojici s agentem Tenchem, zkušeným kolegou z behaviorálního oddělení, který má odlišnou povahu a názor na svět. Dynamika vztahu mezi partnery je důležitou součástí příběhu: ilustruje jejich psychologický vývoj a občas plní odlehčovací funkci (např. když Tench dává najevo, že ho rozčiluje Holdenovo chování). Ale posedlost prací a ješitnost nakonec izoluje Forda od Billa, kterého čím dále tím více znechucuje Holdenova fascinace sériovými vrahy a jeho sebevědomé jednání. Tato maniakální posedlost zpochybňuje ušlechtilost cíle Forda zlepšit zastaralý systém vyšetřování. I přes antihrdinskou povahu jeho dramatického oblouku bychom mohli označit Holdena za protagonistu policejního dramatu.

Během deseti epizod seriálu jsou ukázány celkem čtyři nevyřešené policejní případy, které se dostanou do rukou agenta Forda a jeho parťáka Billa Tenche. Detaily vražd nebo pokusů o vraždu jsou většinou zprostředkovány osobně: po ukončení přednášky za agenty přijde jeden z policistů a poprosí o pomoc s vyšetřováním, nebo agent Shepard oznámí, že došlo k nové vraždě. Pouze v jednom případě Holden a Bill dostanou fotografie z místa činu faxem.

K odchýlení od žánrové konvence dojde hned v první epizodě, když po seznámení s podrobnostmi vraždy Ford odmítne účast v pátrání, protože si myslí, že ještě není dost kompetentní. Na tuto scénu upozorňuje producent a režisér projektu David Fincher: „Má pocit, že něco chybí, že nemá dostatečnou kvalifikaci, aby odvedl práci, ke které byl přidělen (...) V televizi lidé většinou potřebují experta.“⁶⁷

Další tři případy jsou úspěšné vyřešeny pomocí nové behaviorální metody. Jejich expozice odpovídá žánrovým požadavkům: množství sdělovaných informací je značně omezeno, identita zločince je neznáma jak agentům, tak i divákovi, motiv pachatele se odhaluje na základě dostupných důkazů, nedokonalost profilování zpomaluje vyšetřování. Samotné pátrání po zločinci je však vypuštěno: Ford a Tench se vrátí do procesu vyšetřování až v etapě výsledku podezřelého. Pouze v jednom případě není jasné, kdo přesně spáchal zločin, protože policie dopadla tři podezřelé, jinak zatčení podezřelého automaticky znamená, že je vinen.

Řešení kriminálních záhad do určité míry zobrazuje každodenní rutinu agentů. Ovšem nevyřešený zločin netvoří jádro příběhu: nový případ se nemusí objevit na začátku epizody nebo část vyšetřování může být přesunuta do další epizody. Z tohoto vyplývá, že případy mají v seriálu jinou funkci než v tradičních policejních dramatech: ilustrují postupné zdokonalení profilování pachatele a Holdenovy výsledkové metody. Potlačení vyšetřování ve prospěch psychologického vývoje postav a využití nových kriminologických postupů však koresponduje s narativními trendy současné televizní tvorby, a proto by bylo chybou tvrdit, že seriál *Mindhunter* nemůže být označen za policejní drama.

⁶⁷ „He has an instinct that something's amiss, and that he's somehow underqualified for the task that he's been assigned (...) In television, you mostly need the expert.“ In: Sight&Sound: The International Film Magazine. London, 2017, roč. 27. ISSN 0037-4806.

6 Závěr

Postava Holdena Forda se v seriálu *Mindhunter* vyznačuje svou komplexností a ne příliš běžným psychologickým vývojem. Ačkoliv současná televizní tvorba často zobrazuje morálně ambivalentního protagonistu, případ *Mindhunteru* je unikátní tím, že jeho hlavní hrdina původně má kladnou povahu a v průběhu děje začne projevovat rysy, které jsme označili za antihrdinské.

Cílem této práce bylo demonstrovat, jak se z pozitivního hrdiny stane padouch. Zabývali jsme se charakteristikou Holdena v jednotlivých částech příběhu a rozebrali jeho dějovou linku z hlediska modelu cesty hrdiny Josepha Campbella. Výsledkem této analýzy je tvrzení, že dramatický oblouk Forda skutečně začíná jako cesta hrdiny, ale v druhé části řady volněji interpretuje jednotlivé etapy tohoto narativního schématu a často mění jejich symbolický význam v pravý opak. Podívali jsme se také na vztah mezi Holdenem a jeho *stínem*, sériovým vrahem Edmundem Kemperem. Zjistili jsme, že jejich interakce má velký vliv na psychologický vývoj Forda z toho důvodu, že Kemper představuje temné alter ego agenta.

Věnovali jsme také pozornost konvencím žánru policejního dramatu a stanovili, že s přihlédnutím k současným televizním trendům postava Holdena obsahuje základní vlastnosti protagonisty tohoto subžánru, ale samotná stavba seriálu *Mindhunter* se odchyluje od uvedené konvence.

7 Seznam použité literatury

Prameny

Mindhunter. 1. řada. Scénář a produkce Joe Penhall. Spojené státy americké, 2017. Netflix.

Teoretická literatura

ALTMAN, Rick. *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*. Cinema Journal, Vol. 23, No. 3. (Spring, 1984), s. 6-18. [online]. [cit. 15.8.2019]. Dostupné z:

<http://links.jstor.org/sici?sici=0009-7101%28198421%2923%3A3%3C6%3AASATFG%3E2.0.CO%3B2-O>

ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2.

ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: GRYP, 1993. ISBN 80-85829-01-0.

BOČEK, Jaroslav. *Detektivka aneb chvála rozumu*. Film a doba, 1966, r. 12, č. 1.

BORDWELL, David. *Narration In The Fiction Film*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 0299101703.

CAMPBELL, Joseph. *The hero with a thousand faces*. Commemorative ed. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2004. ISBN 0-691-11924-4.

DOWLER, Ken. *Police Dramas on Television*. [online]. [cit. 15.8.2019]. Dostupné z:

<https://oxfordre.com/criminology/abstract/10.1093/acrefore/9780190264079.001.0001/acrefore-9780190264079-e-175>

HRABÁK, Josef. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1977.

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

CHOWDHURY, Devdeep Roy, Singh Amool Ranjan. Through the Psyglass: Psychological Viewpoint of The TV Series Mind Hunter. *Indian Journal of Clinical Psychology* 2018, Vol. 45, No. 2.

KIRBY, David. *Forensic fictions: Science, television production, and modern storytelling*. *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences* 44 (2013)

KOKEŠ, Radomír. *Fikční světy (kriminálního) televizního seriálu*. *Iluminace*, Ročník 21, 2009, č. 4 (76).

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

LEWIS, Jon. *Essential cinema: an introduction to film analysis*. Boston, MA: Wadsworth, Cengage Learning, c2014. ISBN 1439083681.

NEALE, Stephen. *Genre and Hollywood*. New York: Routledge, 2000. Sightlines (London, England). ISBN 0415026067.

TUDOR, Andrew. *Theories of Film*. Secker & Warburg, 1974. ISBN 978-0436099366.

ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek*. 1. vydání. Praha: Československý spisovatel, 1965.

VOGLER, Christopher. *Writer's Journey*. Michael Wiese Productions, 2007. ISBN 978-1-932907-36-0.