

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Diplomová práce

Bc. Andrea Všetečková

Obraz a proměny společenské kritiky ve vybraných dílech švédské detektivky

The image and transformation of social critique in selected works of
Swedish Crime Fiction

Praha 2020

Vedoucí práce: prof. PhDr. Petr Bílek, CSc.

Děkuji tímto zahraničnímu oddělení FF UK za zprostředkování a svým rodičům za umožnění studia ve švédské Uppsale.

Zvláště děkuji prof. PhDr. Petru Bílkovi, CSc. za cenné připomínky, vstřícnost a odborné vedení.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 13. srpna 2020

Andrea Vsetečková

Klíčová slova (česky):

švédská detektivka, Nordic Noir, společenská kritika, Maj Sjöwall, Per Wahlöö, Stieg Larsson, Camilla Läckberg, Lars Kepler, Michael Hjorth, Hans Rosenfeldt

Klíčová slova (anglicky):

Swedish Crime Fiction, Nordic Noir, social criticism, Maj Sjöwall, Per Wahlöö, Stieg Larsson, Camilla Läckberg, Lars Kepler, Michael Hjorth, Hans Rosenfeldt

Abstrakt (česky):

Práce se věnuje tématu společenské kritiky napříč žánrem detektivky od 60. let 20. století ve Švédsku. V teoretické části popisuje, jak se společenská kritika v tomto žánru konstituuje a jakým způsobem se podílí na jeho specifčnosti. Na základě vybraného průřezu pěti děl pak přibližuje nejen rozličná témata, s nimiž tito autoři pracují, ale rovněž proměny této kritiky v čase. Analyzovanými díly jsou: *Muž na balkóně* (1974) autorské dvojice Sjöwall a Wahlöö, kteří tento žánr se zřetelnou sociální kritikou ustavují, první díl trilogie Milénium *Muži, kteří nenávidí ženy* (2008) Stiega Larssona, jenž tuto éru podle mnohých odborníků úspěšně završuje, *Kameník* (2010) Camilly Läckberg, *Písečný muž* (2014) Larse Keplera a *Poslední zkouška* (2016) dvojice Hjorth a Rosenfeldt, tedy díla tří současných tvůrců tohoto žánru.

Abstract (in English):

The thesis deals with the topic of social criticism across the genre of detective stories from the 1960s in Sweden. The theoretical part describes how social criticism is constituted in this genre and how it contributes to its specificity. Based on a selected cross-section of five works, it presents not only the various topics which these authors work with, but also the changes in this critique over time. The analyzed works are: *The Man on the Balcony* (1968) by Sjöwall and Wahlöö, who establish this genre with clear social criticism, the first part of the trilogy Millennium *The Girl with the Dragon Tattoo* (2008) by Stieg Larsson, who, according to many experts, successfully completes this era, *The Stone Cutter* (2008) by Camilla Läckberg, *The Sandman* (2012) by Lars Kepler and *Those Who Failed* (2015) by the duo Hjorth and Rosenfeldt, that is the works by three contemporary authors of this genre.

Obsah

ÚVOD.....	7
1 NORDIC NOIR: ŽÁNŘ SEVERSKÉ DETEKTIVKY	9
2 VZNIK A USTAVENÍ ŽÁNŘU DETEKTIVKA VE ŠVÉDSKU	11
3 ŠVÉDSKÝ SOCIÁLNÍ STÁT	17
4 DETEKTIVKA JAKO SOCIÁLNĚ-KULTURNÍ FENOMÉN	21
5 SPOLEČENSKÁ KRITIKA LITERÁRNÍHO DÍLA: SÍLA, TÉMA, HRANICE	26
6 STIEG LARSSON: VÝVOJ ŽÁNŘU PŘED A PO <i>MILÉNIU</i>	31
7 VÝBĚR ANALYZOVANÝCH TEXTŮ.....	33
7.1 MAJ SJÖWALL & PER WAHLÖÖ	35
7.1.1 <i>Muž na balkóně (1974)</i>	36
7.2 STIEG LARSSON.....	41
7.2.1 <i>Muži, kteří nenávidí ženy (2008)</i>	44
7.3 CAMILLA LÄCKBERG	51
7.3.1 <i>Kameník (2010)</i>	52
7.4 LARS KEPLER.....	58
7.4.1 <i>Písečný muž (2014)</i>	59
7.5 HANS ROSENFELDT & MICHAEL HJORTHON	65
7.5.1 <i>Poslední zkouška (2016)</i>	66
8 LARSSONOVA LISBETH, ROSENFELDTOVA SAGA, KEPLEROVA SAGA.....	72
9 GENDER A NÁSILÍ	76
ZÁVĚR.....	77
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	79

Úvod

„*Psát o detektivkách je lehčí než psát detektivky. Rozhodně to není tak časově náročné; taky to zas ale není taková zábava.*“

Jan Zábrana

Uvozující citát Jana Zábrany, jakožto vstupní text této diplomové práce, odkazuje ke dvěma kategoriím: času a zábavě. Pokud jako první vezmeme v úvahu čas, zárodky této diplomové práce vznikaly již během psaní práce bakalářské, jež se věnovala narativní analýze knihy *Muži, kteří nenávidí ženy* (2008), prvnímu dílu trilogie *Milénium* Stiega Larssona. Zde se mi vyjevilo hned několik témat, na která nezbyl v rámci bakalářské práce prostor, a proto jsem se rozhodla jim věnovat obšírněji v této diplomové práci. V rámci studijního pobytu na Uppsala Universitetet ve Švédsku v akademickém roce 2017/2018 jsem těžila z velkého množství článků a publikací, které na téma severské, a především švédské detektivky vznikly, stejně tak jako jsem měla možnost vnímat to, jak je tento žánr ve švédské kultuře všudypřítomný a vstupuje do veřejné kulturní debaty jako rovnocenné umění.

Ve své eseji s názvem *Pošlete mi tu knihu se šťastným koncem aneb pár slov o detektivkách jako už tolikrát* se právě Jan Zábrana ironicky dotýká otázky, zdali je nebo není detektivka umění: „Ta otázka je zřejmě jedna z nejtěžších, k nimž se lidstvo dopracovalo: marně ji zodpovídám už asi dvacet let a obávám se, že v té věci nebude zcela jasno ještě ani po roce 2000“ (Zábrana, 1989: 401). Rok 2000 se přehoupł (a s ním i druhá dekáda tohoto tisíciletí) a speciální sekce v knihkupectvích a knihovnách označené jako „detektivky“, „severská krimi“ či prostě jen „thriller“ ukazují, že ať už je to s detektivními příběhy všelijak, to, že je masově čtete, se také nebojíme masově přiznat. Podobné debaty o vysoké a nízké literatuře jako by se najednou vzdálily do pozadí a detektivka se namísto stigmatu stala obecně tolerovaným trendem. S označením nízké literatury neboli braku se vyrovnává také Cigánek ve svém *Umění detektivky* následovně „... zdá se, že sociální motivace detektivní zápletky pomáhá zvětšovat distanci detektivky od braku“¹. A dále pak: „I detektivka odráží hluboké společenské změny současnosti.“² Tématem této práce budou právě ony společenské změny, které se kritickou formou výrazně objevují v narativu švédského detektivního románu, přičemž se bude dotýkat

¹ Cigánek, Jan. *Umění detektivky: o smyslu a povaze detektivky*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1962, s. 76.

² Tamtéž.

obecně pojatého žánru detektivního románu, který často pracuje s prvky jiných hybridních žánrů jako je psychologický román či thriller.

A konečně ke kategorii zábavy – zde budu patrně souhlasit s Janem Zábranou.

1 Nordic Noir: žánr severské detektivky

Ačkoli na mapě kulturní a zeměpisné sestává Skandinávie z Dánska, Norska a Švédska, v knihkupectvích se tato geografie mění a značka „Scandinavian Crime Fiction“ označuje *Nordic Noir*, žánr skládající se ze Skandinávie, Islandu a Finska. V rámci nadnárodního knižního trhu, dle Nilsson (2016), se místo a prostor dále různí spolu s literaturou zapuštěnou do globalizovaného mediálního prostředí popkulturních obrazů a digitálních reprezentací. Toto marketingové označení, které je z povahy věci určeno k tomu, aby prodávalo, se v posledních desetiletích stalo obzvláště důležitým, když se literární produkce na nadnárodním knižním trhu přesouvala z národních nakladatelství do mezinárodních multimediálních konglomerátů (Nilsson 2016: 538). A ačkoli bývá marketing na akademické půdě podhodnocován, právě mediální diskurs o švédské detektivní fikci podle Nilsson ukazuje, jak se domácí literatura stává reprezentací exotického „Other“ v nadnárodním kontextu. Tyto příběhy o švédském severu se prolínají s kapitalistickým trhem, pohánějícím turistický průmysl i komerčně orientovanou kulturu a proměňují domácí literární fenomén v mezinárodně nejprodávanější subžánr světové literatury.

Nilsson (2016) se dále zabývá vztahem mezi obsahem a kontextem, jako je marketing či mediální diskurs, v souvislosti ke konceptu místa, jenž otevírá pochopení souhry kulturně-zakořeněných představ a současné literární produkce:

„This take, echoed within academic discourse, belies the complexity of the circulation of domestic literatures on a transnational book market, dismissing the marketing strategy, where *place* holds a key position. It simplifies the impact of literatures' display as representation in the globalized mediascape, though in reality this is where the book becomes a form of visually framed glocal literature“ (Nilsson 2016: 540).

Detektivka si jako ustálený žánr drží hegemonické postavení na knižním trhu, protínající se celou řadou diskursů: popkultury, sociální kritiky i politicky orientované literatury, která zpochybňuje kulturní normy a názory na gender, etnicitu či morálku. Ta severská, kterou dnes označujeme jako *Nordic Noir*, si své postavení vydobyla zejména tématy sociální kritiky (které budou předmětem dalších kapitol této práce) a specifícností místa, na které se nyní zaměříme.

Místo činu: Sever

Prostředí a kategorie místa jako jedno z dílčích témat hraje ve skandinávských detektivních příbězích významnou roli. Sever jako takový má pověst místa extrémů a mimořádných přírodních jevů, jež kolem sebe víří téměř až mystickou auru. Led, sníh a mrazivá krajina

pokrytá lesy jsou běžnými ingrediencemi, které často určují specifika zápletky a ovlivňují jednání postav. Například úvodní scéna v Mankellově *Číňanovi* (Kinesen, 2008) zavede čtenáře do zasněžených lesů, kde se hladový vlk zakousne do zmrzlé mrtvoly, *Ledová princezna* (Isprinsessan, 2003) Camilly Läckberg se zase otevírá mrtvou ženou ve vaně naplněné vodou, kterou pokryla tenká vrstva ledu.

Místo je také jedno ze tří základních formulí, které podle norského spisovatele detektivek Jørna Liera Horsta zapříčinily celosvětový úspěch tohoto žánru. Mezi zbývající dvě pak řadí struktury sociálního státu a také specifickou melancholii:

„Readers obviously feel a conspicuous fascination for what we might call ‘Nordic melancholy’, concocted from winter darkness, midnight sun, and immense, desolate landscapes. The taciturn, slightly uncommunicative Nordic crime heroes have a particular dark aura; they are lone wolves living in a barren, cold part of the world, constantly embarked on an uncompromising pursuit of truth and clarity. What’s more, the entire idea of paradise lost is a prominent feature of Nordic crime: the social-democratic, efficient society attacked from within by violence, corruption and homicide.“ (Horst, 2014).

Archetypální představa Severu tak funguje jako dramatické prostředí pro tvorbu *Nordic Noir*, a to jak v marketingu, tak i v rámci mediálního diskursu. Žánr *Nordic Noir* a jeho literární a filmová zpracování jsou s tímto historickým odkazem spojeny a soustředí se na ideu Severu hluboce zakořeněnou v kulturní historii. Rámec a přístup k severské detektivce ve dvacátém prvním století tak souvisí s komplexním, již existujícím vyprávěním o Severu a jeho scenériích, a tato fascinace se stala konceptem označování fikce domácí detektivní literatury, která ji spojuje s konkrétní geografíí a topografií. Stejná fascinace naplňující ideu Severu rezonuje ve způsobu, jakým je žánr severského *Nordic Noir* formován a vnímán.

Kerstin Bergman a její publikace s názvem *Swedish Crime Fiction: The Making of Nordic Noir* (2014), která je jednou z opor této práce naznačuje, že *Nordic Noir* vznikl ve švédském literárním kontextu, a sice koncem devatenáctého století. Stejně tak mnoho dalších odborníků (Lundin 1981, Forshaw 2013, Tapper 2014) odkazuje ke dvojici Sjöwall a Wahlöö jakožto k zakladatelům tohoto žánru. Zatímco obecný pojem „Scandinavian Crime Fiction“ naznačuje, že má své kořeny ve Skandinávii, zabývá se aspektem zločinu, a činí tak „fiktivně“; užší termín *police procedural*, který se koneckonců vztahuje na velmi velkou část dotyčných děl *Nordic Noir*, se pak ještě úžeji zaměřuje na vyšetřovatelskou práci policie. Právě *police procedural* významně utvářel prvopočátky detektivních románů ve Švédsku, které si představíme v následující kapitole.

2 Vznik a ustavení žánru detektivka ve Švédsku

„Když se řekne „severská detektivka“, mnohým se vybaví něco tajemného, mystického, bergmanovsky zádumčivého. Jenže román o zločinu, který má zejména ve Švédsku pevnou tradici od šedesátých let minulého století, na sebe vzal roli sociálně kritické prózy, kam ovšem žádná mystika nepatří“ (Březinová, Grečnerová, Hartlová, Švec: 2016). Téma severské detektivky a důvody, proč je tento žánr tak úspěšný, zaplnily nejednu stránku literárních časopisů a podnítily úvahy nejedné literárněvědné eseje. První tendence detektivního románu ve Švédsku můžeme pozorovat již od počátku dvacátého století, přičemž od této doby se žánr také utvářel a konstituoval do podoby, jakou známe dnes; do podoby marketingové značky, která už víceméně prodává sama. Pro pochopení současné situace ale musíme sáhnout právě do prvopočátků tohoto žánru.

³„Tak jako se za stěžejní dílo detektivního žánru západního světa obvykle považuje povídka *Vraždy v ulici Morgue* (1841) Edgara Allana Poe, ve světě švédské detektivky jím je *Stockholms-detektiven*⁴ (1893) Fredrika Lindholma, píšícího pod pseudonymem Prins Pierre (Bergman, 2014). Román *Stockholmský detektiv* je prvním švédským románem, jehož základem je propojení příběhu zločinu s jeho následným vyšetřováním. Prins Pierre dokonce své dílo postavil na skutečném příběhu; ústřední roli zde hraje osud továrny v malém městečku Eskilstuna západně od Stockholmu, jež lehla popelem za velice záhadných okolností. Hlavní postavou příběhu je pak vyšetřovatel Fridolf Hammar, který má onu záhadu vyřešit, a u kterého také nacházíme podobnosti s detektivy takové kapacity jako je Auguste Dupin již zmiňovaného Edgara Allana Poe, či Sherlock Holmes Sira Arthura Conana Doyleho. Liší se však od nich mírou autentičnosti doprovázející celé dílo. Hammar je od devadesátých let švédským policistou používajícím ty metody a nástroje, jež jsou toho času policii dostupné; dohlíží a zkoumá kriminální scénu, zpovídá svědky, shromažďuje a interpretuje důkazy (Bergman, 2014). A jak Bergman (2014) rovněž připomíná, *Stockholmský detektiv* se mimo jiné i baví na účet éry romantických super-detektivů datující se od devatenáctého století.

Detektivka jako žánr se ve Švédsku upevňuje na počátku dvacátého století, kdy také mluvíme o první generaci autorů těchto detektivek, kteří byli aktivními až do let třicátých. „Většina autorů z této generace tíhla ke kombinování rozumové logiky spisovatelů, jako byl právě Poe či Conan Doyle, s prvky, jež nalézáme v klasických dobrodružných příbězích“ (Bergman, 2014:

³ Následující text přejímá autorka ze své bakalářské práce, protože jej považuje za výstižný vzhledem k historii tohoto žánru ve Švédsku.

⁴ V angličtině tato kniha vyšla pod názvem *The Stockholm detective*, do češtiny přeložena nebyla.

15). Na rozdíl od pozdější podoby tohoto žánru, nebyli tito autoři v počátcích ve svých dílech tak realističtí a spíše se snažili o napojení se na ony dobrodružné příběhy, žánr ve Švédsku v devatenáctém století velmi úspěšný (Bergman, 2014). Zajímavé je, že mnoho z autorů této generace svým „padouchům“ přisuzovalo cizí původ, nejčastěji středozevní, nebo původ z nějaké fiktivní jihoamerické republiky. „To vyjadřovalo myšlenku, že zlo je reprezentováno jednotlivci, kteří nenáleží ke společnosti ze své podstaty dobré (převážně Švédské), kde tyto romány vznikaly“ (Bergman, 2014:15). Pro úplnost ještě zmiňme pár jmen, jež do oné generace řadíme. Je to například Harald Johnsson (pseudonymem Robinson Wilkins), SA Duse, Julius Petterson (pseudonymem Jul Regis) nebo Gunnar Serner, tvořící jako Frank Heller. Všem zmíněným jako prototyp ideálního krimi-hrdiny posloužil Sherlock Holmes, který zažíval akcemi protkané dobrodružství, zatímco bojoval proti oněm cizím „padouchům“ (Bergman, 2014).

Druhá generace se pak pojí s léty čtyřicátými a se jménem Stiega Trentera. Bo Lundin, odborník na švédský detektivní žánr, uvádí, že „je stěží nějaký moderní švédský spisovatel detektivek, který by jím nebyl ovlivněn nebo nereagoval na styl, jenž rozvinul“ (Lundin, 1981 in Bergman, 2014: 16). Jeho debut z roku 1943 *Ingen kan hejda döden* (*No One Can Stop Death*) tedy považujeme za průlomové dílo celé této druhé generace. Trenter byl znám především pro své brilantní portréty Stockholmu, jež byly známy i mimo okruh čtenářů detektivek (Bergman, 2014). Po jeho smrti v této linii pokračovala jeho manželka Ulla Trenter, která navázala s dalšími příběhy o Fribergovi a Johnsonovi, což byly ústřední postavy Trenterových detektivek. V této souvislosti je zajímavé zmínit se o této téměř tradici, kdy manželky autorů jsou plně vtaženy do děl svých partnerů, a to do takové míry, že jsou schopné v narativní linii pokračovat. Příkladem tohoto fenoménu autorské práce manželů je i Stieg Larsson a jeho žena Eva Gabrielsson, o nichž bude řeč v nadcházejících kapitolách. Zmínit však také můžeme autorskou dvojici píšící pod pseudonymem Lars Kepler.

Nejmarkantnější rozdíl mezi první a druhou generací vidí Bergman (2014) ve vyobrazování reality. Zatímco první generace tíhla k detektivům senzačním super-hrdinům, ta druhá se spokojila s popisem obyčejných lidí a jejich každodenních životů. Na tomto místě můžeme udělat další pojítka se Stiegem Larssonem. Charakter jeho postav totiž, zdá se, boří charakteristiky obou generací. Na jedné straně jsou tu osudy obyčejných Stockholmanů, na straně druhé je tu potetovaná hackerka s rysy novodobé hrdinky jednadvacátého století. Tato nastíněná atmosféra *Milénia* nás tak přivádí do let šedesátých, kdy dochází k zásadní proměně; dochází totiž k obecnému politickému probuzení, zvyšuje se povědomí o sociálním bezpráví a

politizuje se intelektuální a veřejná sféra. Jelikož se tato proměna víceméně týká většiny Evropy, dotkla se tak i švédské detektivky. Počátek této éry nemůže být spojen s nikým jiným než s dvojicí Sjöwall a Wahlöö. „Co jejich románům umožnilo vystoupit z řady těch předchozích, a co je učinilo tak vlivnými v dalších dekadách, bylo především vědomé začlenění kritiky švédské společnosti“ (Bergman, 2014: 22). Dle Bergman (2014) si oba autoři prý tento žánr s velkou oblibou zvolili záměrně, aby jeho prostřednictvím svou politicko-spoolečenskou kritikou zasáhli co největší masu lidí.

„Since their pioneering work, the genre has also internationally continued to develop into a contemporary ‘novel of society’ in which the violence produced by social injustice and distorted power relations serves as a gate to an analysis of the practices and structures that produce and maintain this violence“ (Mäntymäki, 2013: 442).

Již zmíněný Bo Lundin dokonce tvrdí, že až se Sjöwall a Wahlöö se švédský detektivní žánr z ryze zábavního průmyslu proměnil v „seriózní beletrii o lidech a zločinu“ (Lundin, 1981 in Bergman, 2014:22).

Na sklonku dvacátého století to pak byly zejména ženy, kdo ovládly trh s detektivním románem. Zmíňme především Lizu Marklund, která v této „ženské vlně“ sehrála ústřední roli. Spolu s ní ženské autorky, jak navázaly na procedurální tematiku, vnesly do tohoto žánru zcela nový prvek: obraz moderní švédské ženy se všemi jejími starostmi běžného dne; prvek, který doposud v této literatuře chyběl (Bergman, 2014). Ženské autorky tohoto období však měly daleko k feministickému vyhraňování se, naopak, v jejich dílech jsou genderové stereotypy velmi patrné. I přesto, že přelom století tedy patřil výhradně ženám a toho času neprodávanější knihy detektivního žánru byly v tuzemském Švédsku knihy autorky Camilly Läckberg, není pochyb o tom, že nejúspěšnějším autorem v této době, jehož úspěch dalece překračuje hranice Skandinávie, byl Stieg Larsson (Bergman, 2014).

Barry Forshaw mluví o explozi zvané ‚Stieg Larsson‘, která ve Velké Británii následovala bezprostředně po vydání prvního dílu *The Girl with The Dragon Tattoo* (původní názvem *Men Who Hate Women*). V tuto chvíli již bylo jasné, že jeho autor je v domácím Švédsku považován za fenomén. „Kdo však mohl vědět, že se díváme na vítězný fenomén literární?“ (Forshaw, 2013: 10). Forshaw, označován jako přední britský odborník na severský krimi žánr, byl svědkem celé této, pokud použijeme jeho termín, „skandinávské invaze“, a ve snaze zachytit její prvopočátky se nemůže nepozastavit u již zmíněné švédské dvojice Sjöwall a Wahlöö. Ze společného díla tohoto páru zmíňme především desetidílnou detektivní sérii s hlavním vyšetřovatelem Martinem Beckem, jenž byla souhrnně vydána pod názvem *The Story of a*

Crime, povídkou z roku 1965 *Rosenna* počínaje a o deset let později povídkou *The Terrorists* konče. Ti svého času nebyli považováni za součást této skandinávské vlny, byli, dle Forshawových slov „jednoduše vysoce úspěšnými provozovateli detektivního románu, význačnými jak svou zřetelnou levicovou perspektivou, tak faktem, že pocházejí ze severské země“ (Forshaw, 2013: 9). Prozíravě si však tato dvojice uvědomila, že se svým marxistickým přístupem a jakýmsi agitačním manévrováním komerčnímu úspěchu zkrátka nepřispějí, a vyobrazováním ohrožené, nerovné společnosti tak ponechali na čtenáři, jakou cestou se vydá vstříc jejímu zlepšení (Forshaw, 2013: 14).

"We wanted to describe society from our left point of view. Per had written political books, but they'd only sold 300 copies. We realised that people read crime and through the stories we could show the reader that under the official image of welfare-state Sweden there was another layer of poverty, criminality and brutality. We wanted to show where Sweden was heading: towards a capitalistic, cold and inhuman society, where the rich got richer, the poor got poorer."⁵

Jedním z charakteristických znaků, jímž se jejich novátorský přístup vyznačuje, je téma korupce, a to nejen ve sféře policejní, nýbrž napříč mnoha vrstvami společnosti. Kritici poukazují na fakt, že se distancovali od praxe marxismu v ostatních státech, kde to byl právě totalitarismus, jenž vystřídal optimistické ideály. Obdobně byl později nařčen z této jakési naivity i Stieg Larsson, ačkoli ta v jeho případě pramenila spíše z jeho politických aktivit, nikoli ze skrytých podtextů v jeho díle (Forshaw, 2013). Můžeme však říci, že toto „přimhuřování očí“ levicových autorů před vzrůstajícími nespravedlnostmi odehrávajícími se v rámci Sovětského svazu, bylo jádrem kritiky těch, kteří jejich dílo kritice podrobili. Není však pochyb o tom, že právě Sjöwall a Wahlöö započali onen boom severské detektivky a nadále zůstávají klíčovými pro své následovníky. Na jedné straně si byli dobře vědomi onoho idealizovaného obrazu, jakému se Švédsko, a potažmo celá Skandinávie, těší v očích cizinců; „opojná krása země s nádhernými jezery a mohutnými lesními porosty, spolu s představou Švédska jako země vyzdvihující sociálně-demokratické ideály (Forshaw, 2013: 15). Poukázali však na trhlinky tohoto ideálu a upřeli pozornost k společenským problémům své země, dokonce i tak pichlavým jako je imigrace. Jak Forshaw (2013) rovněž připomíná, téma imigrace se v tomto žánru neustále vrací, z pohledu levicově orientovaných autorů pak slouží zejména jako opěrný bod kritiky krajní pravice. Události jako Breivikův masakr v Norsku v roce 2011 pak možná naznačují, jak moc předvídaví tito levicově orientovaní autoři jsou, co se prostoru, který věnují tomuto tématu, týče.

⁵ Dostupné z <http://www.theguardian.com/books/2009/nov/22/crime-thriller-maj-sjowall-sweden> [citováno 6. 5. 2015]

První vlna severské detektivky, jak bylo v předchozích řádcích nastíněno, je tedy synonymem vydání Larssonova prvního dílu *Milénia*. Druhou vlnu pak nalzáme současně s prvním filmovým zpracováním tohoto dílu, a rovněž s úspěchem dánského televizního seriálu *The Killing*. „Až když jsem sám sebe přistihl při rozhovoru s autorem této série, nejskromnějším spisovatelem, Sørenem Sveistrupem, před publikem zcela fascinovaným tímto talentovaným (avšak doposud neviditelným) autorem, zdálo se, že Skandinávská invaze je dokončena.“ (Forshaw, 2013: 11). A ačkoli už je to norský autor Jo Nesbø, kdo ovládl trh v počtu prodaných výtisků, „Stieg a *The Girl with the Dragon Tattoo* jsou stále nejznámějším příkladem žánru severská detektivka“ (Forshaw, 2013: 31).⁶

To, co dle Bergman (2012) Larsson započal částečně postavou Salander jakožto detektiva, ale také jejím novinářským parťákem Mikaelem Blomkvistem, to později také svými díly potvrzuje Henning Mankell:

„The police novels of the early 2000s have also tended to devote less attention to each member of the police team, favoring instead one or two central characters who are surrounded by more vaguely sketched colleagues. Whereas this is an expression of the increasing individualism present in Swedish society (Bergman "Polisromanen" 118), it can also be interpreted as part of the diversification of the genre currently taking place in Sweden.“ (Bergman, 2012)

Podle Berglunda (2012) je úspěch detektivního žánru ve Švédsku do jisté míry dán národními charakteristikami žánru. S ohledem na to, je tak třeba zdůraznit jména tří autorů, kteří tento žánr významně utvářeli: jednak Henning Mankell, který aktualizoval sociálně kritický román švédské policie v 90. letech autorské dvojice Maj Sjöwall & Per Wahlöö a který také zahájil vítězné tažení švédské kriminální literatury v zahraničí, jednak Liza Marklund, která rozšířila žánr a vydláždila cestu ženám ve švédské literatuře o zločinu - jako spisovatelka, krimi hrdinka a rovněž jako čtenářka; a v neposlední řadě také Stieg Larsson, jehož celosvětový prodejní úspěch⁷ hrál rozhodující roli v širokém úspěchu švédské detektivky v zahraničí.

Nejen prodané výtisky a počet jazyků, do nichž bylo dílo přeloženo – dokladem nebývalého úspěchu tohoto žánru je i velmi výrazné prostoupení do společensko-kulturního života; těmto průsečíkům se bude věnovat čtvrtá kapitola. Aby nám však tyto společenské a kulturní průsečíky byly jasnější, je třeba se krátce pozastavit nad samotnými principy sociálního státu,

⁶ VŠETEČKOVÁ, Andrea. *Muži, kteří nenávidí ženy: narativní analýza*. Praha, 2016. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, Filozofický modul. Vedoucí práce Mgr. Jakub Češka, Ph.D. Str. 9-13

⁷ Podle nakladatelství Norstedts se jenom tři díla *Milénia* prodalo na 75 miliónů výtisků v 50 zemích.

které Švédsko formovaly do té podoby, jaké ho dnes známe a s jakým také pracují autoři švédských detektivek.

3 Švédský sociální stát

Mnohoznačné prvky severské melancholie, které jsme nastínili v první kapitole, jsou spjaty s ambivalencí a kritikou struktur společnosti blahobytu, nebo jejich nedostatkem, v severských společnostech obecně. Společensko-kritické pohledy na fikci *Nordic noir* jsou široce uznávány (Forshaw 2012, 16; Nestingen 2008, 223) do té míry, že vizualita chmurných, temných krajin a měst je úzce spjata s představou zvláštní *welfare theodicy* (Hansen 2014): „Severský sociální stát byl často označován za sekulární náboženství, organizující vyšší zásadu, která spojuje občany dohromady“ (Stenius 2008, 75).

Švédský název pro sociální stát blahobytu, tzv. *folkhemmet*, byl původně konzervativním krédem pro národní společenství. Sociálně demokratická strana si posléze ve třicátých letech tento termín přisvojila, aby vyjádřila svou vizi sociálního státu definovaného sociální rovností a morálkou. Třicátá léta tak znamenala posun do věku politiky konsensu, sociálních reforem a ekonomického blahobytu, který nahradil věk sociálního konfliktu. Tento nově vytvořený sociální stát mimo jiné slíbil, že napraví všechny společenské neduhy, včetně zločinu. Skandinávská modernita se tak stává složitou interakcí mezi populárním socialismem, důvěrou ve zřízení a ideologii, která ovlivňuje skandinávskou detektivní fikci způsobem, který naznačuje určitou horlivost vůči změnám společnosti sociálního státu v celé historii žánru (Hansen, 2014).

Pipi a individualismus

Po druhé světové válce byly ve velké míře zpřetrhány rodinné vazby, spousta dětí přišla o jednoho nebo i oba rodiče a obyčejná a zajištěná nukleární rodina byla spíše představou než realitou. Na tomto pozadí jakási mladá neznámá hospodyňka jménem Astrid Lindgren předkládá příběh devítileté dívenky s nadlidskými schopnostmi, jejíž matka je mrtvá a otec je tulácký dělník. Dívka žije sama v poněkud nehygienických podmínkách v rozpadajícím se domě plném zvířat a nepotřebuje žádné peníze. Když nastane potřeba, vezme si několik zlatých mincí z truhly, kterou jí její zbloudilý otec zanechal (jde nejspíše o zisky z trestných činů rabování a drancování). A to byl přesně ten příběh, který oslovil nejen mnoho švédských čtenářů, ale také rodiče a děti jiných národností ve světě zasaženém válkou. *Pippi Långstrump* (1945), česky *Pipi Dlouhá punčocha* (1962), byla v mnoha ohledech radostnou knihou pro nadcházející časy. S pomocí Marshallova plánu by Evropané s úžasnou jednostranností pokračovali v obnovování svého světa, nikoliv tak, jak byl, ale ve formě nových, inkluzivních a demokraticky reagujících sociálních států. Došlo by k velkolepému rozmachu v porodnosti,

jako by plození dětí bylo zárukou toho, že špatné časy se nevrátí. A mnozí by chtěli pro své potomky jen to nejlepší, doufali by, že budou silní, nezávislí a dostatečně soucitní, tak aby se nestali kořistí silných vůdců, skupinového myšlení a šílenství nacionalismu. Trochu jako Pippi, jinými slovy (Berggren Trägårdh, 2010):

„So, paradoxically Pippi both offers an extreme version of child autonomy and a resounding confirmation of the social order that surrounds her. She is truly a totally sovereign individual who successfully defies all forms of authority: teachers, social workers, policemen, self-important businessmen. Her world displays most of the characteristics—non-productiveness, idleness, excessive and meaningless consumption, criminality and disorder—that according to the French philosopher Georges Bataille are the characteristics of the “sovereign man” who rejects the normal existence as a “servile man” subordinate to the social contract.“ (Berggren Trägårdh, 2010: 11)

Jedinečnost Pipi dlouhé punčochy, této „superhuman being disguised as a child“ (Berggren Trägårdh, 2010: 51) podle Berggrena a Trägårdha (2010) spočívá v tom, že se v jejím příběhu současně potkávají dvě radikálně protichůdné myšlenky, a v to těch nejextrémnějších polohách bez jakýchkoli kompromisů: „na jedné straně úplná individuální suverenita, na druhé absolutní nezbytnost stabilního sociálního řádu.“ Ať už se jedná o Pipi. Toma Saywera či Medvídka Pú, „all great literary figures are also deeply embedded in their culture of origin.“ (Berggren Trägårdh, 2010: 10). Pipi samozřejmě je výplodem literární představitosti své autorky Astrid Lindgren, ale v neméně míře je též produktem švédské kultury a historie na pozadí rozkvětu švédského sociálního státu čtyřicátých a padesátých let minulého století.

Dle Berggrena a Trägårdha (2010) je dokonce i fikce omezena tím, co je ve světě jeho tvůrců považováno za možné. Základní axiom této morální logiky, ze kterého vyplývají všechny ostatní normativní výroky, je to, že nejdůležitější hodnotou v životě je soběstačnost a nezávislost vůči ostatním členům komunity (toto téma důkladně mapuje dokument s názvem *The Swedish Theory of Love* (česky *Švédská teorie lásky*). To, co dělá Pipi tak pozoruhodnou, je fakt, že nepotřebuje nikoho jiného, dokonce ani rodičovskou lásku a péči. V dokumentu *The Swedish Theory of Love* (2015) režisér Eri Gandini popisuje atmosféru budování přelomového programu s názvem „Rodina budoucnosti“ z roku 1972. Ten měl stvořit moderní společnost, která bude klást důraz na nezávislost každého občana, jemuž ve štěstí nesmí bránit ani vztahy k dětem, partnerům či rodičům: “Swedish theory of love posits that all forms of dependency corrupt true love. Only mutual autonomy can guarantee authenticity and honesty in human relationship.” Berggren Trägårdh, 2010: 12)

Po čtyřiceti letech experimentu sociálního inženýrství je však Švédsko znovu, stejně jako po válce, zemí zpřetrhaných rodinných vazeb. Lidé často žijí sami a sami umírají, aniž někomu chybí a přirozenou pospolitost nahrazují uměle tvořené sociální skupiny. Ve své eseji Berggren a Trägårdh (2010) dále rozvíjejí jakýsi model-triangl, který dává do vztahu stát, jednotlivce a rodinu. Na tomto trianglu je možné dobře ilustrovat rozdíl v přístupu různých zemí: v Německu stát a rodina trumfují jednotlivce, v USA jednotlivci a rodina spolupracují na vyřazení státu a ve Švédsku se stát a jednotlivec spolčují proti rodině.

Švédská společnost nestaví jen a pouze na individualismu, velkým tématem je také solidarita, a to jak v rámci švédské sociální demokracie, tak i napříč všemi nordickými státy. Solidarita je samo o sobě komplikované slovo, o to více v historickém období znázorněném například v Mankellových románech, neboť solidarita byla v průběhu dvacátého století vnímána jako kritický pojem. Tento termín má také přinejmenším dvě dimenze, politicko-ekonomickou a kulturní: „In the first, the term speaks to a consensus during the postwar period that the costs of a broad public sector, extensive systems of economic redistribution, an array of social services, and taxes were worth it, for they could eliminate poverty and create a universally high standard of living“ (Einhorn and Logue, 2003 in Nestingen, 2008: 227).

Tento vyspělý sociální stát postavený na silných individuích a vzájemné solidaritě ovšem dostával trhliny, kterých si začali všimnout i autoři detektivních románů. Dle Hannerze (2013) jsou právě témata jako korupce, organizovaný zločin, rasismus a špinavé obchody součástí vyobrazovaného prostředí. A část mezinárodní popularity několika švédských autorů v tomto žánru, v neposlední řadě ve Spojených státech, je založena na druhu kritického zobrazení švédské společnosti, kterou nabízejí – temné stránky nedokonalé sociální společnosti, kde hrdinové jsou antihrdinové, jakási „unavená ozubená kolečka v byrokratickém stroji“ (Hannerz, 2013: 262). To bylo z velké části v období mnohem dramatičtějších politických štěpení, která, zejména v pozdějších šedesátých a začátcích sedmdesátých let ve Švédsku, byla spojena s větší angažovaností s vnějším světem a se vzbuzeným povědomím mladších skupin o tom, co se „tam venku“ dělo, ať už to byly antikoloniální války v Asii a Africe, boj proti pravicovým a vojenským diktátorským režimům v jižní Evropě, růst (nebo oživení) rasismu a xenofobie na řadě rozptýlených národních a místních teritoriích či generační protest studentů na Západě, který také našel své švédskou odezvu. A podobně angažovaní byli i někteří budoucí švédští autoři detektivek. Kupříkladu mladý Mankell byl maoista, mladý Larsson pak trockista. Pro Mankella se angažovanost stala především antikoloniální, pro Larssova antirasistická a antifašistická. Obecně řečeno, tento stav poskytoval intelektuální prostředí pro temnější a

neprůhlednější pohled na Švédsko – dokonce jako místo pro určitý druh utajení a spiknutí na vysokých místech, pokud vezme v úvahu Larssonovo dílo. Možná bychom si zde měli všimnout, že někteří z těchto švédských detektivních autorů příběhů zemřeli poněkud předčasně: Trenter ve věku 53 let, Wahlöö ve věku 48 let, Larsson v 50 letech. Pro poslední dva to znamenalo, že jejich aktivní kariéra spisovatelů z povolání měla krátkého trvání a byla poněkud zhuštěna do omezeného období, zatímco Trenter si tuto kariéru prodloužil o čtvrt století. Larssonovy tři knihy byly skutečně vydány až po jeho smrti.

Svensson (1994) tvrdí, že detektivka či thriller kompenzuje ztráty vzniklé restrukturalizací sociálního státu. Historický bod se týká transformace násilí z období sociálního státu, kdy ve švédském sociálním státě, poznamenává Svensson, byl zločin běžně považován za zakořeněný v takzvaných třech F - „Fylla. Fattigdom. Familj.“ (opilost, chudoba, rodina). „Typické zabití bylo spácháno nějakým budižkničemu, které v opilém deliriu zabilo starou dámu nebo jejího partnera“ (Svensson 1994 In: Nestingen 2008: 43). Podle Hansena (2014) se myšlenka sociální rovnosti v sociálním státě blahobytu pomalu rozvíjí spolu se zvyšující se důvěrou ve státní moc zakotvenou v policejních silách. V průběhu padesátých let takzvané *police procedural* dohánějí klasickou detektivku s tajemstvím (často spojenou s meziválečnou britskou detektivní fikcí) a v důsledku toho dnešní *police procedural* stále vyžaduje realistické motivace a instinktivní důvěryhodnost v celé žánrové krajině. Kerstin Bergman and Sara Kärrholm pak dokonce vidí přímou paralelu mezi ideologií a žánrem, když píše, že “polisromanen i socialdemokratins Sverige har blivit en dominerande del av genren” (Bergman and Kärrholm 2011, 10), tedy, že policejní román v sociálně-demokratickém Švédsku se stal dominantním prvkem žánru.

4 Detektivka jako sociálně-kulturní fenomén

Podle Karla Berglunda, sociologa literatury z Uppsala Universitetet, který se zabývá detektivním žánrem ve Švédsku, se od 70. let počet publikovaných detektivních románů ve Švédsku dramaticky zvýšil a nyní 60 % všech vydávaných knih tvoří detektivní příběhy, což je ve srovnání s méně než 10 % v 70. letech zásadní rozdíl (nová čísla také ukazují, že i v dětské literatuře se pomocí tohoto žánru čísla zvyšují)⁸. Kolem roku 2000 už byl švédský knižní trh přetvořen tak, že mu zcela detektivní žánr dominoval a pro vydavatele se stal naprosto nezbytnou knižní kategorií; z okrajové literatury se stal zcela ústředním prvkem beletrie. Z výsledků šetření⁹ SOM-institutet při Univerzitě v Göteborgu pak vyplynulo, že každý druhý Švéd je čtenářem detektivky, převedeno na čísla je to čtyřicet pět procent desetimilionového národa. Šetření také ukázalo, že v rámci tohoto žánru panuje genderová rovnováha a detektivky čte zhruba stejný počet mužů a stejný počet žen, ačkoli v mnoha jiných žánrech ženské zastoupení převažuje.

Nejen však detektivní příběhy, ale celá produkce populární kultury je odrazem společnosti, která tuto popkulturu produkuje. Tomuto tématu se, s ohledem na skandinávské prostředí, věnuje Tina Askanius. Ve své studii *Engaging with The Bridge: Cultural Citizenship, Cross-Border Identities and Audiences as 'Regionauts'* (2019) předkládá příklady občanské angažovanosti v dosud asi nejúspěšnější skandinávské kriminální sérii, dánsko-švédském *Mostu*¹⁰ (švédsky *Bron*, 2011-2018). Askanius vychází z perspektivy kulturního občanství tak jak ho vidí Hermes (2015), který poukazuje na to, že „popular cultural texts and practices are important because they provide much of the wool from which the social tapestry is knit“ (Hermes in Askanius 2019: 276). Krimi seriály jsou jak ve Švédsku, tak i Dánsku tradicí, které je už je po několik desítek let věnován hlavní vysílací čas:

„In both countries, there is a strong Sunday night TV tradition, and the prime time 8 o'clock slot has historically been dedicated to serial crime dramas coming out of Nordic countries (primarily Denmark), which are often labelled and branded outside Scandinavia as Nordic Noir or Scandi-Noir.“ (Askanius 2019: 276)

⁸ Dostupné z <https://www.svt.se/nyheter/vetenskap/forskare-darfor-alskar-vi-deckare>

⁹ Dostupné z <https://www.svt.se/kultur/varannan-svensk-laser-deckare>

¹⁰ Jedním z autorů scénáře tohoto seriálu je mimo jiné i Hans Rosenfeldt, jehož dílo je také součástí analyzovaných textů této diplomové práce.

To, že detektivka ve Švédsku, potažmo ve Skandinávii, prostupuje do společenského života jeho obyvatel svědčí i několik jejích vedlejších produktů, z nichž tři nejvýraznější si představíme v této kapitole.

Påskekrim

Jedním z důkazů, nakolik je tento žánr zakořeněný ve skandinávském prostředí je bezpochyby påskekrim. Norský fenomén, jež se začal postupně šířit i v sousedním Švédsku, je velikonoční detektivka, která se obvykle čte na Květnou neděli (palmsöndagen). Tato tradice bývá spojována s rokem 1923, kdy právě na Květnou neděli byl v deníku *Aftenposten* otištěn vůbec první kriminální román, jenž byl velice populární, a záhy se vydávání detektivek na Velikonoc vtisklo do norské kultury natolik, že brzy oslaví svou stoletou existenci. Lidé si na tyto svátky často berou dovolenou a tráví je ideálně na horách, kde přes den lyžují a večer usedají ke své detektivce. Jak uvádí Einar Ibenholt z norského nakladatelství Gyldendal, prostředí horských kabin a stále ještě temné večery jen s minimem světla lampiček nahrávaly spíše četbě Sjöwall a Wahlöö než Tolstého:

„Det var högsäsong för spel och litteratur som kunde läsas vid en solig hyttvägg eller i fotogenlampans sken. Då kunde man inte läsa Leo Tolstoj. Då läste man Sjöwall-Wahlöö.“¹¹

Dnes toto spojení Velikonoc a krimi žánru zaručuje nejen zvýšené prodeje - podle časopisu *The Norwegian American* roce 2017 pouhé dva týdny před Velikonocemi detektivky tvořily 55 % prodeje z celé beletrie, což je třikrát víc než jaký je tento podíl v období Vánoc¹² – stalo se téměř až jakýmsi všudypřítomným pop-kulturním fenoménem, jenž dospěl do takového stádia, kdy se na krabicích od mléka objevují detektivní hříčky na pokračování a bezprostředně tak zasahují do každodenních situací norských a švédských občanů.

Deckarna

Dalším produktem oblíbeného detektivního žánru je zábavná reality show *Deckarna*, kdy se v jednom domě ve Värmlandu schází pět známých švédských spisovatelů detektivek a navzájem analyzují svou fascinaci zločinem, potažmo vraždou. Z pětky Katarina Wennstam,

¹¹ Dostupné z <https://www.dn.se/arkiv/kultur/vad-sags-om-deckare-i-pask/>.

¹² Dostupné z <http://www.norwegianamerican.com/featured/the-origins-of-norways-bloody-easter/>.

Anna Jansson, Anders Roslund, Börge Hellström, Christoffer Carlsson a Denise Rudberg bude českému čtenáři známa pravděpodobně jen dvojice Anders Roslund a Börge Hellström, jejíž detektivní příběhy se těší velké úspěšnosti a do češtiny se pravidelně překládají. Každý díl začíná vraždou, po které následuje vyšetřování, ale na rozdíl od knih se vyšetřování týká spíše samotného autora, který je vyslýchán a vystaven různým úkolům a zkouškám ve vztahu k vraždám převzatých z jeho vlastních příběhů. Autoři celkem nechali ve svých knihách usmrtit sto dvacet pět obětí, takže bylo z čeho vybírat. „Jen si uvědomte, že jsme bestiální gang. Během nejtemnějšího období roku jsme byli vrženi do nejhlubších a nejtemnějších lesů Värmlandu. Nebylo kam utéct, kam se schovat“¹³, říká jedna z autorek Denise Rudberg. Smyslem programu *Deckarna* je pak podle výkonného producenta Martina Vårdstedta rozšířit literární rešerši v rámci SVT (Švédské veřejnoprávní televize, v níž je pořad vysílán) a poté pro účely televizní produkce použít koncept „så mycket bättre“, tedy koncept mnohem lepší.

Deckarakademin

Jako určitou snahu potvrzovat žánr a dodat mu na významnosti můžeme pokládat vznik Deckarakademin v roce 1971, která každoročně uděluje ceny nejlepším detektivkám v daném roce. První myšlenku na tuto instituci uvedl novinář a spisovatel Hans-Krister Rönblom v článku v novinách *Aftonbladet* ze dne 2. listopadu 1957 jako poněkud odlehčený a méně prestižní ekvivalent Švédské akademie, jenž mimo jiné udílí i Nobelovu cenu za literaturu. Na jaře 1971 se to stalo skutečností, když 16. dubna čtyři zakladatelé Akademie, kritici Jan Broberg, Jörgen Elgström, Bo Lundin a Åke Runnquist ve Stockholmu zasedli k ustavující schůzi. Tam se shromáždění spisovatelé a kritici rozhodli, že Deckarakademin bude pracovat na udržování detektivního žánru, mimo jiné vydáváním antologií jak v rámci literatury faktu, tak i fikce, a že bude věnovat pozornost literárním zásluhám a udělování řady cen v tomto žánru.

Z dosavadních cen Deckarakademin za nejlepší švédský detektivní román (uděluje se od roku 1982) v českých překladech vyšla tato oceněná díla:

2014 *Lat mig ta din hand / Podej mi ruku* (Motto, 2018) Tove Alsterdal

2013 *Den osynlige mannen från Salem / Neviditelný muž ze Salemu* (Panteon, 2014)

Christoffera Carlssona

¹³ Dostupné z <https://www.allehanda.se/artikel/svt-gor-sa-mycket-battre-for-deckare-1>

- 2012 *Till offer åt Molok / Oběť Molochovi* (Host, 2013) Åsy Larsson
- 2010 *Den döende detektiven / Umírající detektiv* (Moba, 2018) Leifa G. W. Perssona
- 2009 *Tre sekunder / Tři vteřiny* (Knižní klub, 2014) Anderse Roslunda a Börge Hellströma
- 2008 *Nattfåk / Smršť* (Moba, 2012) Johana Theorina
- 2007 *En helt annan historia / Úplně jiný příběh* (Moba, 2019) Håkana Nessera
- 2006 *Flickan som lekte med elden / Dívka, která si hrála s ohněm* (Host, 2009) Stiega Larssona
- 2004 *Det blod som spillts / Prolitá krev* (Host, 2011) Åsy Larsson
- 2003 *En annan tid, ett annat liv / V jiném čase, v jiném životě* (Moba, 2012) Leifa G. W. Perssona
- 2001 *Himlen är en plats på jorden / Nebe na zemi* (Moba, 2008) Åke Edwardsona
- 1997 *Dans med en ängel / Tanec s Andělem* (Moba, 2005) Åke Edwardsona
- 1996 *Kvinna med födelsemärke / Žena s mateřským znaménkem* (Moba, 2014) Håkana Nessera
- 1995 *Villospår / Ve slepé uličce* (Host, 2014) Henninga Mankella
- 1994 *Borkmanns punk / Čtvrtá oběť* (Moba, 2013) Håkana Nessera
- 1993 *Händelser vid vatten / Černá voda* (Argo, 2013) Kerstin Ekman
- 1991 *Mördare utan ansikte / Vrazi bez tváře* (Olympia, 2002) Henninga Mankella

Kromě vydavatelství, která za těmito tituly stojí, je rovněž zajímavé sledovat, s jakým časovým odstupem byla tato oceněná díla u nás přeložena a vydávána.

Zločin jako výchozí kompoziční fakt

Ať už vezmeme kteroukoli klasickou britskou detektivku, nebo detektivku jednoho ze švédských autorů z výše jmenovaného zábavného pořadu *Deckarna*, zřejmě nebude sporu, že základním kamenem, který se z podstaty žánru vyskytuje napříč všemi detektivními příběhy, je zločin, nejčastěji pak vražda. "Murder superbly illustrates the various characteristics that action theorists offer to explain human behavior, because it is strongly intentional, highly motivated, full of meaning, the result of a desire or a "trying," directed at a clear goal, and usually "done for a reason" (Kern, 2004: 2). Zatímco v sociálních vědách se podle Kerna (2004) moralismus vzdal ve prospěch kauzalizmu, v detektivních románech morální a náboženské interpretace ustoupily estetickým a existenciálním interpretacím. O vraždě jako fenoménu, jež vede k potřebě historické analýzy, píše Kern (2004) následující: „Murder further lends itself to

historical analysis because in life and literature after 1830 it attracted increasing attention to its causal circumstances and motives among a number of new professionals: criminologists, sociologists, detectives, statisticians, and forensic psychiatrists, as well as writers of detective fiction (whodunits) and crime novels (whydunits).“ (Kern, 2004: 2)

Grym (1988) pak princip zločinu v detektivních příbězích staví ještě do kontrastu se zločinem v kriminální reportáži, jejíž autentická fakta procesů detektivka nahrazuje fantazií: „Ve chvíli, kdy se od bizarní tváře zločinu zájem autora i čtenáře přesouvá k postupnému odhalování záhady, vzniká detektivka, žánr, pro který není zločin ústředním námětem, ale výchozím kompozičním faktem“ (Grym 1988: 25). S moderní detektivkou, kterou Todorov (2000) označuje jako *román s napětím*, se nicméně zločin často objevuje v obou těchto polohách a čtenář je zaujat jak tím, co se stalo (od *románu s tajemstvím* přejímá záhadu a dvojí příběh), tak tím, co se ještě stane. A stejně jako v *černém románu* vstupuje do popředí druhý příběh, příběh zločinu. „Setkávají se tu tedy dva druhy čtenářského zájmu: zvědavost, jak se vysvětlí minulé události, ale i napětí, co se dále stane s hlavními postavami.“ (Todorov, 2000: 109).

5 Společenská kritika literárního díla: síla, téma, hranice

Žánr detektivního románu, který je v posledních dekáдах široce konzumován, jako takový tíhne k realistickému zobrazování společnosti a doby, ve které vzniká, a přirozeně tak zahrnuje společenskou kritiku, jenž se objevuje zpravidla s tím, jak se hrdina daného románu vydává na honbu za pravdou. Dnes se často říká, že žijeme v éře post-pravdy a žurnalistika (jako *Fourth Estate*) i detektivní fikce nejsou o ničem jiném než o nalezení této pravdy; dle Åkera a Rogatchevského (2020) je proto zajímavé studovat, jak se v rámci detektivních románů nakládá s pravdou právě během období rostoucí nedůvěry.

V té neobecnější rovině definuje Walzer sociální kritiku jako „jeden z nejdůležitějších vedlejších produktů obsáhlejší činnosti – nazvěme ji činností kulturní tvorby a potvrzování hodnot. To je práce kněží a proroků; učitelů a mudrců; vypravěčů příběhů, básníků, historiků a spisovatelů vůbec. Existuje-li tento typ lidí, existuje možnost kritiky.“ (Walzer, 2000: 46). Zároveň popisuje, jaký je obvyklý distanc sociálního kritika, který podle něj „není distancujícím se pozorovatelem, zvláště dívá-li se jasnými a skeptickými očima na společnost, v níž žije. Není nepřítelem, zvláště je-li v ostré opozici vůči té či oné vládnoucí praxi či instituci. Ke své kritice nepotřebuje ani odstup, ani nepřátelství, protože zdůvodnění kritické angažovanosti nalézá v idealismu, dokonce i když se jedná o hyperkritický idealismus, skutečně existujícího morálního světa“ (Walzer, 2000: 66).

Tématu provázanosti literární tvorby a společenského prostředí se úzce věnuje Karel Krejčí ve své knize *Sociologie literatury* (2008), když uvádí, že „každý spisovatel, ať již jde o autora známého, nebo bezejmenného, je příslušníkem některé společenské třídy nebo skupiny v této třídě, v určitém stádiu jejího vývoje. Toto společenské zařazení, ať již si je autor uvědomuje, či ne, určuje jeho vztah ke všem ostatním jevům společenského života a tento vztah opět determinuje jeho literární tvorbu ve všech jejích složkách“ (Krejčí, 2008: 99).

Pokud se úžeji zaměříme na detektivní román, pak právě „dialektika zločinu a trestu je svým způsobem zvláštním odrazem dialektiky společenského vývoje“ (Cigánek, 1962: 47). Cigánek dále rozděluje detektivku na pět základních typů¹⁴ – detektivní padělek, detektivku senzační, realistickou, fantastickou a detektivku pro děti – z nichž právě realistický typ detektivky zahrnuje vyjma detektivky intelektuálního druhu také detektivku sociální, která „vychází z pevnosti a logické oprávněnosti zápletky, ale považuje ji jen za prostředek zobrazení

¹⁴ Cigánek, Jan. *Umění detektivky: o smyslu a povaze detektivky*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1962, s. 147-203

společenské skutečnosti“ (Cigánek, 1962: 202). Podle Gigánka (1962) dokonce sociální motivace detektivní zápletky pomáhá zvětšovat distanci detektivky od braku a ono společenské podmínění a hodnocení zločinu nabývá v tomto žánru důležitého významu. To, že v severských detektivkách sehrává svou roli společenská kritika, naznačuje samotný název této diplomové práce. Pokud vezmeme v úvahu samotný žánr, nejedná se o nic novátorské či průkopnického, a to zejména s ohledem na americkou drsnou školu, tzv. hard-boiled fiction, jejímž nejvýznamnějším představitelem je Raymond Chandler. I zde je hlavní postava dalece vzdálená od uhlaženého detektiva-gentlemana, který ve svém perfektním trenčkotu vyšetřuje vraždy na britském venkově. Čím se však severská detektivka od té americké liší je právě intenzita této společenské kritiky, která ji svou měrou dostává až někam na pomezí mezi detektivku a společenský román.

Obecným znakem detektivky, jenž v případě té severské výrazně vystupuje, je jakási kosmopolitní provázanost, kterou ve svém textu *Mediating the North in Crime Fiction* ilustruje Nilsson (2016):

„Crime fiction functions as entertainment and a social critique, tied to a specific vernacular and local place that, once circulating in a transnational context, becomes a cosmopolitan imaginary. Thus, crime fiction should be understood as a discursive field – a network consisting of elements and nodal points that are connected to and build on each other.“ (Nilsson, 2016: 541)

Uzlové body tvořící toto diskursivní pole mohou zahrnovat subžánry, ikonická díla, autory a domácí literaturu. Toto diskurzivní pole však není statické, ba naopak je flexibilní a přináší otevřenost, kde se mohou objevit další nové uzlové body. Ustavený žánr, detektivka, drží hegemonické postavení na knižním trhu, protínající se celou řadou diskursů: zábavný průmysl, sociální kritika, sebeurčení jako politická literatura, která zpochybňuje kulturní normy a pohledy na pohlaví, etnicitu, morálku či etiku (Nilsson, 2016).

Společenský rozměr detektivky

Ambicí autorů detektivního žánru, tak jak se ve Švédsku od šedesátých let ustavoval, není pouze pobavit a zabavit čtenáře, ale také přispět do diskuse o sociálních, politických a ekonomických problémech a vyzdvihnout tak témata jako je sociální nerovnost, násilí na ženách, situace imigrantů či krize moderní rodiny.

Od chvíle, kdy se v polovině 60. let dva novináři Maj Sjöwall a Per Wahlöö rozhodli používat k šíření sociálně palčivých témat populární literaturu, mnoho dalších švédských spisovatelů se rozhodlo jít jejich cestou. Někteří z nich jsou rovněž novináři – jako Liza Marklund, Börge Hellström a Anders Roslund nebo Stieg Larsson. Jejich romány, stejně jako ty, které napsal Henning Mankel o Kurtovi Wallanderovi, se staly rozhodujícími důkazy změn švédské společnosti za posledních dvacet let. Moderní švédská detektivka se tak svým modelovým zobrazováním občanské společnosti stává jedním ze zájmů sociologie literatury:

„Inspired by the success of Sjöwall and Wahlöö's novels, many Swedish crime writers later used police procedurals to advance social criticism, often even using the same ten-installment format“ (Bergman, 2012).

Společenskou angažovanost a kritický popis společnosti lze podle Brinck a Sundqvista (2006) ovšem vysledovat ve švédské fikci ještě před nástupem této dvojice. Jako příklad zmiňují jména jako Anna Maria Lenngren, Carl Jonas Love Almqvist, Fredrika Bremer, nebo také dílo Augusta Strindberga. Tento společensko-kritický závazek měl však v různých literárních obdobích různou váhu. Podle Larse Furulanda, iniciátora Ústavu literatury sociologie na Univerzitě v Uppsale, bylo sociální zobrazení ve 40. a 50. letech 20. století vyhrazeno pro společenské a behaviorální vědy, ale od poloviny šedesátých let byla fikce do značné míry zaměřena na dokumentární, sociální a politické subjekty. Během tohoto období došlo ve švédské společnosti k významným změnám, což mimo jiné znamenalo, že kulturní život byl radikalizován a že sociální debata jako taková byla velmi intenzivní. Aktivní sociální kritika byla vyjádřena v mnoha formách kulturního vyjádření, včetně populární literatury.

Proměnám ve skandinávské společnosti v souvislosti s rozkvětem populární kultury posledních třiceti let se ve své knize *Crime and Fantasy In Scandinavia: Fiction, Film, and Social Change* věnuje Andrew Nestingen. Ten tvrdí, že růst a postupné zviditelňování populární kultury byly jádrem vývoje tzv. heterogenního publika ve Skandinávii, jež vznikalo v opozici vůči homogenizujícímu vlivu sociálního státu po druhé světové válce. Romány a filmy mobilizovaly čtenáře a diváky a posloužily jako důležitý nástroj v debatách o individualismu, kolektivitě, národní homogenitě, genderu i nadnárodních vztazích:

„The proliferation of electronic media, the weakening of the avant-garde as a measure of national culture, the increased use of popular forms for political purposes – dating at least to the first *roman om ett brott* (novel of a crime) novel written about Stockholm inspector Martin Beck by Maj Sjöwall and Per Wahlöö in 1965 – and the urgency of the political issues in question make popular culture the place to look if we want to understand how collective

identities are being constructed and reconstructed, consumed and debated. (Nestingen, 2008: 12)

Ve Švédsku žánr krimi prošel dlouhou cestu a řada inovativních a úspěšných spisovatelů detektivek přilákala širokou škálu úspěšných následovníků. To můžeme jednak chápat tak, že byl žánr postupně opracováván, z literárně-sociologické perspektivy je to pak také známkou toho, že se tento žánr, jako hráč a segment knižního trhu, stabilizoval.

V knize *Graphs, Maps, Trees* (2005) ilustruje Franco Moretti kvantitativní vývoj románu v Británii během devatenáctého století, mimo jiné také dělením různými žánry. Ukazuje, že žánry kvantitativně vzkvétají ve vlnách obvykle dvacet pět až třicet let a poté jsou nahrazeny žánry novými. Jako analogie s představou Thomase Kuhna o „normální vědě“ Moretti vytvořil termín „normální literatura“. Podle jeho teorie je normální literatura žánr, který je po určitou dobu v literární historii ustálený (nebo hegemónický z pohledu moci), ale který je pak nahrazen novým žánrem, novou standardní literaturou. Jde mu o to de facto prokázat, že formativní změny v literatuře, včetně právě žánru, jsou součástí přirozené cyklické povahy dějin literatury. Pokud je pojem normální literatura interpretován méně přísně a s důrazem spíše na aspekty knižního trhu než na formu, existuje z pohledu dominance žánru jako opakujícího se jevu literárně-sociologický potenciál, který lze dobře přenést na švédský boom žánru detektivního. Švédské vydávání krimi literatury během devadesátých let, a především na přelomu století, se v zásadě změnilo z vydávání okrajové literatury na nedílnou součást produkce každého vydavatele. Literatura o zločinu tak během svého největšího boomu sloužila jako „normální literatura“ švédského knižního průmyslu pro nejprodávanější beletrii – literatura s extrémně širokým publikem, která se stala pro celý trh tak důležitou, že si velcí a střední velcí vydavatelé prostě nemohli dovolit nepublikovat ji. Tato pozice detektivního žánru jako klasické dobové literatury je dána z části tím, že detektivní román do sebe včlenil rysy toho, co četli široké masy lidí v epochách dřívějších, tedy že detektivka v zásadě nahradila realistický román.

Švédské fikční zobrazování současné společnosti je tak dnes z velké části tvořeno detektivní literaturou. Úspěch detektivek tedy nemusí paradoxně souviset s tím, co je pro tento žánr charakteristické – tedy příběhy o zločinu a jejich řešení – ale spíše se soukromím detektivů a jejich životní historií napříč knižní sérií. Skutečnost, že kriminální literatura téměř vždy umožňuje čtenáři sledovat detektiva (kterým může být policista, novinář, právník, soudní lékař, spisovatel nebo někdo jiný) prostřednictvím řady knih, je aspektem žánru, který cení také vydavatelé – namísto jednoho bestselleru mají totiž sérii tří, pěti nebo klidně i deseti najednou, což je prodejně velmi výhodné.

To ostatně potvrzuje i Jiří Trávniček ve svých esejích *Česká čtenářská republika* (2017), když popisuje rozkol mezi „vysokou“ literaturou a „nízkým“ beletristickým žánrismem, jehož škodlivost si začali uvědomovat autoři jako Karel Čapek, Graham Greene, John Irving či Stefan Zweig a snažili se o jejich propojení, anebo „začali psát způsobem „Dr. Jekyll a Mr. Hyde“ (Alfred Döblin, Josef Škvorecký), a to nezřídka pod dvěma různými jmény (Evan Hunter – Ed McBain).“ A jako ilustraci této rezignace na „vysokou“ a „nízkou“ literaturu pak uvádí právě švédský přístup: „Například ve Švédsku se proti tomuto protikladu staví i samotná literární kultura, konkrétně například tím, že detektivku vnímá jako každé jiné literární dílo, a proto jí věnuje odpovídající prostor v recenzních rubrikách. Možná i toto je důvodem, proč se švédská detektivka stala tak mohutným světovým fenoménem.“ (Trávniček, 2017: 384).

Zásadní roli v odlišném chápání žánru směrem od zábavné literatury ke společensko-kritické literatuře, jež je kritiky i čtenáři takto přijímána, sehrála již zmiňovaná dvojice Maj Sjöwall a Per Wahlöö, jejichž významnost komentuje také Pavel Grym: „Záměrem autorů, kterým se netajili už při vzniku prvního románu, bylo vytvořit protiváhu romantických podivínů, postavit proti nim všední lidi všedního dne a s jejich pomocí odhalovat nejen zločiny, ale i jejich sociální pozadí. Častokrát se ostří kritiky v románech obrací od zbědovaných, deklasovaných pachatelů proti povýšencům a zazobancům na druhém pólu švédské společnosti.“ (Grym, 1988: 248). Dle Gryma (1988) tak dvojice Sjöwall a Wahlöö „důrazně a drsně odromantizovala detektivní práci.“ Jak se jejich vliv podepsal na dalším vývoji tohoto žánru si představíme v další kapitole.

6 Stieg Larsson: vývoj žánru před a po *Milénium*

Většina současných autorů detektivních románů ve Švédsku pokračovala v tradici psaní politicky angažovaných románů, které hodnotí současný stav švédské společnosti. Hlavní úlohou vyšetřovatele je odhalit záhady a obnovit pořádek, avšak autoři používají konvence žánru jako „prostředky sociální a kulturní kritiky; a jejich díla je často možné číst pro potěšení a potěšení z kritického, nikoli utajeně pozitivního hlediska“ (Stowe, 1989: 570). Z tohoto důvodu jsou příběhy o zločinu neustále upřednostňovány, a to zejména ve skandinávském regionu, kde se žánr detektivní fikce neustále rozšiřuje a šíří do světa. "Trestné činy se dějí a jsou vyřešeny, někdy i ke spokojenosti detektivů. Výsledky však častěji slouží pouze k zdůraznění jejich prohloubení frustrace a odcizení“ (Muncie a McLaughlin, 2001: 87). Mnoho švédských detektivních románů tak skutečně naznačuje, že problémy této země jsou hlubší než obecné obavy týkající se trestné činnosti a vymáhání práva.

Nejznámější autoři detektivní fikce v dnešním Švédsku jsou stále inspirováni autory jako Sjöwall a Wahlöö, nebo dokonce některými představiteli rané britské kriminální fikce; spisovatelé jako Camilla Läckberg, Håkan Nesser, Henning Mankell a Stieg Larsson následují jejich příklad knihy jako prostředku či nástroje pro společenský komentář. Jejich romány mají často tendenci „brát sociální struktury, morální kodexy a způsoby poznání jako dané, než je podrobovat důkladné, zásadové kritice“ (Stowe, 1989: 570). Časem se však autoři současných tendencí stávají kontroverznějšími a zabývají se aktuálnějšími tématy, jako jsou rasismus, zneužívání drog, sexuální obchod a genderová nerovnost.

Dnešní švédská kriminální fikce je charakterizována silnou a rostoucí diverzifikací, a to jak s ohledem na žánr, tak i co se samotných postav a prostředí týče, společně s novou inspirací přicházející uvnitř i vně žánru. Larssonova trilogie *Milénium* byla také důležitým zdrojem inspirace pro mnoho z těchto vývojų. Ačkoli typ *police procedural*, který si Sjöwall a Wahlöö oblíbili, nyní ztrácí své dominantní postavení, mnoho autorů tomuto policejnímu románu stále dává přednost, ale zkoumá jej v nových podobách. Sociální kritika zde není tak výrazná, jak bývala, a většina dnešních policejních románů se odehrává ve venkovských, idylických lokalitách, těžce čerpajících z britské tradice. Autoři s ambicemi používat žánr pro politické účely prezentací sociální a politické analýzy a kritiky nyní mají tendenci rozšiřovat své obzory za národní a švédské. Přitom se vydávají o krok dále než Stieg Larsson, který primárně propíral švédské instituce a jejich jednání způsobem Sjöwall a Wahlöö. Bergman (2012) mluví dokonce

o „europeizaci švédské detektivky“, která zatímco dříve kritizovala desintegraci švédského sociálního státu, nyní se ohniskem jejího zájmu staly vlivy globalizace a hlavně europeizace.

„Hlavním výsledkem je rozšíření počtu vydání švédské kriminální literatury, které začalo kolem přelomu tisíciletí. V celé kriminalistické literatuře se publikování zvýšilo téměř dva a půl krát více než v osmdesátých letech ve srovnání s první dekadou dvacátých let.“ (Berglund, 2012: 105).

Podle studie Berglunda (2012) byl v letech *decarboomen*, tzv. boomu detektivky mezi léty 1998–2010, podíl samostatně vydávané detektivní literatury (23,7 %) o dobrou marži vyšší než podíl nejprodávanější detektivní literatury (13,5 %). V tomto smyslu je rozmach detektivky dvojitý. Jedním z nich je čistě kvantitativní nárůst publikované detektivní literatury, kde samy vydavatelé hráli důležitou roli; druhým je pak nárůst počtu nejprodávanějších a úspěšných románů o zločinu. Obvykle je posledně jmenovaný tematizován v diskusích o rozmachu detektivního žánru, i když někdy je také ovlivněno publikováním detektivních románů velkých vydavatelů. Kromě toho je v této bestsellerové kultuře rovněž známá marketingová strategie zahrnovat jak odkazy na již úspěšná díla, tak paratextové narážky na jiné podobné jevy. Když si vydavatelství uvědomila, že zesnulý autor Stieg Larsson pravděpodobně nebude produkovat další a další bestsellery, začali hledat tzv. „dalšího Stiega Larssona“ (Hansen, Waade 2017: 113). Několika let po Larssonově rozruchu napsala recenzentka Deirdre Donahue v *USA Today* článek s názvem „*Everyone is looking for the next Stieg Larsson*“, v němž mimo jiné píše, že pravděpodobně žádná jiná kultura nefascinuje Američany více než „modern Scandinavia in all its coffee-saturated, IKEA-furnished moodiness“. (Donahue, 2011 in Hansen, Waade, 2017: 114). Tento odkaz k designu i specifické melancholické náladě tak ukazuje, jak populární tisk často kontextualizuje skandinávskou detektivní fikci odkazem na jiné kulturní produkty. Zajímavé také je, že Donahue srovnává úspěch Larssona s úspěchem Henninga Mankella, který podle Donahue prodal 30 milionů kopií po celém světě, ale „nikdy si nepodmanil USA“, což symbolicky naznačuje, že Larssonův fenomén překonal běžný zájem o skandinávské umění ve Spojených státech (Hansen, Waade 2017).

7 Výběr analyzovaných textů

Pro účely ilustrace toho, jak se sociální kritika ve švédských detektivních románech vyvíjí, si v následujících kapitolách na pěti vybraných dílech představíme, jak různí autoři k této formě kritiky přistupují a jaká témata tak v tomto žánru rezonují.

S ohledem na počátky samotného žánru považuji za zcela nezbytné opřít se o jeden z románů autorské dvojice Sjöwall a Wahlöö, kteří pravidla detektivního románu se zřetelnou sociální kritikou ve švédském prostředí ustavují. Vybraným dílem bude *Muž na balkóně* (*Mannen på balkongen*, 1967), třetí díl z desetidílné série *Románů o zločinu* v čele s hlavním hrdinou policejním vyšetřovatelem Martinem Beckem.

Dalším v pořadí bude první díl trilogie *Milénium* Stiega Larssona, a sice *Muži, kteří nenávidí ženy* (*Män som hatar kvinnor*, 2005), který se považuje za počátek žánru severské krimi, tak jak jí dnes označujeme, a který také dalece přesáhl hranice Švédska.

A konečně jako třetí vývojové stadium budu pokládat ty autory, kteří svá díla vydávají s několikaletým odstupem po vydání *Milénia*, a kde, jak se domnívám, můžeme pozorovat již určité žánrové konvence.

Prvním z těchto titulů bude partnerská dvojice Lars Kepler, která veřejně přiznává svou náklonnost k poetice Stiega Larssona (jejich pseudonym má také odkazovat na Larssonovu tvorbu). Analyzovaným románem bude *Písečný muž* (*Sandmannen*, 2012), čtvrtý díl v čele s vyšetřovatelem Joonou Linnou. Dvojice Lars Kepler na Stiega Larssona navazuje výrazným sociálně-kritickým tónem (vraždy v politických kruzích, sexuální násilí atd.), ale zároveň dá čtenáři nahlédnout i do propracované psychologie postav zločinců. Stejně jako v případě druhého a třetího dílu Larssonova *Milénia* se u Larse Keplera objevují thrillerové prvky.

Druhou autorkou tohoto post-stiegovského období bude „královna severské krimi“ Camilla Läckberg a její v pořadí třetí a podle kritik nejvyzrálejší román *Kameník* (*Stenhuggaren*, 2009). Romány Camilly Läckberg často bývají označovány jako romány psychologizující, neméně často se v jejich dílech objevují i mysteriózní prvky. Oproti dvojici Sjöwall a Wahlöö, Stigu Larssonovi a částečně i duu Lars Kepler nepřijímá Läckberg nastavenou tradici sociálně-kritického románu o zločinu, nýbrž se vydává cestou kombinace výrazné psychologie postav a starých neobjasněných vražd z minulosti (zpravidla dívek a žen), často s nějakým historicko-biblickým motivem. Společenskou kritiku u Läckberg, jak si později ukážeme, neneseme téma a

hlavní linie příběhu (tak jako zejména u Sjöwall a Wahlöö a Larssona), ale spíše a jakoby mimoděk jednotlivé repliky postav.

A za třetí pak půjde opět o autorské duo, tentokrát Hanse Rosenfeldta a Michaela Hjorthona, jejichž literární pole se významně protíná s polem filmovým, neboť v rámci televizní produkce vytvořili řadu úspěšných scénářů; Rosenfeldt se mimo jiné podílel na světově úspěšném seriálu *Most* (Bron, 2011), zatímco Hjorton stojí za řadou televizních adaptací románů Henninga Mankella s ústřední postavou komisaře Wallandera. Analyzovaný román *Poslední zkouška* (*De underkända*, 2015) je pátým dílem série v čele s vyšetřovatelem Sebastianem Bergmanem. Ačkoli jejich románová tvorba není v českém prostředí tak marketingově viditelná, jako je tomu u Camilly Läckberg, a zejména v případě Larse Keplera, jako autoři zmíněných scénářů mají velký vliv na formování žánru švédské krimi, potažmo severské detektivky jako takové.

7.1 Maj Sjöwall & Per Wahlöö

Per Wahlöö se narodil v Göteborgu v roce 1926. Pracoval jako novinář, spisovatel a režisér. Wahlööova žurnalistická kariéra začala v roce 1947 v *Sydsvenska Dagbladet* v Malmö a pokračovala od roku 1949 v nově založeném večerníku *Kvällsposten*, kde byl trvale zaměstnán až do roku 1953. V 50. letech pak, na volné noze, psal divadelní recenze a filmové články mimo jiné pro *Norrköpings Tidningar*, než přijel do Stockholmu, kde vystřídal periodika jako *Veckorevyn*, *Folket i Bild* nebo *FIB aktuell*. V roce 1964 pak novinářská kariéra Pera Wahlööa v zásadě skončila. Dále se podílel na nových levicových novinách *Tidsignal* (1965–1970), kde byl členem redakční rady, mimo jiné se spisovatelem dělnické třídy Kurtem Salomonsonem.¹⁵ Jako romanopisec debutoval v roce 1959 s *Himmelsgeten*, po němž následovaly romány *Vinden och regnet* (1961), *Lastbilen* (1962), *Uppdraget* (1963), *Mord på 31: a våningen* (1964), *Generalerna* (1965) a *Stålsprånget* (1968). Napsal také sbírku povídek s názvem *Det växer inga rosor på Odenplan*, které vyšly v roce 1964. Několik jeho románů lze klasifikovat jako politické thrillery a novinář a spisovatel Bo Lundin je dokonce toho názoru, že všechny mají "... levicové povstání a fašistické potlačování jako téma a jsou nápadně mnohem tvrdší v tónu než série s Martinem Beckem.“ (Lundin, 2005: 230). Od roku 1963 žil společně se svou partnerkou Maj Sjöwall, se kterou stvořili onu zmiňovanou sérii o vyšetřovateli Martinu Beckovi, jenž jim vynesla celosvětový úspěch. Per Wahlöö zemřel v roce 1975 ve věku 48 let.

Maj Sjöwall se narodila ve Stockholmu v roce 1935. Pracovala jako novinářka, nakladatelka, výtvarnice, spisovatelka a překladatelka. V roce 1962 si vzala svého celoživotního druha Pera Wahlöö, který se později stal i jejím autorským partnerem při psaní detektivních příběhů. Per Wahlöö však nebyl jediný spisovatel, s nímž literárně spolupracovala. Novelu *Dödens köbmand* publikovanou také pod názvem *Dansk intermezzo*, která souvisí se sérií o Martinu Beckovi, napsala Sjöwall společně s Bjarne Nielsenem. V roce 1990 vyšel detektivní román *Kvinnan som liknade Greta Garbo*, ten napsala Maj Sjöwall ve spolupráci s nizozemským autorem Tomasem Rossem. Po tomto románu pracovala hlavně jako překladatelka a přeložila mimo jiné knihy norské spisovatelky detektivek Anne Holst. Zemřela v dubnu roku 2020, shodou okolností v době, kdy vznikala tato diplomová práce.

Jak už bylo řečeno v předchozích kapitolách, autorská dvojice Sjöwall a Wahlöö položila spolu s postavami Martinem Beckem a Gunvaldem Larssonem základy švédského „románu o

¹⁵ Jeden z románů Kurta Salomonsona *Mannen utanför* (*Muž venku*) ostatně dřímá v ruce Martin Beck v *Muži na balkóně*, když se vrací z dovolené zpět na policejní stanici.

zločinu“ (švédsky *roman om ett brot*). Dohromady vznikla série deseti těchto románů o zločinu, které byly vydávány v letech 1965-1975 a které byly přeloženy do čtyřiceti jazyků a dočkali se rovněž filmových zpracování, a to jak v rámci švédské, tak i zahraniční produkce.

Všechny knihy v sérii si drží podobné jazykové zpracování, kde od samého začátku nastupuje hravý a současně drsný styl zároveň a zdá se, že je důležitou součástí sociálního vyobrazování. Když je popisována praktická část policejní práce a zásahové akce, je to realistická a intenzivní próza, která má velmi živý spád. Prostřednictvím přímých i nepřímých komentářů ke společnosti a jejímu vývoji nese jazyk stručnost, která je jasnou charakteristikou autorské dvojice a která má nepochybně velký význam pro úspěch a popularitu knih. Zároveň autoři kopírují veškeré reálie, a proto jejich série může rovněž posloužit jako určitá dobová výpověď:

„In the stories about Martin Beck and his colleagues at the Stockholm murder squad, the reader is invited into a world that smacked of realism. Not only were the murders real, although thinly disguised as fiction, but the real streets and buildings and contemporary political events all contribute to realism.“ (Tapper 2014, 84)

Ačkoli Maj Sjöwall a Per Wahlöö žili společně v Malmö na jihu Švédska, jejich příběhy se zpravidla odehrávají ve Stockholmu a jeho okolí, které má jako místo dlouhou tradici ve švédské literatuře, filmu a televizi (Borg 2012). Alexandra Borg odkazuje na současnou švédskou kriminální literaturu jako na „symbol románu ve Stockholmu, který se vyvinul od poloviny devatenáctého století s následujícími typickými „žánrovými zvláštnostmi“: konkrétní motivy jako jsou parky, honosní mládenci, mosty a potoky: občasná patentová polarizace mezi městem a venkovem, modernost a tradice“ (Borg 2012: 14). Borg označuje „Stockholm noir“ jako ambivalentní pojem, kdy se město stává „melancholickým umělcem vytvářejícím atmosféru a rezonanci“ (Borg 2012: 13). Právě Stockholm a jeho zákoutí daly vzniknout i třetí knize v sérii s vyšetřovatelem Martinem Beckem *Muž na balkóně* (1974), na kterou se nyní podíváme podrobněji.

7.1.1 Muž na balkóně (1974)

Román *Muž na balkóně* (švédsky *Mannen på balkongen*, 1967) začíná popisem vcelku poklidné odpolední městské scenerie z jednoho stockholmského balkonu na Sveinině třídě. Ovšem ten, kdo se z něj dívá, je vrah, jehož oči nakonec spočinou na postavě malé holčičky, která se později stane jednou z jeho obětí. Tento podivně vyhlížející muž, který na svém balkóně tráví dny i noci, neunikne postarší ženě bydlící naproti přes ulici. Ta také toto podezřelé chování oznámí

na policii, avšak nesetká se s pochopením – telefon zvedá Gunvald Larsson a ženu odbyde s tím, že sedět na svém vlastním balkóně není v rozporu se zákonem. Jeho popis si však s ohledem na administrativní povinnosti zapíše, a právě ten pak stojí za rozhřešením celého případu. Vyšetřování je tak rozběhnuto jen díky náhodě, na které vyšetřovatelé nemají nejmenší podíl a dávají tak autorům Sjöwall a Wahlöö prostor pro kritické zhodnocení jejich práce.

Kritika policejních složek

Příběh je založen na skutečné události z roku 1963, kdy dvě dívky ve věku čtyř a šesti let byly znásilněny a zavražděny mentálně nemocným mužem. Pachatel byl dopaden další den po druhé vraždě, nicméně byl tento případ medializován ještě dlouho poté, a to především s ohledem na nevalný stav tehdejší švédské policie. Kupříkladu městští policisté neměli odpovídající vzdělání a celkové vstupní požadavky pro tuto práci byly na velmi nízké úrovni (Tapper, 2014). Požadavky na reorganizaci těchto složek se tak staly velkým tématem sedmdesátých let:

„A criminal register in the new, centralized police force to come in 1965, and demands on the recruitment and training of new police officers, were the most prominent issues“ (Norlund 1963 in Tapper, 2014: 89).

I ve fiktivním Stockholmu začíná policejní síla vypadat jako „polovojenská organizace, technokratický smrtící stroj provozovaný neosobními byrokraty a technokraty a jejich ještě chladnějšími počítači“ (Tapper, 2014), zatímco kriminalita roste. Jen pár metrů od vraždy první holčičky ve Vanadiském parku je majitel místního kiosku okraden a těžce zbit. Vyjma ústředního pachatele Ingemunda Franssona se má čtenář možnost seznámit také s několika dalšími potenciálními pachateli, kteří jsou, i přes své odchylky, nakonec shledáni pouhými delikventy.

V doslovu k českému vydání prvních tří knih *3x Martin Beck* (1974) se František Fröhlich dotýká zajímavého rozdílu mezi společensko-kritickým románem o zločinu a klasickou detektivkou s ohledem na vyšetřovatele a jeho vážnost:

„Od příběhů soukromých detektivů a hrdinných jedinců, v podstatě romantických, liší se tyto příběhy také tím, že jsou to příběhy o práci kolektivu, tu více tu méně sehraného a harmonického, ale vždycky kolektivu. Právě tuto kolektivnost má na mysli Kollberg, když v *Muži na balkóně* uvažuje o tom, že dopadení vraha bude nakonec vypadat jako náhoda, i když to pochopitelně náhoda nebude. Někdy – jako v *Muži na balkóně* – se dokonce nedopatřením podaří něco i vyloženě tragikomickým figurám jako Kristiansson a Kvant, známé posádce

hlídkového vozu z obvodu Solna, jejichž role jinak spočívá hlavně v tom, že zkazí, co mohou, a že si dávají nadávat od Gunvalda Larssona, který si je zve na kobereček.“¹⁶

Náhoda, jako určující prvek ve vyšetřování nám tedy ukazuje podstatný rozdíl mezi klasickou detektivkou a detektivkou se společensko-kritickým akcentem, kdy nejde ani tak o onu hádanku a postupné rozkrývání indicií vedoucí k dopadení pachatele, jako o silná společenská témata, která prostřednictvím postav zaznívají. Mimo této satirické dvojice policistů, která zločince objeví zcela náhodou, se tristní stav policejních složek objevuje i v obrácené kritice, kdy je na vině celý systém, nikoli osoba detektiva jako jednotlivce:

„Tím byl hotov začít několik z celkového počtu těch zhruba dvou miliónů čtyř set tisíc přesčasových hodin, které musí každoročně vykazovat švédští policisté. Vzhledem k postavení, které zastával, bylo ovšem nanejvýš pochybné, že by za svou práci v nastávajících hodinách vůbec někdy dostal zapláceno.“¹⁷

Později je také čtenáři předložena ona lidská tvář policejního inspektora, který kromě vyšetřování nejzroztodivnějších případů – na něž jsou mu k dispozici nejmodernější technologie – má také svůj osobní život a v mnoha případech také partnerku, která musí přijmout jeho náhlé a nečekané výjezdy:

„Myslel na to, jak rychle se policie rozrostla jen za poslední rok, po technické stránce i co do počtu, a že se přesto zdá, že zločinec má pořád ještě náskok. Myslel na nové vyšetřovací metody a na elektronické počítače, díky jimž možná pachatele zrovna tohohle zločinu dopadnou během několika hodin, ale také na to, jak malou útěchu tyhle fantastické technické vymoženosti přinesou například ženě, od níž právě odešel.“¹⁸

Švédská policie je tak zobrazena ve vnitřní i vnější krizi, které nezabrání ani nejmodernější technologie. Stejně jako policejní aparát, přebujelý je i sociální stát, jehož kritiku nám autoři předkládají zejména prostřednictvím postavy samotného vraha.

Kritika sociálního státu

Muž na balkóně, Ingemund Fransson, je nevysvětlitelně veden k zabíjení mladých dívek, přičemž tyto brutální vraždy mají zřetelný sexuální podtext: Fransson vždy nejprve ukradl spodní prádlo oběti – kalhotky. Podle Keetley (2012) má postava Franssona potíže s tím „být mužem“. Nejprve je, vzhledem ke své netečnosti, vystaven byrokratického kolotoče sociálního

¹⁶ SJÖWALL, Maj a Per WAHLÖÖ. *3x Martin Beck*. Praha: Odeon, 1974, s. 498.

¹⁷ SJÖWALL, Maj a Per WAHLÖÖ. *Muž na balkóně*. Praha: Svoboda, 1987, s. 72.

¹⁸ Tamtéž, s. 29.

státu a poté vraždí malé dívky, což se zdá jako velmi závažné a nesprávně nasměřované kompenzační násilí. Jeho chování svědčí o téměř úplné absenci svébytného rozhodování o svém vlastním životě; i policie se o něm dovídá prostřednictvím oficiálních zpráv sepsaných psychiatry v oblasti sociální péče, kteří ho označí jako „duševně nezpůsobilého k tělesné práci“¹⁹ a přiznají mu invalidní důchod. Fransson je postaven do závislosti na státě a vše, co by mohlo být jeho chápání vlastního stavu je ztraceno pod jazykem úřadů. Jeho vzhled, jenž je popsán v samém začátku příběhu, je nijak nevýrazný a vypravěč nám jej popisuje takto: „muž na balkóně byl středně veliký, měl normální postavu a obyčejný obličej. Na sobě měl bílou košili bez vázanky, nevyžehlené hnědé gabardénové kalhoty, šedivé ponožky a černé polobotky. Řídké vlasy měl sčesané dozadu, měl velký nos a šedomodré oči.“²⁰ S touto vstupní informací si pak musí čtenář vystačit až do samého konce vyšetřování, kde si vyšetřovatelé při razii v jeho bytě dávají postupně jeho obraz dohromady. Fransson tedy nechává detektivům (i čtenářům) interpretovat pouze své zločiny; je zbaven jakékoli autonomie – a dokonce i subjektivity – a zaměřuje se na bezbranné dívky v zavádějící snaze napravit své ztráty. „Musel jsem“²¹ je vše, co řekne dvojici policistů, kteří ho zatýkají, a vyjadřuje tak ztrátu kontroly nad sebou samým, která začala dlouho před začátkem jeho násilnické kariéry.

Pravděpodobně není náhoda, že se Fransson objevil v období, kdy švédský sociální stát v 50. a 60. letech 20. století narůstal a vytvářel určitou bezmocnost ve vztahu k určování sociálních struktur. Fransson přímo trpěl takovouto systémově indukovanou bezmocností, včetně virtuálního odškodněním od téhož státu, který mu byl po celou dobu v patách. Než se tedy Sjöwall a Wahlöö zaměří na nekontrolovatelný kapitalismus podporující „takzvaný sociální stát buržoazního typu“ (Lundin, 2005), nejprve obviní nadstavbu samotného sociálního státu. Kritizují, zejména prostřednictvím Franssona, že stát vytváří potenciálně patologickou podtřídu, podrývá orgány moci a poté se vzdává zájmů svých občanů (Keetley, 2012: 57).

Kritika velkoměsta a jeho nástrah

Nejen kritika na úrovni státní moci, ale i prostředí velkoměsta a jeho vyobrazení je jedním z ústředních témat, které je součástí společenské kritiky této dvojice. Objevují se zde otázky narkomanie, prostituce, alkoholismus či drog. Jako například ve scéně, kdy vyšetřovatel Martin

¹⁹ Tamtéž, s. 152.

²⁰ Tamtéž, s. 7.

²¹ Tamtéž, s. 169.

Beck přijíždí na vlakové nádraží, kde ho na peróně oslovuje náctiletá dívka se zájmem prodat mu své obnažené fotografie (aniž by tušila, že se jedná o policistu):

„Dříve či později se určitě najde nějaký blbec, který od ní ty fotky koupí. Holka se odebere na Mariánské náměstí nebo Chmelný trh a za utržené peníze si koupí preludivové prášky nebo marihuanu. Anebo LSD.“²²

Užívání drog nezletilými je poměrně nosné téma napříč celou knihou a objevuje se i ve vztahu k tematizaci této problematiky v médiích. Policie tu však nestojí v pozici hlavního viníka – na vině je v tomto případě celá společnost:

„Bylo to sotva den, co se doslechl, že různí lidé nabízejí drogy deseti-jedenáctiletým školačkám. A policie v téhle věci nemůže dělat dohromady nic, protože na to docela jednoduše nemá prostředky. A pro jistotu, aby tu vašeň ještě ozdobily a daly pokoutním kšeftařům pocit sebejisté arogance a bezpečí, hromadné sdělovací prostředky tu skutečnost znovu a znovu vytrubují. Kromě toho měl pochybnosti, jestli tohle vůbec je práce pro policii. Požívání drog mezi mládeží je způsobeno katastrofickou filozofií, vyprovokovanou vládnoucím systémem. Proto by mělo být povinností společnosti samé přijít s účinnou protiargumentací. A ta by neměla být založena na samolibosti a rostoucím počtu policistů.“²³

Tato myšlenka, ba dokonce apel na odpovědnost občanů za společnost, v níž žijí, se objevuje ostatně už v úvodních kapitolách a je výrazným leitmotivem celé tvorby Sjöwall a Wahlöa.

„Přemýšlel také o tom, jak se v této společnosti šíří gangsterství, a říkal, si, že tuhle společnost nakonec navzdory všemu vytváří on sám a ostatní lidé, kteří v ní žijí a mají podíl na jejím vzniku.“²⁴

Společnost, která je představená v románech o zločinu, byla společností, v níž autorský pár Sjöwall a Wahlö žil; čas, který se během série změnil, mimo jiné i kvůli převládajícímu levicovému smýšlení. Nápad, názory, politické postoje procházejí změnou s tím, jak celá série postupuje, ale i jiné věci ve společnosti se zásadně mění, jako například používání technologií či socializační návyky. Göran Hägg (2005) ve své knize o švédském blahobytu popisuje politické, ekonomické a kulturní změny ve Švédsku v tomto období, ale také uvádí, že skutečně znatelné změny, ke kterým došlo v těchto letech, přišly zejména v oblasti soukromí. Svržení morálky a forem soužití, jenž započalo na začátku šedesátých let, vyvrcholilo v rekordních letech změnami forem společenského života, které se ve většině případů staly trvalými (Hägg 2005 In Brinck, Sundqvist 2006: 58).

²² Tamtéž, s. 16.

²³ Tamtéž, s. 117.

²⁴ Tamtéž, s. 29.

S kritikou velkoměsta se také objevuje téma chybného městského plánování a s tím související nedostatek bytových prostor, se kterým se hlavní město Švédska v této době potýká:

„Stockholm je město, kde spí v létě venku tisíce lidí. A nejsou to jen tuláci, narkomani a alkoholici, ale také spousta cestujících, kteří nedostali pokoj v hotelu, a právě tolik lidí bez domova, sice práce schopných a celkem vzato pořádných lidí, kteří ale nemají kde bydlet, protože v důsledku chybného plánování prostě není dost bytů.“²⁵

Jak jsme se ukázali výše, Sjöwall a Wahlöö používají jazyk jako nástroj jak pro vyprávění, tak i pro vyvolání debaty. Niels Mors Nielsen (1975) zdůrazňuje, že Sjöwall ani Wahlöö nepsali pro čtenáře, kteří by pouze „spočivali v křesle“, ale obrátili se k těm, kteří byli ochotni pochopit a sdílet někdy nepříjemný sociální obraz, jenž jim autoři chtěli ukázat (Nielsen 1975 In Brinck, Sundqvist 2006: 60). Johan Svedjedal (2002) pak poukazuje na některé aspekty sociologie literatury, jak fikce zobrazuje realitu a jaké estetické a narativní techniky autoři používají; skutečnost, že jazykový způsob vyjadřování souvisí se sociálním zobrazením, je patrná v celé románové sérii. Rovněž i v ironických krátkých komentářích, které jsou v knihách rozptýleny, je možné vidět příklady pohledů autorů na společnost (Svedjedal, 2002). Společnost v *Muži na balkóně* tak není jakýmsi nejasným pozadím, ale stává se se prominentní dystopickou vizí pozdního kapitalismu.

7.2 Stieg Larsson

O tom, že způsob života má značný vliv na literární tvorbu píše Krejčí ve své *Sociologii literatury*, kde také uvádí, že jsou to právě spisovatelé, kteří „vnášejí často do díla zkušenosti, poznatky a způsob myšlení společenského prostředí svého mimoliterárního povolání“ (Krejčí, 2008: 117). Život autora je v případě Stiega Larssona neoddelitelnou součástí jeho trilogie *Milénium*, jíž jako inspirace posloužila Larssonova dlouholetá, téměř celoživotní, zkušenost aktivisty a politického novináře, a to zejména s ohledem na aktivity čtvrtletníku *Expo*²⁶. Organizace Expo, a i stejnojmenný čtvrtletník, byly založeny bezprostředně po incidentu roku 1995, kdy skupina neonacistů ve Švédsku zavraždila osm osob. V čele zakládající skupiny, která se věnovala tématům nedemokratického a antisemitského smýšlení, byl mimo jiné i Stieg Larsson, jenž se později také stal jeho šéfredaktorem. Pravicový extremismus, zčásti jako odkaz druhé světové války, kdy někteří Švédové tajně podporovali nacisty, byl v devadesátých letech

²⁵ Tamtéž, s. 155.

²⁶ Ten vychází dodnes, ačkoli se z revolučního pamfletu stal umírněnější čtvrtletník, který však stále důrazně vystupuje proti extremistickým pravicovým hnutím.

ve Švédsku patrný. A právě Expo o těchto extremistických skupinách a prohřešcích informovalo, a stalo se tak trnem v oku těch, kterých se dotýkalo:

„Even before Expo, Larsson was the object of death threats from this quarter. In the early '90s, a magazine put out by the White Aryan Resistance published his photograph and address and suggested that as an "enemy of the white race" he ought to be eliminated. And in 1999, when Bjorn Sodereberg, an antifascist trade-union leader, was assassinated by neo-Nazis, information about Larsson and Gabrielsson was found in the apartment of one of the murderers.“²⁷

Ale nebylo to jen a pouze *Expo*. „Kromě práce pro *Expo* byl zpočátku politickým aktivistou za *Kommunistiska Arbetareförbundet* (Komunistickou dělnickou ligu), pracoval jako fotograf, editor trockistického *Fjärde internationalen* a byl dopisovatelem pro týdeník *Internationalen*. Na rok se stal předsedou největšího švédského fanclubu science fiction. V letech 1977–1999 působil jako grafik v největší tiskové agentuře ve Skandinávii Tidningarnas Telegrambyrå. Právě zde se v 90. letech zrodila myšlenka psát detektivní sérii *Milénium*“.²⁸

Larsson vyrůstal v kraji Norrland, v severně položeném městečku Umeå, jehož okolí je součástí lokací, které se v trilogii rovněž vyskytují. Na konci sedmdesátých let se Stieg a jeho přítelkyně Eva Gabrielsson přestěhovali do Stockholmu. Oba se aktivně angažovali v politice a možná oba pocítili potřebu většího prostoru, geograficky, sociálně i politicky, kde by se mohli dále rozvíjet.

Stieg Larsson zemřel v roce 2004 náhlou srdeční příhodou ve věku padesáti let těsně předtím, než vyšel vůbec první díl celé trilogie. O tom, co jeho knihy celosvětově vyvolaly, se už tedy nedozvěděl. Do své smrti stihl napsat tři díly z plánované hexalogie – existují totiž předpoklady, že kromě nedokončeného čtvrtého dílu po sobě rovněž zanechal synopsi k pátému a šestému dílu. Na posmrtné dokončení celé série ovšem měla jiný názor Larssonova celoživotní družka Eva Gabrielsson, která si nepřála, aby se celá série bez jeho vlastního vědomí dokončovala, ale která vzhledem k faktu, že se Stiegem nebyli úředně sezdáni, spor s rodinou prohrála, a majetek a autorská práva tak připadly autorově rodině – otci a bratrovi. V roce 2015 tak světlo světa spatřil dokončený čtvrtý díl *Dívka v pavoučí síti* (švédsky *Det som inte dödar oss*, 2015), kterého se na požádání rodiny ujal švédský spisovatel a novinář David Lagercrantz. Tomu pak vyšly, vždy s odstupem dvou let, ještě další dva díly pod názvy *Muž, který hledal svůj stín* (švédsky *Mannen som sökte sin skugga*, 2017) a *Dívka, která musí zemřít* (švédsky *Hon som*

²⁷ Citováno z: <https://www.nytimes.com/2010/05/23/magazine/23Larsson-t.html>.

²⁸ Citováno z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Stieg_Larsson.

måste dö, 2019). Z trilogie *Milénium* Stiega Larssona se tak nakonec opravdu stala hexalogie, ovšem bez Stiega Larssona.

Pro detailnější analýzu společensko-kritického tónu v díle Stiega Larssona nám poslouží první díl z celé trilogie. Zajímavé je, že jak v případě knižní verze, tak i pro účely filmové adaptace je název prvního dílu pro anglofonní čtenáře a diváky pozměněn tak, aby viditelněji zapadal do celého konceptu trilogie „dívka s...“²⁹ (*Dívka, která si hrála s ohněm* a *Dívka, která kopla do vosího hnízda*) a namísto názvu *Muži, kteří nenávidí ženy* se setkáváme s překladem a distribučním názvem *The Girl with the Dragon Tattoo* (*Dívka s dračím tetováním*). Česká verze původní název *Män som hatar kvinnor* respektuje jak s ohledem na knižní předlohu, tak i v rámci překladu obou filmových adaptací³⁰.

Jak jsme naznačili výše, Larssona zkušenost politického žurnalisty je pro celé *Milénium* zásadní, a to nejen s ohledem na témata, ale i na samotnou formu:

„In this respect, Larsson obviously follows in the tradition of the hardboiled novel with its nonsense style where language is a ‘transparent vehicle for the reporting of “objective” facts’. However, this impulse can also perhaps be mapped onto a wider cultural shift towards the blurring of the boundaries between fact and fiction, observed by Brunson (1998) in relation to television news about crime.“ (Thomas, 2012: 303)

Tento popisný, až věcný styl, jenž je vlastní reportážnímu vyprávění, bývá v rámci recepce díla často zmiňován jako jakýsi negativní aspekt, přes který je nutné se překlenout. Larssonova trilogie totiž, jak se zdá, nemá ambici být detektivkou v pravém slova smyslu. Znovu tady do popředí vystupuje autorova postava politického žurnalisty, který podává zprávu o několika švédských kauzách jazykem beletristickým, který však není natolik zbroušený literárními konvencemi, aby mu právě část čtenářské obce nevyčetla přílišnou věcnost a strohost.

O tom, jak fikce prostupuje realitou svědčí také tzv. city guide tour po městech zločinu. Tomuto fenoménu se věnuje Nicky van Es (2018) ve svém článku *Making Sense of Capital Crime Cities*, kde mimo jiné píše:

„The growing popularity of the guided crime-detective fiction tour is perhaps not difficult to explain when seen as a reaction to notions of the problematic nature of experiencing the postmodern city. During the past decades, many cities have witnessed an unsurpassed

²⁹ Podobná pojmenování se pak v následujících letech objevují v rámci tohoto žánru velmi často. Zmíňme například tituly *Dívka ve vlaku*, *Žena v kleci* atd.

³⁰ Nejprve byl tento díl zfilmován dánským režisérem Nielsem Ardenem Oplevem v roce 2009, o dva roky později pak přišel ještě americký remake Davida Finchera.

proliferation in a wide variety of everyday news and popular entertainment media.“ (Es, 2018: 504)

V případě trilogie *Milénium* takto můžeme ve Stockholmu spolu se *City Museum of Stockholm* vyrazit po stopách Mikaela Blomkvista i Lisbeth Salander a navštívit jak místa románová, tak i ta ze života samotného Larssona – zmiňme kupříkladu Blomkvistův byt na Bellmansgatan 1 nebo kavárnu Mellkvist Kaffebar, kde s oblibou kromě Blomkvista posedával také Stieg Larsson.

7.2.1 Muži, kteří nenávidí ženy (2008)

Fenomén severské detektivky, který odstartovalo vydání prvního dílu trilogie *Milénium* s názvem *Muži, kteří nenávidí ženy* (švédsky *Män som hatar kvinnor*, 2005) jsme popsali v první kapitole této práce. Celosvětový úspěch, který dílo vyvolalo, bývá odborníky na detektivní žánr přičítán nejen žánrové různorodosti, od klasické detektivní hádanky přes policejní román až pro špionážní thriller³¹, ale především netradiční kombinaci postavy detektiva-pomocníka Lisbeth Salander a novináře Mikaela Blomkvista, podrývajícího iluzi dokonalého švédského sociálního státu.

Politický novinář ve středním věku Mikael Blomkvist, vydavatel levicového časopisu *Milénium* ve Stockholmu, je odsouzen k přísné pokutě a tříměsíčnímu vězení za urážku na cti miliardářského průmyslníka Hans-Erika Wennerströma. Šéfredaktorka Erika Berger, Blomkvistova přítelkyně, milenka a obchodní partnerka, chce bojovat, ale je přesvědčena, že pokud Mikael neodejde z redakce i ze správní rady, jeho profesionální stigma zdiskredituje i *Milénium*. Blomkvistovi je záhy kontaktován Henrikem Vangerem, bývalým šéfem průmyslového impéria Vanger, který předtím nechal Blomkvista důkladně prověřit bezpečnostní agenturou Milton Security – ta práci přidělila jednomu z jejích nejlepších detektivů, Lisbeth Salander. Vanger na svém statku na malém ostrově Hedeby, vzdáleného několik hodin od Stockholmu, nakonec neochotného a skeptického Blomkvista přesvědčí, aby otevřel pátrání po jeho neteři, která je už přes čtyřicet let nezvěstná. Za to mu kromě významného peněžního obnosu slibuje důkazy o tom, že se průmyslník Wennerström opravdu dopustil podvodu. Blomkvistovo vyšetřování spočívá v tom, že stráví rok přípravou rodinné

³¹ Filozof Miroslav Petříček mluví dokonce i o technothrilleru. Viz <https://www.advojka.cz/archiv/2010/1/procist-bestsellery>.

kroniky Vangerů – Vanger totiž věří, že Harriet byla zavražděna členem širší rodiny Vangerů, jelikož velká část z nich byla přítomna na ostrově Hedeby v den jejího zmizení. Právě tato narativní linie se zmizením Harriet Vanger jakožto ústřední událostí odpovídá oné tradiční detektivce à la whodunit (tedy „Kdo je pachatel?“), ovšem tím však Larsson nekončí.

Druhou linii příběhu totiž tvoří dění kolem postavy Lisbeth Salander. Lisbeth je počítačový hacker světové úrovně. Pod pseudonymem „Wasp“ se stává významnou osobností v mezinárodní hackerské komunitě známé jako *Hacker Republic* (podobná skupině *Anonymous*) a své počítačové dovednosti používá jako prostředek k vydělávání na živobytí – pracuje jako detektiv pro Milton Security. Následkem traumatického dětství je velmi introvertní a asociální a má potíže s interakcí s lidmi a navazováním přátelství; obzvláště nepřátelská je k mužům, kteří zneužívají ženy, a jejich odhalení a potrestání jí činí potěšení. Mikael Blomkvist se dokonce domnívá, že Lisbeth může mít Aspergerův syndrom. Její duševní stav však není nikdy definitivně popsán, naopak ohledně jejího stavu panuje nejednoznačnost, kterou se proti ní mnozí protivníci pokoušejí použít. To se ostatně stává prostředkem ostré kritiky, kterou se nyní pokusíme na konkrétních pasážích ilustrovat.

Selhání státu a sociálního systému

Jedním z nejvýraznějších témat sociální kritiky u Larssona je téma svéprávnosti a poručnictví vzhledem k postavě Lisbeth Salander. Larsson nejprve velmi podrobně (něco takového bychom čekali spíše v odborné literatuře) popisuje, jaký je rozdíl mezi opatrovnictvím a poručnictvím, aby posléze poukázal na nedůstojnost takového zákona:

„Zbavit člověka kontroly nad jeho životem, tedy nad jeho bankovním účtem, je jedním z nejurážlivějších opatření, k nimž může demokracie přistoupit, tím spíše, pokud se jedná o mladé lidi. Je to urážlivé i v případě, kdy se smysl tohoto opatření zdá být dobře míněný a sociálně vhodný.“³²

Lisbeth se ve svém životě setkává se dvěma poručníky – starého poručníka Holgrena Palmgrena, který je „korektní, zdvořilý a přátelský“³³, nahrazuje kvůli jeho nemoci po letech advokát Bjurman, který naopak svého nadřízeného postavení vůči své svěřenyni zneužívá: „Pokud budeš dělat potíže, můžu tě na zbytek života nechat zavřít do blázince. To by se ti

³² LARSSON, Stieg. *Muži, kteří nenávidí ženy*. Brno: Host, 2015, s. 300.

³³ Tamtéž. s. 150.

líbilo?“³⁴ Když Lisbeth přijde na plánovanou schůzku do jeho kanceláře a žádá si peníze (které jí Bjurman jako poručík spravuje) na koupi nového notebooku, poprvé Bjurman přistupuje k jiné formě sexuálního násilí, než je osahávání, a Lisbeth je donucena k orálnímu sexu. Bezprostředně poté zvažuje své možnosti a chystá plán, jak toto sexuální násilí ze strany svého poručníka jednou pro vždy zastavit. Poněkolikáté tak prostřednictvím této postavy zaznívá silná nedůvěra ve státní a policejní složky: „policie není řešení.“³⁵ Celou situaci však Lisbeth přijímá téměř odosobněně a bez výraznějších emocí:

„Ačkoli Lisbeth dobře věděla, co je to Linka bezpečí, nikdy ji ani nenapadlo se na ně obrátit. Tato instituce byla v jejích očích pro oběti, a ona sama se za oběť nikdy nepovažovala. Lisbeth Salanderové tedy nezbylo než se spokojit se stejným řešením jako kdykoli dříve – vzít věc do vlastních rukou a své problémy si vyřešit sama. Tohle je správné řešení. Což pro advokáta Bjurmana nevěstilo nic dobrého.“³⁶

Tato scéna předjímá plánovanou odplatu Lisbeth směrem k jejímu novému poručníkovi a rozehrává jednu z hlavních linií Larssonovy společenské kritiky, totiž k násilí ze strany mužů směrem k ženám.

Násilí na ženách

Pro celou trilogii se zdá být zásadní i to, co Gérard Genette (1982) označuje jako *paratexty*³⁷, a to zejména ty vnitřní, jež Genette blíže nazývá *peritexty*, tedy texty, které jako součást knihy obklopují primární text bezprostředně v jeho blízkosti. Pro díl *Muži, kteří nenávidí ženy* (2008) je pak stěžejní kromě úvodní prologu a závěrečného epilogu také označení jednotlivých dílů:

Díl 1: Výzva

18 % žen ve Švédsku bylo již někdy napadeno mužem

Díl 2: Konsekvenční analýzy

46 % švédských žen bylo vystaveno násilí ze strany muže

Díl 3: Fúze

13 % švédských žen bylo vystaveno hrubému sexuálnímu násilí mimo sexuální vztah

Díl 4: Hostile Takeover

³⁴ Tamtéž, s. 208.

³⁵ Tamtéž, s. 303.

³⁶ Tamtéž, s. 316.

³⁷ GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

92 % švédských žen vystavených sexuálnímu násilí svou poslední násilnou zkušenost neohlásilo na polici

„Tyto údaje navozují stejně jako zmíněný Prolog onen efekt skutečnosti, a tedy zvýraznění takových pasáží na začátek příběhu slouží jako „prostředek autentifikace či zakládá kritéria hodnocení, respektive hodnotový systém či pravidla legitimizace vyprávěného příběhu, jeho pravdy a pravděpodobnosti (Kubíček, 2013: 95).“³⁸ Larrson tak čtenáři předkládá faktografické údaje, které posléze tematizuje v samotném příběhu – po sexuálním obtěžování nakonec dochází k nejbrutálnějšímu násilí a sadismu, kdy Bjurman Lisbeth sváže a donutí k pohlavnímu styku. „Celou noc ji držel v poutech. Několikrát si myslela, že ji chce zabít, a jednou jí přitiskl na obličej polštář tak silně, že ztratila vědomí.“³⁹

Celá scéna, kdy dochází k znásilnění, čítá méně než dvě strany, přičemž vypravěčské hledisko je zpočátku věnováno Lisbeth: „Sakra, pomyslela si Lisbeth Salanderová, když z ní Bjurman stáhl tričko. Stále zřetelněji si uvědomovala, že z téhle situace se jen tak nevykrotí.“⁴⁰ Poté Bjurman přebírá otěže hry, připoutává jí k posteli a úst jí strká její vlastní kalhotky, aby utišil její křik. Následně nastává změna vyprávěcí situace a po větě „pak ucítila strašlivou bolest, když jí Bjurman vrazil cosi do zadku“ se ocitáme na ostrově Hedeby, kde se Mikael Blomkvist právě oddává společným erotickým chvílím s Cecílií Vangerovou. Poté, co si Cecílie určí pravidla, za jakých se s Mikaelem mohou stýkat, ocitá se čtenář opět na Ódinově náměstí v bytě advokáta Bjurmana:

„Lisbeth Salanderová se směla obléknout až v sobotu po čtvrté hodině ranní. Natáhla si koženou bundu, sebrala batoh a klopýtala směrem ke dveřím, kde na ni čekal čerstvě osprchovaný a pěkně oblečený Bjurman. Podal jí šek na 2 500 korun.“⁴¹

Kontrast mezi oběma scénami je zřejmý a Larrson jím tak podtrhuje rozdíl mezi sexem, který si rovnocenní partneři užívají, a sexuálním napadením jako výrazem moci a peněžní transakce (Åström, Gredersdotter, Horeck 2013). Odplata však přichází záhy, když se Lisbeth vypravuje v dohodnutou dobu zpět k Bjurmanovi domů pro další peníze na živobytí:

„Možná jsem to minule trošku přehnal,“ prohlásil.

³⁸ VŠETEČKOVÁ, Andrea. *Muži, kteří nenávidí ženy: narativní analýza*. Praha, 2016. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, Filozofický modul. Vedoucí práce Mgr. Jakub Česka, Ph.D. S. 42.

³⁹ Tamtéž, s. 237.

⁴⁰ Tamtéž, s. 332.

⁴¹ Tamtéž, s. 334.

„Vypadala jsi dost zkrátka.“

Salanderová mu věnovala křivý úsměv a Bjurman najednou pocítil osten nejistoty. Ta holka je zaostalá. Nesmím na to zapomínat. Zeptal se Lisbeth, jestli s ním bude spolupracovat.

„Půjdeme do ložnice?“ zeptala se Salanderová.

Na druhé straně zřejmě chápe, oč běží... Bjurman ji vedl s rukou kolem ramen, přesně jako minule. Dnes s ní budu zacházet opatrně. Musím si získat její důvěru. Na skřínce už měl připravená pouta. Až u postele advokátu Bjurmanovi došlo, že je něco špatně.⁴²

Po tom, co Bjurmana omráčí paralyzérem (zde se nám objevuje první thrillerový prvek celé trilogie) a přiváže ho k posteli stejně jako to udělal on jí, pustí mu devadesátiminutovou nahrávku právě z tohoto minulého setkání – čtenář si vzpomene na scénu, kdy si Lisbeth odkládá batoh na židli natočenou směrem k posteli, kam jí advokát Bjurman odvádí. Následuje mocenská převaha Lisbeth, která se vši detailností oznamuje Bjurmanovi, co se v následujících měsících bude dít a jak se k její poručnické situaci bude muset postavit, aby tuto nahrávku nezveřejnila. Bjurmanovi je však dáno také slovo, a sice prostřednictvím kurzívy:

„Správně. Už nikdy mě nebudeš kontaktovat. Pokud se v budoucnu sejdem, tak jen v případě, kdy budu chtít já. Takže máš zákaz návštěv.“ Bjurman opakovaně přikyvoval a najednou si oddechl. *Nechce mě zabít.*

„Pokud se mě někdy odvážíš kontaktovat, kopie toho filmu skončí ve všech stockholmských redakcích. Chápeš to?“

Bjurman několikrát přikývl. *Musím ten film dostat.*

A později:

Tohle si ještě vyžereš, ty svině mizerná. Dříve či později. Já s tebou zatočím.

Salander tak nejprve zastává pozici narušené ženy a plní roli, kterou by mladé ženy měly v thrilleru hrát, ale pak se však odmítá chovat podle očekávání; její příběh a styl vdechují do život a účel do tohoto klišé způsobem, který nutí čtenáře, aby o roli, kterou thrillery obvykle ženám připisují, přemýšleli jinak (Åström, Gredersdotter, Horeck 2013). Dále ovšem uvádí zajímavý paradox, že ačkoli je Lisbeth Salander vylíčena jako triumfálně schopná, odmítající být pouhou obětí, ona i další ženy v Larssonově trilogii trpí takovým zneužíváním, že mnoho kritiků zpochybňuje, zda je to opravdu feministické, nebo je to součástí populární fikce, která využívá násilí vůči ženám jako druh zábavy. Pokud se podíváme podrobněji na postavy žen a jejich vztahy zjistíme, že ani v jednom případě nám Larsson nenabízí harmonický a už vůbec ne tradiční vztah.

⁴² Tamtéž, s. 339.

Krise partnerských a rodinných vztahů

Reprezentantkou nejkomplicovanějších vztahů je zřejmě postava Lisbeth Salander, která „už před dlouhou dobou konstatovala, že v oblasti společenských kontaktů není právě přebornicí, a žila podivínským samotářským životem“⁴³. V oblasti sexuálních vztahů však nebyla příliš skromná, nicméně i tady se potýká s jistou nevyrovnaností:

„Nikdy se nezabývala přemýšlením o tom, jestli je homo–, hetero– nebo snad bisexuální. Vždycky kašlala na veškeré nálepky a byla toho mínění, že je někomu sotva něco po tom, jestli stráví noc s tím či oním. Pokud by si opravdu musela vybrat sexuální preferenci, pak dávala přednost klukům – alespoň statisticky.“⁴⁴

Podobně problematický je i stav v Lisbethině původní rodině: „Poté, co byla její rodina označena jako dysfunkční a nebyli nalezeni žádní příbuzní, kteří by se o děvče starali, bylo rozhodnuto, že Lisbeth Salanderová bude moci opustit dětskou psychiatrickou kliniku v Uppsale a bude umístěna do pěstounské rodiny.“⁴⁵

S ohledem na linii příběhu rodiny Vangerů se čtenář postupně seznamuje s velmi narušenými vztahy v rámci širší rodiny. Když se Mikael Blomkvist zevrubně seznámí s historií této rodiny, vypravěč to komentuje následovně: „Obrázek, který před ním vyvstával, představoval rodinu, která byla po společenské i ekonomické stránce úspěšná, ale v běžných ohledech zcela evidentně dysfunkční.“⁴⁶ Cecílie Vanger, neteř Henrika Vangera, jejímž occasional lover⁴⁷ během svého pobytu na ostrově Hedeby se Mikael po brzké době stává, rovněž nemá se svým manželem idylické vztahy. Formálně rozvedeni nejsou, nicméně spolu už několik let nežijí. „Týral ji. Klasická historka – on ji mlátil a ona se ho loajálně zastávala. Jednou to přehnal. Cecílie skončila s vážným zraněním v nemocnici. Promluvil jsem s ní a nabídl jí pomoc. Odstěhovala se od něj sem na ostrov a od té doby ho už nechtěla vidět. Postaral jsem se, aby dostal z podniku vyhazov,“⁴⁸ popisuje Mikaelovi Henrik Vanger. Stejně problematický je i její vztah k otci, který ji nepřijímá jako ženu, a naopak protěžuje Cecíliina bratra Birgera.

V zásadě jediný vyvážený vztah představuje Mikaelova milenka a spolupracovnice Erika Berger, která je vdaná za muže, s nímž žije obecně spokojeným životem. Manžel o jejím vztahu s Mikaelem ví, neboť Erika se mu s ním svěřila a on tento milostný trojúhelník respektuje. Zde

⁴³ Tamtéž, s. 516.

⁴⁴ Tamtéž, s. 428.

⁴⁵ Tamtéž, s. 211.

⁴⁶ Tamtéž, s. 235.

⁴⁷ Mikael tímto označením popisuje Cecílii svůj vztah k Ericce.

⁴⁸ Tamtéž, s. 321

(a v případě bohatého sexuálního života Lisbeth Salander) Larsson pravděpodobně poukazuje na odkaz velmi liberální švédské společnosti s ohledem na sexuální revoluci v šedesátých letech.⁴⁹

Stěžejním momentem je pak scéna, kdy Lisbeth a Mikael nad postavou vraha Martina Vangera rozmlouvají o významu rodiny na formování člověka v dospělém věku:

„Její hlas byl najednou tvrdý jako křemen. Mikael ji zmateně pozoroval. Měla klidný výraz. Nebyla v ní ani špetka pochopení.

„Martin měl úplně stejnou šanci s tím přestat jako kdokoli jiný. Zvolil si sám. Vraždil a znásilňoval, protože mu to dělalo dobře.“

„Fajn, já nic nenamítám. Ale Martin byl týraný chlapec poznamenaný svým tátou, stejně jako Gottfried byl v dětství šikanován svým otcem nacistou.“

„Aha, to předpokládá, že Martin neměl žádnou vlastní vůli a že lidé jsou tím, k čemu je rodiče vychovávají.“

Oči Lisbeth Salanderové najednou zaplály nesmiřitelným vztekem. Mikael rychle pokračoval.

„Já netvrdím, že člověka formuje jen výchova, ale věřím, že hraje velkou roli. Gottfriedův táta kluka několik let mlátil jak žito. To musí zanechat následky.“

„Kecy,“ opakovala Lisbeth. „Gottfried nebyl jediný týraný kluk na světě. Nedávalo mu to právo vraždit ženy. Tu volbu učinil on sám. A stejně tak to bylo s Martinem.“⁵⁰

Larsson tak zde naznačuje, že vina má kolektivní a neosobní ráz, přičemž právě toto obrácení paradigmatu od klasické detektivky přispívá k přitažlivosti celé trilogie. Blomkvist a Salander jsou tak dle Tappera (2014) důležitou reinkarnací ideologie Stiega Larssona. Více než jen jako symboly svobody žijí v duchu ideologického odkazu francouzské revoluce – jejich neinhibovaná sexuální pouta a praktiky s ostatními nehledě na kategorii třídy, etnicity, věku a, v případě Salander, pohlaví, napadají patriarchální heteronormativitu a demonstrují brutálně represivní a vražednou heterosexuality svých protivníků. Muži, kteří nenávidí ženy v prvním díle jsou odhaleni jako pilíře společnosti, která považuje znásilnění, incest, mučení a vraždu žen jako součást sociálně-darwinistického prvorozenství (Tapper, 2014: 250).

⁴⁹ Zajímavou exkurzí do toho, co znamená sexuální revoluce ve Švédsku, jsou snímky režiséra Vilgota Sjömana *Jsem zvědavá žlutě* (1967, *Jag är nyfiken – en film i gult*), a jeho pokračování *Jsem zvědavá modře* (1968, *Jag är nyfiken – en film i blått*).

⁵⁰ Tamtéž, s. 612.

7.3 Camilla Läckberg

Camilla Läckberg se narodila v roce 1974, vyrostla ve Fjällbace a nyní žije ve Stockholmu. Její cesta na trůn královny švédské detektivky začala kurzem tvůrčího psaní v roce 1998, po němž následovala výpověď z práce v účetní firmě. Její debut *Isprinsessan* (česky *Ledová princezna*, 2009) vyšel o čtyři roky později v roce 2003 v malém nakladatelství Warne. Ten byl recenzenty velmi dobře přijat a rychle našel velkou čtenářskou základnu. Skutečný průlom přišel s její třetí knihou *Stenhuggaren* (česky *Kameník*, 2010), která byla švédskou Deckarakademin v roce 2005 nominována na nejlepší švédský detektivní román roku. Napsala deset knih o vyšetřovatelské a partnerské dvojici detektivu Patriku Hedströmovi a spisovatelce Ericce Falc. V roce 2019 s knihou *En bur av guld* (česky *Zlatá klec*, 2019)⁵¹, prvním dílem ze série o úspěšné podnikatelce Faye, kterou podvede její stejně úspěšný muž, započala novou éru své spisovatelské kariéry a odklonila se tak (prozatím) od ryze detektivní románové linie.

Camilla Läckberg, jakožto zástupkyně dosud nejmladší generace autorů detektivek ve Švédsku, bývá spolu s Lizou Marklund označována jako tzv. crime queen a těší se tak velké oblíbenosti nejen v domácím Švédsku⁵², ale také v bezmála šedesáti dalších zemích, do nichž byly její knihy přeloženy. Sama v rozhovorech neskrývá svojí promyšlenou cestu stát se spisovatelkou z povolání; profesi, kterou vnímá v zásadě velmi romanticky:

„Läckberg has stated that she has enjoyed writing stories all her life and that she always wanted to become an author. The profession of being a crime writer seems to have had a romantic appeal for her from the outset.“ (Nestingen, Arvas 2011: 138)

Podle Bergman (2014) přichází spolu s Camillou Läckberg nová vlna novoromantických apolitických policejních románů zasazených do téměř nadčasové krajiny charakterizované maloměstskou buržoazní mentalitou. I když někteří spisovatelé stále následují cestu Sjöwall a Wahlöa (a částečně i Mankella), zdá se, že významná většina švédských spisovatelů detektivek dnes opouští onu politickou část a stále následuje žánr *police procedural*.

Oproti Larssonovi i autorským dvojicím Sjöwall/Wahlöo i Rosenfeldt/Hjorth se zdá být jazyk Camilly Läckberg mnohem více podobný duu Lars Kepler – podobně jako tato dvojice totiž namísto strohého, až technicistního jazyka, volí Läckberg silně metaforický a obrazný jazyk, který je založen na častých připodobněních, u Läckberg odkazujících převážně k ženské intuici:

⁵¹ Je to vůbec poprvé co český překlad vychází ve stejném roce jako švédský originál.

⁵² Dle Bergman (2014) je na národním trhu pravděpodobně nejprodávanější autorkou právě Läckberg, zatímco v mezinárodním měřítku toto prvenství náleží Stiegu Larssonovi.

„Něco jí přinutilo jet domů.“⁵³

„Mateřský instinkt jí okamžitě napověděl, že něco není v pořádku“⁵⁴

Často se též objevují výrazně citově zbarvená spojení:

„Přesahovalo to veškeré hranice a nikdo by neměl být odsouzen k tomu, aby dělal posla smrti.“⁵⁵

„...dítě, jemuž moře vzalo život.“⁵⁶

Žánrově pak bývá její dílo zařazováno mezi psychologické romány; čtenáře seznamuje s detailní psychologií postav, rozebírá jejich pohnutky a dává jim vedle samotného vyšetřování zločinu nahlédnout do jejich běžného života.

Děj *Kameník* i dalších knih z této série se odehrává v autorčině rodné Fjällbace, která se stala předobrazem i pro filmovou sérii *Fjällbackamorden*⁵⁷ (The Fjällbacka Murders) inspirovanou romány Camilly Läckberg a vysílanou v rámci švédské veřejnoprávní televize SVT. Fjällbacka je exotická, dokonce i pro Švédy, ale Läckberg na tomto velmi specifickém městě v zásadě nestaví. Ba naopak, švédskými odkazy na cokoli čtenáře nezaměstnává a její postavy nic konkrétního nečtou, nesledují a vypijí až pozoruhodně málo kávy⁵⁸. A ještě opatrnější je Läckberg při používání jmen žijících politiků či narážek na aktuální zpravodajské události. V kritice pro *Aftonbladet*⁵⁹ Åsa Linderborg naráží na podobnost knižní série Camilly Läckberg s televizními *Vraždami v Midsomeru*, kde v obou případech jde o společnosti, které od čtenářů (diváků) nic nevyžadují a v obou případech jde o výrobu kulturního produktu, který lze snadno exportovat za národní hranice“.⁶⁰

7.3.1 Kameník (2010)

Kameník (švédsky *Stenhuggaren*, 2009) je v pořadí třetí román ze série o vyšetřovatelské dvojici Erice Falck a Patriku Hedströmovi, přičemž dosud jako poslední vyšel v roce 2018

⁵³ LÄCKBERG, Camilla. *Kameník*. Praha: Motto, 2019, s. 255.

⁵⁴ Tamtéž, s. 213.

⁵⁵ Tamtéž, s. 33.

⁵⁶ Tamtéž, s. 37.

⁵⁷ Série má hned několik režisérů a natáčení bylo také na čas přerušeno, když jeden z nich, Daniel Lind Lagerlöf, při hledání lokací v přírodní rezervaci Thurpannan pro díl *Strandridaren* zmizel a od 6. října 2011 je považován za nezvěstného. Tento díl pak dokončil režisér Rickard Petrelius.

⁵⁸ Srov. s *Milénium* Stiega Larssona.

⁵⁹ Jeden z největších švédských deníků vycházející od roku 1830.

⁶⁰ Citováno z: <https://www.aftonbladet.se/kultur/a/VRGA6W/vinnande-vardag>.

desátý díl *Čarodejnice* (švédsky *Häxan*, 2017). Příběh začíná scénou, kdy místní rybář ve Fjällbace najde při lovu humrů utopenou holčičku Saru. Patrik Hedström a jeho kolegové na policejní stanici Tanumshede jsou uvrženi do dalšího komplikovaného případu – to, co bylo nejdřív považováno za nehodu, se místo toho ukázalo jako vražda. Zbytky mýdla v Sáriných plicích totiž ukazují, že byla nejprve utopena, pravděpodobně ve vaně, a až poté vhozena do moře. Druhá část příběhu nabízí výlet do zdánlivě nesouvisející historie o jednu generaci zpět, která začíná ve městě Strömstad v roce 1923 a končí v ženské věznici v Hinsebergu v roce 1962. Ústřední postavou je Agnes, dcera ovdovělého kameníka Anderse, která se se ztrátou sociálního statusu vyrovnává po svém a zavraždí všechny muže, kteří by jí a její iluzi mohli stát v cestě. Podobně pak koná i její dcera Mary, jenž se po zatčení své matky vydává začít žít nový život v matčině rodné Fjällbace. Na tomto místě se pak příběhy protnou (ačkoli čtenáři je toto pojítka až do poslední chvíle skryto) a vrahem Sary se stává babička Lilian, dříve Mary.

Vyprávěcí tempo je klidné a melodické, se spoustou času na ponoření se do psychologie postav, zatímco napětí, které se blíží k strašlivému rozhršení tohoto dramatu, se nezadržitelně zvyšuje. Pouhý strach z hrozícího odtažení jak ve 20. letech, tak i v naší době může mít u člověka nejisté nestvůrné vlastnosti, které, jak se zdá, ustupují do ohroženého, a tedy mnohem nebezpečnějšího zvířete. Tím zvířetem jsou v *Kameníkovi* překvapivě ženy.

Ženy, které nenávidí muže

U Läckberg velmi výrazně vystupují ženské postavy, které jsou často v pozici oběti. To je případ i *Kameníka*, kde dojde k zavraždění malé holčičky Sáry. Dá se také říci, že ženské postavy jsou v jejím díle mnohem plastičtější než ty mužské a čtenář tak dostává nepoměrně podrobnější popis o tom, co se děje ve světě žen, ať už se jedná o dcery, matky, babičky nebo jejich přítelkyně. Právě Eričině přítelkyni, Charlottě, které je matkou zavražděné Sáry, se dostává velkého prostoru, a to jak vzhledem k prodělané ztrátě, tak i jejímu postavení ženy jako takové. Její vztah s Niclasem podrobuje kritice ve svých úvahách nejprve Erika, která ji popisuje tak, že „k němu vzhlížela a při několika příležitostech se zmínila o tom, jaké měla štěstí a jak je pro ni nepochopitelné, že si vzal právě ji“⁶¹ a naopak k sobě byla často velmi

⁶¹ LÄCKBERG, Camilla. *Kameník*. Praha: Motto, 2019, s. 35.

kritická. Dochází zde pak i k tematizaci určitého genderového stereotypu, kdy její manžel „měl i akademické vzdělání“⁶², zatímco ona je popisována jako „láskyplná, rozumná a vřelá žena.“⁶³

Roli oběti zastává také sestra Eriky Fälck, Anna. Ta od svého muže Lucase, se kterým má dvě děti, se už několikrát pokusila odejít, ale pochopila, že nemá možnost volby. „Ublížil by jí, nebo ještě hůře – mohl by ublížit dětem, pokud by se mu nepodrobila a nevrátila se k němu“.⁶⁴ Anna se v samotném závěru knihy stává pro čtenáře překvapením, když v poslední scéně stockholmská policie do telefonu Erice oznámí, že Anika Lucase zavraždila.

Agnes z druhého příběhu, která byla nucena opustit kruhy vyšší společnosti, ve snaze získat zpět své sociální postavení zavraždí několik mužů (včetně svého manžela), s nimiž nejprve navazuje blízké vztahy. V Americe přijímá jako svou dceru pěstounskou dívku, která se nakonec také stává vrahem ze strachu, že ztratí své sociální postavení, a zabije tak nejen svého prvního manžela (a o toho druhého se pokusí), ale také svoji vnučku – Sáru. Camila Läckberg stejně jako Larsson v knize *Muži, kteří nenávidí ženy* (2008) poukazuje na to, že zlo plodí jen další zlo, ovšem u Läckberg se nepředává z mužského pokolení na mužské (z otce na syna), nýbrž z ženského na ženské (z matky na dceru). Naopak se zdá, že v románovém světě Camilly Läckberg zcela otcové chybí; objevují se téměř jen jako přeživší zavražděných dětí, a to jsou potom vždy postavy moudré a přátelské. Läckberg se místo toho soustřeďuje na matky, jak na ty, které existují, tak i ty, které neexistují. Hrdinkami jejích knih jsou tak často matky, které jsou buď pěstounskými dětmi samy o sobě, nebo ztratily své děti, které skončily v pěstounské rodině nebo se o ně postaraly ti hrozní nevlastní otcové.

„Naučila se i něco dalšího. Nikdy nedopustit, aby ji někdo opustil. Otec ji opustil. Matka ji opustila. Řada rodin, které se o ni staraly do dospělosti, s ní zacházela jako s bezduchým balíkem a opouštěla ji svým nezájmem.“⁶⁵

Takto později po zadržení v cele přemítá o svém celoživotním boji Lilian (dříve Mary). Opět zde nemůžeme nepoukázat na jistou podobnost s postavou Lisbeth Salander a jejímu rodinnému pozadí.

Dalším pokřiveným vztahem a v podřízeném postavení vůči svému muži žije i Asta, matka Niclase (otce zavražděné Sáry). V jejím případě pak do hry vstupují ještě biblické motivy, které

⁶² Tamtéž, s. 35.

⁶³ Tamtéž, s. 35.

⁶⁴ Tamtéž, s. 94.

⁶⁵ Tamtéž, s. 395.

ovšem neslouží jako prostředek k rozřešení hádanky⁶⁶ jako je tomu v Larssonově díle *Muži, kteří nenávidí ženy*, ale poukazují na určitou zaslepenost ve výkladu Bible a naznačují také genderovou otázku:

„Něco v jejím srdci jí napovídalo, že nemohlo být v souladu s Božím přáním odmítnout podporu synovi, jemuž se stalo něco tak strašného. Je pravda, že vnučku neznali, ale přece jen to byla jejich vlastní krev a děti jsou v milosti Boží, tak to přece stojí v Bibli. To jsou ovšem jen myšlenky nepatrné ženy. Arne je muž a všechno ví líp. Tak to bylo vždycky. Jako pokaždé si svoje myšlenky nechala pro sebe a začala sklízet nádobí ze stolu.“⁶⁷

„V Bibli také stálo, že člověk má ctít otce svého a matku svou, pokud se dobře pamatovala, ten dávný den se syn dopustil zločinu proti Božímu přikázání. Přesto ho ze svého srdce nemohla vypudit.“⁶⁸

Dětem obecně je v *Kameníkovi* věnována velká pozornost, nejen s ohledem na mateřské vazby, ale i na psychické poruchy, které jim jsou připisovány.

Dětské diagnózy

Spolu s postavou Morgana, syna Kaje a Moniky ze sousedství, se objevuje diagnóza Aspergerova syndromu, která v rámci současných švédských detektivek nepřichází poprvé. Postavě Lisbeth Salander je tato nemoc diagnostikována také a pro vývoj událostí v celém příběhu je velmi zásadní. Morgan Camilly Läckberg se sice na vyšetřování vědomě jako Lisbeth nepodílí, nicméně díky své bravurní paměti odkryje policistům důležitou stopu a nasměruje je tak k vyřešení celého případu (ačkoli je zpočátku spíše nahlížen jako jeden z možných pachatelů, a to právě pro své onemocnění). Psychické poruchy se tematizují i vzhledem k zavražděné Sáře, která, jak se později dovídáme, „zřejmě měla všechny příznaky syndromu poruchy pozornosti DAMP a někdy to s ní muselo být dost náročné.“⁶⁹

Na druhé straně se ovšem setkáváme s neznalostí a často až nepochopením těchto poruch ze strany policistů, kteří se na vyšetřování podílí:

⁶⁶ Srov. VŠETEČKOVÁ, Andrea. *Muži, kteří nenávidí ženy: narativní analýza*. Praha, 2016. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, Filozofický modul. Vedoucí práce Mgr. Jakub Česka, Ph.D. Str. 52

⁶⁷ Tamtéž, s. 41.

⁶⁸ Tamtéž, s. 42.

⁶⁹ Tamtéž, s. 110.

„V mém mládí nic takového nebylo. Teď je hrozně moc různých diagnóz, ale myslím, že by na to stačila jen jedna – že je někdo idiot.“⁷⁰

„Teď se všechny děti, které se neumějí chovat, omluví nějakou zatracenou diagnózou. Když jsem byl malý já, tak se takoví výlupci vychovávali rákoskou. Ale teď jsou na všechno medicíny a pohovory u psychologů. Není se co divit, že celá společnost jde k čertu.“⁷¹

To nás přivádí k dalšímu stěžejnímu tématu v tomto díle, a sice ke kritice maloměstácké společnosti a střední společenské třídy.

Kritika maloměstácké společnosti

Lidé ve Fjällbace, podobně jako *Lidé na Hemsö (Hemsöborna, 1887)* Augusta Strindberga, jsou dalece vzdáleni od svých stockholmských současníků a jejich kosmopolitních problémů. Život zde má naopak prudce naturální, až rurální charakter, a je v obou případech spojen s rybářskou tradicí, v případě *Kamenika* pak i s tradicí kamenickou. Fjällbacka se zdá být stejně uzavřená jako ostrov Hemsö; všichni se se všemi navzájem znají a možné spory dostávají velmi osobní ráz – připomeňme kupříkladu také sousedské spory mezi Lilian a Kajem, otcem Morgana. Do tohoto až komunitního společenství se pak navrácí Erika Falck se svým mužem a společně se stávají ideálním prototypem střední třídy, jakým se může vůbec pár stát. A právě v této střední třídě existuje správný život; naopak třídy „nad“ a „pod“, tak jak je nám Läckberg zobrazuje, jsou anomáliemi, které podléhají stereotypním charakteristikám:

„Současný trend stoupající tolerance vůči homosexuálům k nim z velkých měst dosud nedospěl, takže Annika dostávala mnoho tipů na případné pachatele jen proto, že je někdo podezíral z homosexuality.“⁷²

„Stačilo, aby někdo měl netradiční zaměstnání nebo někomu připadal perverzní, a už takového člověka neúprosná logika malého města stavěla do pozic provinilců.“⁷³

Optika malého města se pak projevuje i v odhalení mileneckého poměru Nicolase a dívky Jeanette, majitelky místní prodejny s dárkovými předměty:

⁷⁰ Tamtéž, s. 152.

⁷¹ Tamtéž, s. 99.

⁷² Tamtéž, s. 159.

⁷³ Tamtéž, s. 159.

„Jak jste to dokázali utajit?“ Patrik byl upřímně zvědavý. Nikdy nepochopil, jak někdo může mít čas na nevěru. A že se toho odváží. Zvláště v tak malém městě jako je Fjällbacka, kde stačí, aby před nějakým domem stálo pět minut cizí auto, a už se o tom povídá.“⁷⁴

Důvodem, proč se knihy z Fjällbacky staly tak populárními, je fakt, že čtenář musí kromě každodenního života Eriky a Patrika stejně bedlivě sledovat jejich lov vrahů. Snahy o to, jak skloubit práci a běžný život: vyzvednout děti v mateřské školce, zajistit, aby měli teplé jídlo, a přitom všem odhalovat děsivou minulost. V recenzi *Kamenika* pro deník *Svenska Dagbladet*⁷⁵ se mimo jiné uvádí, že se jedná o osudové drama, ve kterém „je čtenář držen v zajetí nejistoty přesně na správném stupni“. Na jedné úrovni se kniha týká rodičovství, a sice úplného otřesu každodenního života, který zažívají všichni rodiče malých dětí. To platí zejména pro postavu Eriky a její vyrovnávání se s poporodními depresiemi – tady je Läckberg velmi feministická a zobrazuje ženu jako matku, která není matkou jen z biologické podstaty věci, ale musí se naučit tuto skutečnost přijmout stejně jako kteroukoli jinou sociální roli.

Dílo Camilly Läckberg je tedy oproti zbylým analyzovaným dílům v této práci v zásadě apolitické. Příběh je zcela oddělen od tématu imigrace, které prostupuje dílem Larse Keplera a které je částečně obsaženo v Larssonových textech. To, co ovšem Läckberg naplňuje vzhledem k jejím předchůdcům, je použití postavy Eriky Falck jako určitého „outsidera“, který se snaží porozumět malému městu, do něhož se přestěhoval (ačkoli Erika ve Fjällbace vyrostla, už se to zdá jako věčnost). Jak příběh postupuje, na povrch vyplouvají hluboká tajemství zahrnující třídní rozdíly, alkoholismus a sexuální témata a Erika je uprostřed těchto konfliktů chycena jako někdo, kdo si na jedné straně váží kouzla života v malém městě, ale vnímá také jeho úskalí. Ve Fjällbace nejsou, kromě příležitostných turistů během letních prázdnin, žádní imigranti, a přesto se děje řada ohavných zločinů z důvodů, které mají méně společného se složitými politickými motivy nebo cizinci a více se týkají ochrany reputace a jakési „záchrany tváře“. Stejně jako v Larssonově *Milénium* se objevuje určité ponaučení, že ti, kteří nám s největší pravděpodobností způsobí újmu, jsou často ti, které známe, nikoli onen nebezpečný „Other“. To samozřejmě nečiní tematizování násilí přistěhovalců o nic méně znepokojivé, ani nás nezabavuje přemýšlení o důsledcích, které mohou vyplynout z prostupných hranic. Série Camilly Läckberg však dává najevo, že příčina násilného zločinu se nemusí dobře hodit všude tam, kde mohou ležet naše politické sympatie. I když tedy dílo Läckberg není výslovně politické, stále se zabývá tématy, která mohou sociologové považovat za důležitá, jako je

⁷⁴ Tamtéž, s. 155.

⁷⁵ Citováno z: <https://www.svd.se/omvand-klassresa-skapar-livsfarlig-hondjavul>.

sexuální napadení, fyzické zneužívání v manželství, mimomanželská porodnost či alkoholismus.

7.4 Lars Kepler

Když vyšla v roce 2009 první kniha Larse Keplera *Hypnotizér*, skrývala se za pseudonymem velká záhada. Ačkoli se původně spekulovalo, že za dílem stojí Henning Mankell, nakonec noviny *Aftonbladet* v srpnu téhož roku odhalily, že knihu napsala dvojice Alexandra Coelho Ahndoril a Alexander Ahndoril; dvojice, kterou pojí kromě autorského svazku ještě ten manželský.

Pia Alexandra Coelho Ahndoril (nar. 1966) vyrůstala v Helsingborgu se švédským otcem a portugalskou matkou. Nejprve se angažovala v divadelních kruzích a v roce 1992 také začala studovat na divadelní akademii Teaterhögskolan ve Stockholmu, odkud později odešla. Poté získala magisterský titul v oboru literární studia, byla zaměstnána jako doktorandka na Stockholmské univerzitě a začala psát disertační práci o portugalském básníkovi Fernandovi Pessoa. Předtím, než začala psát se svým manželem, napsala tři historické romány: *Stjärneborg* (2003), *Birgitta och Katarina* (2006) a *Mäster* (2009). Nyní žije ve Stockholmu, a kromě beletrie se věnuje také psaní literárních kritik pro periodika *Göteborgs-Posten* a *Dagens Nyheter*.

Kjell Johan Alexander Alexander Ahndoril (nar. 1967) se narodil v kraji Upplands Väsby kousek od Stockholmu, kde později také na Stockholmské univerzitě vystudoval dějiny náboženství a filmovou vědu. Debutoval ve 22 letech s milostným románem *Den äkta kvinnan* (1989) a než se autorsky spojil s Alexandrou Ahndoril, napsal dohromady devět románů, z nichž největšího ohlasu se dostalo románům *Regissören* (2006) a *Diplomaten* (2009). Mimo to je také autorem několika scénářů pro film, rozhlas i jeviště, jež jsou často inspirovány životy velkých osobností jako je například Rudolf II. nebo August Strindberg.

Fakt, že duo vytvořilo třetího fikčního spisovatele, lze považovat za celkem přirozené, neboť oba dříve experimentovali s hranicí mezi fikcí a realitou a hrou s autorskými subjekty. Pravděpodobně nejznámějším příkladem je právě román Alexandra Ahndorila z roku 2006 *Regissören* (česky *Režisér*, 2010)), kde Ahndoril vytvořil fiktivní, ale velmi pravděpodobný příběh o životě režiséra Ingmara Bergmana. Také Alexandra Ahndoril psala o tomto tématu. V článku o portugalském autorovi Fernando Pessoa v časopise *Hjärnstorm* píše o jeho způsobu

práce s takzvanými heteronymy, druhem pseudonymů, které fungují jako nezávislé osoby. Předkládá zde svůj názor na to, proč si autor může zvolit takovou přílnavost: „Vytvořil příležitost napsat něco, co nemusí být pravda, ale alespoň není nepravdivé. Protože pokud jsou autor i emoce textovými produkty, propojení mezi jazykem a zkušeností není zničeno.“⁷⁶

Oba tedy dříve publikovali knihy pod vlastním jménem, pseudonym Lars Kepler se pak stal metodou, jak spolu psát bez omezení a nechat stát na vlastních nohou nového autora, jehož knihy budou hodnoceny bez předsudků. Pseudonym Lars Kepler je považován za poctu dvěma výrazným osobnostem: německému astronomovi a matematikovi Johannesi Keplerovi a králi švédské detektivky Stiegu Larssonovi. Pod tímto pseudonymem vydali dosud osm knih, jejichž ústřední postavou je policejní komisař Joon Linna.

Ačkoli se celá série odehrává ve Stockholmu a jeho okolí, nejsou, až výjimky, popisovány žádné konkrétní lokace ani osobní vztahy postav k jejich prostředí. Pokud by tedy autoři všechna místní označení přepsali na jakoukoli jinou evropskou metropoli, patrně by celý příběh fungoval i nadále. To je velký rozdíl oproti všem dosavadním autorům, jejichž díla jsme si ve výše uvedených kapitolách představili, ať už je to kritika tehdejší stockholmské policie Sjöwall a Wahlöö, zkušenosti s násilím švédskými ženami u Larssona či maloměšťácká společnost ve Fjällbace Camilly Läckberg. Duu Lars Kepler ovšem Švédsko neslouží tolik jako přímý zdroj kritiky, ta je naopak často mířena na některé obecné patologické jevy ve společnosti, které si představíme na příkladu *Písečného muže*.

7.4.1 Písečný muž (2014)

Čtvrtá kniha Larse Keplera s detektivem Joonou Linnou, se stejně jako mnoho jiných románů o zločinu zaměřuje na sériového vraha. Sériový vrah, který navzdory naprosté izolaci za mřížemi ve forenzní psychiatrické léčebně, má dopad na život Joony Linny, a který svými obskurními motivy při lovu a zabíjení svých obětí zničil životy několika lidí. Když se jedna z jeho obětí, která byla po mnoho let prohlášena za mrtvou, náhle objeví naživu, noční můra pro detektiva Linnu začíná znovu. *Písečný muž* (švédsky *Sandmannen*, 2012) je příběh o zlém člověku, který i přes uvěznění dokáže manipulovat s lidmi tam venku. Současně s tím, jak se chlapec, který byl několik let nezvěstný, vrací jako mladý muž, rozvíjí se i Joonův příběh, který

⁷⁶ Citováno z: https://sv.wikipedia.org/wiki/Lars_Kepler

se podílel na vyšetřování případu před mnoha lety, kdy dvě děti spisovatele Reidara zmizely beze stopy, a nakonec byly prohlášeny za mrtvé. Nyní je jedno z nich neočekávatelně zpátky a pátrání po tom druhém se tak znovu rozběhne.

Úvodní scéna nám představuje mladého, spoře oblečeného muže, který se uprostřed zimní noci zničehonic objeví na železniční trati. Ukáže se, že jedná právě o Reidarova syna Mikaela, který byl po třináct let vězněn ve tmě bez kontaktu s vnějším světem. Mikael si je jistý, že jeho sestra Felicia je naživu, ale bohužel nemůže podat žádné stopy o tom, kde byly celá ta léta věznění. Jediné, co může vyšetřovatele nasměrovat je skutečnost, že má legionářskou nemoc (což je velmi vzácné onemocnění). Policie si však uvědomuje, že jediný způsob, jak mohou zjistit, kde se Mikaelova sestra nachází, je prostřednictvím uvězněného sériového vraha, protože jediné možné vysvětlení, objasňující spáchané vraždy a únosy, je totiž existence komplice Jurka Waltera. Aby mohl sériový vrah promluvit, vyšetřovatelka Saga Bauer se infiltrovala do věznice s úkolem pokusit se získat důvěru Jurka Waltera a dostat z něj nějaké indicie. Způsob, jakým je čtenáři představena, připomíná spíše pohádkovou postavu princezny:

„Saze je dvacet sedm let, má nebesky modré oči a dlouhé světlé vlasy, propletené barevnými stužkami. Její téměř nadpozemská krása má na lidi zvláštní účinek – většinou je na první pohled naprosto očaruje. Každý muž, který na ni pohlédne, se do ní okamžitě a beznadějně zamiluje.“⁷⁷

Podobné je potom odůvodnění Joony Linny, proč si jako volavku pro Jurka Waltera vybral právě ji: „Protože jste naprosto výjimečná.“⁷⁸

Podle literární recenzentky Elin Grelsson v recenzi pro *Göteborgs-Posten*⁷⁹ si Kepler zdařile vypůjčuje z populární kultury i detektivního žánru jako takového: ať už je to odkaz na Hannibala Lectera při tvorbě postavy Jurka Waltera, nebo i policistka Saga s jasnými charakterovými rysy Lisbeth Salander. Tyto vypůjčky jsou však přepracovány do vlastní podoby, takže se stávají spíše žánrovou hrou než únavným opakováním starých prvků. Notnou měrou také aktualizují thrillerovost celého románu, kterému čtenář musí, s ohledem na žánrové konvence, určité nelogičnosti odpustit. Podobně působí i název speciální odposlouchávací jednotky *Athéna Promachos*⁸⁰, která byla zřízena při infiltrování Sagy do věznice k Jurkovi Walterovi. Tato „Athéna vyzývající k boji“ odkazuje jednak k sofistikovanému a právě „rozvážně vedenému“ boji a jednak podtrhuje onu thrillerovost. „Skupina nefiguruje v žádném

⁷⁷ KEPLER, Lars. *Písečný muž*. Brno: Host, 2013, s. 154.

⁷⁸ Tamtéž, s. 180.

⁷⁹ Citováno z: <https://www.gp.se/kultur/lars-kepler-sandmannen-1.674145>.

⁸⁰ Athéna je řeckou bohyní války, která je moudře a rozvážně vedená (na rozdíl od boha zuřivé války Area).

registru ani rozpočtu, její činnost je přísně tajná, neví o ní ani státní kriminálka, ani bezpečnostní policie.“⁸¹

Odromantizování násilí

Rychlé tempo knihy pomáhají mimo jiné určovat také extrémně krátké kapitoly. Ty však čtenáři mohou být často až nepříjemné, protože vyvolávají iluzi, že děj má vyšší tempo než ve skutečnosti, přičemž toto rychlé čtení s sebou také přináší nepřiměřenou radost z krve a brutálního násilí, jež Lars Kepler nabízí. Kapitoly se střídají tak rychle, že sotva se z jedné hrůznosti stihne čtenář oklepat, už následuje další.

Násilnické touhy postavy primáře Anderse jsou jedním z příkladů tohoto explicitního násilí, na které zpočátku druhá strana přistupuje. Se svou manželkou totiž občas provozují jisté sexuální hrátky, několikrát se ovšem stane, že Anders zajde příliš daleko:

„Když se svými hrátkami skončí, jsou téměř čtyři hodiny ráno. Petra se třese po celém těle a mlčky si masíruje ztuhlá zápěstí. Vlasy má zpocené, na tvářích pruhy po slzách, páska přes oči se jí svezla až na krk. Muž jí nacpal do úst roztrhané kalhotky, aby nemohla křičet, ačkoli už neměla sílu pokračovat ve hře.“⁸²

S ohledem na oběti Jurka Waltera se pak čtenář napříč sérií setkává s pohřbíváním zaživa i nalezením mrtvých těl několik let po vraždě:

„Gunnar se chystá mrtvolu odříznout. Jakmile se jí však dotkne, hlava odpadne od krku. Bezhlavý trup jim spadne k nohám. O prkna zaduní mužova lebka, v místnosti se opět zvedne vlna prachu, na stropním trámu se nehlučně pohupuje prázdná smyčka.“⁸³

Kromě těchto násilných scén osobního života postav a morbidních scén, které zažívají vyšetřovatelé na místě činu, se násilí výrazně tematizuje i v psychiatrickém ústavu.

Kritika zneužívání psychiatrické péče

Písečný muž čtenáře přesvědčuje, že v podstatě neexistuje absolutní dělení mezi dobrem a zlem. Uvnitř uzavřených zdí forenzní psychiatrie dochází jak ke zneužívání vězňů lékaři, tak i mezi vězni navzájem, kdy dojde k napadení (Saga jedná v obraně) a následnému zabití jednoho ze

⁸¹ Tamtéž, s. 210.

⁸² Tamtéž, s. 199.

⁸³ Tamtéž, s. 224.

spoluvězně Bernieho, jenž vyvrcholí scénou, kdy ho Jurek Walter přinutí oběsit se na šňůře z trenažéru. Nejkomplexnější je však postava Anderse Rönn, nového primáře oddělení forenzní psychiatrie, kde jedním z vězňů je také Jurek Walter. Jak v pracovním, tak i soukromém životě se projevuje násilnickými sklony. Na svém pracovišti využívá svého nadřazeného postavení směrem k vězňům a libovolně jim mění medikaci tak, aby je mohl ovládat – zejména Sagu Bauer, kterou je až posedlý a několikrát také vlezl do její cely, když spí, a nakonec se jí pokouší ve spánku i znásilnit. Obě tyto scény až nápadně připomínají sadistické počínání advokáta Bjurmana k postavě Lisbeth Salander. Zatímco u Larssona se dočkáme odplaty, Lars Kepler použije scénu znásilnění v příběhu jako událost, která zcela převrátí dosavadní stav a Jurkovi Walterovi poslouží jako prostředek k útěku. Je to ostatně nedostatek kapacit, o němž mluví i samotný psychiatr Anders Rönn a uvádí své dřívější působiště, kliniku svatého Sigfrifa, kde působil a kde, jak uvádí: „jsme byli tak tak zavalení prací, že jsme si žádné zbytečné incidenty jednoduše nemohli dovolit.“⁸⁴ Saga primáře poprosí o diazepam, který ovšem nepozře a schová jej pro Jurka, který jí o to požádal. Anders se tedy domnívá, že Saga po užití tohoto hypnotika bude několik hodin tvrdě spát, čehož využije k dalšímu fyzickému kontaktu:

„Tohle je naprosté šílenství, děsí se Anders a zavře za sebou dveře. Copak by normální člověk vlezl o půlnoci do cely k nebezpečnému pacientovi?

Už jí vidí. Leží v posteli.

Několik hodin bude téměř v bezvědomí.

Lékařský pokoj, v němž odpočívá My, je zavřený. U vnějších bezpečnostních dveří hlídají dva strážníci. Všichni ostatní spí.

Anders sám neví, co u Sagy vlastně pohledává, nedokáže rozumně uvažovat, ví jen tolik, že ji musí znovu vidět, musí si najít nějakou záminku, aby se dotkl její vlahé pokožky.“⁸⁵

„Vtom se Anderse zmocní prudká žádostivost a zcela ho ovládne. Muž zalapá po dechu a cítí, jak mu erekce napíná poklopec. Povolí si kalhoty, aby zmírnil tlak mezi nohama. Slyší svůj chraptivý dech, tlukot srdce a šumění krve v žilách. Popadne dívku za kolena a pokouší se jí roztáhnout nohy. Saga se zavrtí a lehce ze spánku vykopne.“⁸⁶

Kritizována je též nedostatečná kapacita těchto zařízení: „Hm, já to nechápu; na jedné straně všichni nadávají, že mají málo lidí, a na druhé straně si stěžují na vysokou nezaměstnanost.“⁸⁷

Ta posléze vyústí ve scéně při nočním plánování směn, kdy jedno oddělení má potíže s personálem a Anders přislíbí, že jeden z jeho ošetřovatelů jim vypomůže, kolegyni My

⁸⁴ Tamtéž, s. 193.

⁸⁵ Tamtéž, s. 361.

⁸⁶ Tamtéž, s. 362.

⁸⁷ Tamtéž, s. 380.

nabídne, aby si šla na chvíli zdřímnout, zatímco on bude mít ničím nerušený vstup do Sažiny cely. Zde se odehraje zřejmě nejnásilnější scéna – pod postelí u Sagy se totiž ukrývá sám Jurek, který prokoukl primářovu snahu o bližší kontakt se Sagou a v době, kdy Saga prohledávala celu oběšeného Bernieho (kam jí poslal Jurek se záminkou najít prášky na spaní), schoval se do její cely a vyčkával společně s ní na očekávaný příchod doktora.

Přistěhovalectví

Joonas Linna, jak je v severských detektivkách častým zvykem, není typický policista – zápasí se zákonem, mocí, zločinem, a nakonec i sám se sebou. Fakt, že je k tomu ještě finský Švéd, nám odkrývá pravděpodobně jedno z největších témat Larse Keplera, a sice přistěhovalectví. V rámci tohoto žánru totiž nebývá zvykem, že by vyšetřovatel nebyl rodilým občanem té země, v níž nastoluje pořádek. V rozhovoru pro *Publishers Weekly* toto rozhodnutí nedat postavě detektiva stoprocentně švédské kořeny komentují samotní autoři následovně:

„Finns are the biggest minority in Sweden, more than 5 % of the whole population. We thought it was time for a Finnish hero in Swedish fiction, and we really liked the fact that he was a bit of a stranger in Sweden, someone who is both inside and outside of the culture. Finns are considered serious men of few words (when sober). We decided to keep some of the clichés and turn others upside down.“ (Foster, 2012).

A Joonas Linna není jediný. Postava vraha Jurek Walter je původně občan Ruska, který do Švédska utekl společně s bratrem a otcem, který měl strach ze stíhání Sovětským svazem za neúspěšné odpálení rakety. Když později Joonas Linna z nahrávek Sagy z věznice odhalí Jurkovu spojitost s Leninskem, vyšetřování se přesouvá směrem do Ruska a Joonas se schází s agentem Nikitou Karpinem, jejichž telefonická domluva obsahuje kódovanou komunikaci:

„Ostřílený vysloužilý agent KGB je zjevně přesvědčen o tom, že poměry v jeho zemi se příliš nezměnily. A možná má pravdu. Možná to Rusko na okolní svět jen hraje, aby uvěřil, že se ubírá jiným, lepším směrem.“⁸⁸

Nikita Karpin vypátrá informace o kosmickém programu v Leninsku a kromě toho, že objeví otce Jurka Waltera, který se jako inženýr na tomto projektu měl podílet, z fotek zjistí i to, že Jurek Walter má bratra – Písečného muže, což je v celém příběhu velký zvrat, který nastartuje

⁸⁸ Tamtéž, s. 338.

vyšetřování správným směrem. Zároveň komentuje přístup Švédského státu, který nevyužil potenciálu tohoto přistěhovance:

„Ve Švédsku s ním zacházeli jako s prašivým psem, čekal ho tam takový místní gulag... Jediná práce, kterou mu nabídli, bylo místo dělníka v pískovně.“⁸⁹

A později:

„Kdybyste místo toho využili jeho znalostí, mohlo Švédsko v dobývání vesmíru všechny ostatní konkurenty trumfnout.“⁹⁰

Na tomto místě se nám objevuje zajímavý moment, kdy téma přistěhovalectví není kritizováno směrem k těm, kteří přichází do nové země, ba naopak je kritizováno to společenství, které tyto uprchlíky přijímá. V tomto případě je to Švédský stát blahobytu, který, jak ukazuje Kepler, má spoustu nedostatků:

„V padesátých a šedesátých letech Švédsko přijímalo obrovské množství zahraničních dělníků, aby vystavěli náš moderní blahobytný sociální stát... ale zákony připomínaly spíše středověk. Automaticky totiž předpokládaly, že se přistěhovalci o své děti nedokážou postarat, tak je sociálka obyčejně umístila do pěstounské rodiny nebo do dětského domova.“⁹¹

„... v té době neexistovala žádná migrační síť a o osudu dětí obvykle rozhodovala policie, Výbor na ochranu dítěte a přistěhovalecká komise, samozřejmě v dobré víře.“⁹²

Ačkoli jsou to bratři Walterové, kteří mají na svědomí několik obětí a jejich rodin, čtenáři je nakonec ještě nabídnut příběh, kdy tito dva mladí bratři vyrůstají ve staré pískovně a seznámí se s chlapcem Reidarem Frostem, jenž bydlí nedaleko, zato v daleko jiných životních podmínkách. Při jednom hracím odpoledni oba bratři náhle utečou a objeví se polír, který malého Reidara chytne a vyhrožuje mu, načež mu Reidar prozradí, ve kterém z řady plechových domků bratři bydlí. Od té doby už se nikdy neobjeví a čtenář se později dovítí, že děti byly ze Švédska vyhoštěny a na dlouhou dobu rozděleny od sebe i otce, který se skrýval. Zlo, které později bratři začnou páchat, je promyšlenou pomstou za všechna za příkoří, která se jim jako uprchlíkům ve Švédsku stala a která je na několik let od sebe oddělila a přetrhala tak rodinné vazby. „Oběti nejsou ti chudáci, kteří skončili v hrobech“, řekne Joona. „Oběti jsou pozůstalí, ti, kteří truchlí a čekají na ně... dokud to nevzdají.“⁹³ Tak Jurek Walter a jeho bratr přemýšlí,

⁸⁹ Tamtéž, s. 347.

⁹⁰ Tamtéž, s. 347.

⁹¹ Tamtéž, s. 391.

⁹² Tamtéž, s. 391.

⁹³ Tamtéž, s. 448.

když se mstí všem, kteří jim jakkoli v dětství ublížili, ať už nedopatřením, nebo jen jako činitelé ústavní a soudní moci, kteří následovali přistěhovalecké zákony.

To, že Kepler dokáže vytvářet napětí, je zřejmé, ale prostředky, které k tomu používá, mají spíše fyzičtější než jemně psychologický ráz a z dlouhodobého hlediska se stávají nezajímavými, když si čtenář uvědomí, že to celé tak jako tak špatně skončí. Poněkud únavně mohou při četbě celé série působit také více či méně nadpřirozené postavy, jimiž Kepler naplňuje své knihy. Špionážní agentka Saga Bauer s dívčím, ale také atletickým tělem, komisař Joona Linna, jehož intuice řeší ty nejpravděpodobnější případy, ale ohrožuje životy, a sériový vrah Jurek Walter, který dokáže naprogramovat lidi na nejstrašnější činy pouhými několika slovy. Mnoho prvků, které Kepler použije, jsou tedy často velmi nepravděpodobné, nebo jim chybí nějaké logické vysvětlení ve vztahu příčina-následek. Navíc odpovědi a vodítka přicházejí postupně na čtenáře sami, aniž by se musel zapojit a pokusit se dát kousky skládačky dohromady.

Pokud Keplerova *Písečného muže* srovnáme s předchozími analyzovanými díly, vyjeví se nám, že oproti dvojici Sjöwall/Wahlöö nás Kepler neseznamuje s detailním popisem policejní práce, chybí propracovanější psychologie postav jako je tomu u Läckberg, a ve srovnání s Larssonem Kepler používá mnohem více thrillerových prvků. A ačkoli se Lars Kepler odkazuje ke Stiegu Larssonovi, pravděpodobně jediný okamžik, kdy si čtenář na jeho dílo vzpomene je ve chvíli, kdy patologický psychiatr „Anders Rönn lehce zaklepe na dveře bezpečnostní centrály. My sedí na svém místě před velkým monitorem a čte si časopis *Expo*.“⁹⁴ Podobných aluzí na jiná literární díla se objevuje vícero, ať už je to četba *Sexu ve městě*, *Padesáti odstínů šedi* nebo Astrid Lingrenové a knihy *My děti z ostrova Saltkråkan*, nikdy však v příběhu nehrají žádnou další roli kromě navození atmosféry.

7.5 Hans Rosenfeldt & Michael Hjorthon

Hans Rosenfeldt (1964) je scénárista, který stojí mimo jiné za uznávanou sérií švédské televize SVT *Most* (*Bron*, 2011) a též za seriálem z produkce Netflix *Marcella*. Byl známým televizním moderátorem a dlouho působil v rádiu *On the Minute*. Na podzim roku 2020 vydá svůj první

⁹⁴ Tamtéž, s. 380.

vlastní detektivní román *Vargasommar*. Jedná se o první část nové série zasazené do švédského pohraničního města Haparanda s vyšetřovatelkou Hannah Wester.

Michael Hjorth (1963) je scenárista a jeden ze zakladatelů úspěšné produkční společnosti *Tre Vänner*, která stojí mimo jiné za prvním opravdu úspěšným švédským sitcomem *Svensson Svensson* (1994) nebo za filmem *Snadný prachy* (*Snabba cash*, 2010) podle předlohy stejnojmenné detektivky Jense Lapiduse. Hjorthova tvorba se pohybuje napříč žánry, od komedií přes horory až k detektivkám.

Spolu s Hansem Rosenfeldtem píše detektivní romány jako autorská dvojice Hjorth & Rosenfeldt. Série o Sebastianu Bergmanovi byla vydána asi ve třiceti zemích a prodalo se přes čtyři miliony výtisků po celém světě. Jako první byla českému čtenáři v roce 2013 představena *Temná tajemství* (švédsky *Det fördolda*, 2010), v roce 2014 *Učedník* (švédsky *Lärjungen*, 2011), v roce 2015 *Hrob v horách* (švédsky *Fjällgraven*, 2012) a *Němá dívka* (švédsky *Den stumma flickan*, 2014), následovala *Poslední zkouška* v roce 2016 (švédsky *De underkända*, 2015). Zatím posledním románem je *Vyšší spravedlnost* (švédsky *En högre rättvisa*, 2018) vydaná v roce 2019 nakladatelstvím Host, stejně jako předešlé knihy v této sérii. Ačkoli marketingová propagace v případě této dvojice není tak markantní jako je tomu zejména u Larse Keplera, u švédských čtenářů patří mezi stálice, kteří se nejen svými scénáři podílejí na utváření žánru.

7.5.1 Poslední zkouška (2016)

V *Poslední zkoušce* Sebastian Bergman, policejní psycholog a expert na sériové vrahy, znovu pracuje více či méně dobrovolně se svými kolegy v Riksmordu. Averze, která je vzájemná, ovšem musí jít při vyšetřování stranou, což v tomto díle jde o to hůř spolu s tím, jak se na scéně objeví utajená Sebastianova dcera Vanja, která se shodou okolností stane posilou vyšetřovacího týmu. Tentokrát jsou lidé zavražděni na různých školách, přičemž oběti jsou přivázány k židli s papírovou čepicí na hlavě a sedí v rohu místnosti na tzv. hanbě. Kromě toho mají také na sobě připíchnutý test znalostí s výsledkem „neprospěl“, který vždy obsahuje šedesát otázek. Pokud jich dotazovaný zodpoví správně méně než třetinu, vrah do zabije (respektive střelí jateční pistolí do hlavy). Sebastian Bergman spolu s kolegy nakonec najdou společný jmenovatel mezi oběťmi: všichni jsou známí z různých televizních show nebo z internetových blogů, tedy podle pachatele celebrity bez požadavku na inteligenci nebo vzdělání. Jako čtenáři si brzy

uvědomíme, že vrah budí veřejné lynčování proti lidem, kteří jsou neinteligentní a postrádají všeobecné vzdělání a jsou dnes představováni jako vzory ve společnosti. Sebastian Bergman a policie v národní skupině pro vraždu případ vyšetřují a brzy si uvědomí, že vrah není zdaleka hotov a že se opět jedná o sériového vraha, který si vybírá oběti podle určitého klíče. Vedle tohoto případu vyšetřování se čtenář setkává ještě s mnoha dalšími osobními příběhy jednotlivých postav, které často mají tendenci vystupovat nad samotný zločin.

Kritický hlas: postavy vyšetřovatelů vs. vrah

Ve srovnání s dosud předloženými díly se v *Poslední zkoušce* setkáváme s až netypicky širokým polem postav, jímž je dán rovnocenný prostor. Dalo by se téměř říct, že tentokrát mají soukromé životy protagonistů mnohem více prostoru než vyšetřování vraždy a čtenář se skoro začíná ptát, zda mají vůbec na vyřešení případu čas, ať už je to vztah Sebastiana a jeho dcery Vanjy, nebo vyšetřovatelé Billy, Ursula či Torkel a jejich milostná a rodinná dramata. Celou sérii ovšem protíná jedna postava, a tou je právě policejní psycholog Sebastian Bergman, jehož charakteristika se od dosud analyzovaných detektivů výrazně liší. Sebastian sice je, podobně jako Larssonův Mikael Blomkvist, velký milovník žen, který má ne příliš vydařené vztahy s dcerou z předchozího manželství. Oproti Mikaelovi je však Sebastian vykreslen až příliš jako nezodpovědný, záletnický a často nesnesitelný arogant, kterému se ovšem nedají upřít skvělé profesní dovednosti. Toho si všímá i Bergman (2012), která jeho postavu popisuje následovně:

„One of the most notable is profiler and psychologist Sebastian Bergman, one of the protagonists in the police novels by Hjorth and Rosenfeldt. Sebastian Bergman is a truly unsympathetic character, brilliant in his profession, but manipulative and completely indifferent to other people's feelings. Drafted in to work on cases by a reluctant police force, he also suffers from a sex addiction that sees him initiate sexual encounters with suspects and witnesses alike.“ (Bergman, 2012: 294)

Současně Sebastian Bergman není tím, kdo má v rukou morální kompas a předkládá nám, co je dobře a co špatně, jako kupříkladu právě zmiňovaný Blomkvist. Prakticky se od jeho postavy nedočkáme žádného názoru na aktuální společenské a politické otázky; to, co je u Sebastiana na pořadu dne, kromě kriminální práce na těch nejnáročnějších případech, jsou ženy a vztahy s nimi. A ten, kdo v tomto případě nastoluje otázky, není detektiv (ani psycholog), ale sám vrah.

Postava vraha Cata st., již je dán onen kritický hlas, je na díle Hjortha a Rosenfeldta zřejmě nejpozoruhodnější. Dosud jsme se setkali s vrahy, pro které čtenář nenacházel příliš pochopení, a to ani v případě Jurka Waltera, kdy nám sice Lars Kepler nabídnul osvětlení příčiny jeho

hrůzného vraždění, které bylo patrně možné spatřovat v dětství a špatném přístupu okolí, pořád ovšem nejsme s to najít pro tyto činy takové vysvětlení, abychom páchanému zlu porozuměli. V případě Cata st. je tomu jinak. Ačkoli jsou vraždy morbidní, máme jako čtenáři částečné pochopení pro myšlenku, která za nimi stojí. Ta je nám představena už v úvodním dopise celé knihy, který Cato st. adresuje šéfredaktorovi novin *Östersunds-Posten*, jež po dlouhá léta četl, a klade mu otázku: „Jak došlo k tomu, že nefalšovaná lidská tupost je nejenže vyzdvihována, ale dokonce je povyšována na normu, ba na něco žádoucího a záviděníhodného?“⁹⁵ S touto tematikou společenské viny ostatně pracuje Rosenfeldt právě ve scénářích k seriálu *Bron* (2011), kdy kupříkladu v první sérii dává vzniknout sériovému vrahovi přezdívanému „terorista pravdy“, jenž chce svými vraždami poukázat na celkem pět neduhů společnosti – nerovnost před zákonem, osud lidí, kteří v sociálním systému propadli až na dno, nedostatečnou péči o psychicky nemocné lidi, problematiku integrace přistěhovalců a lhostejnost evropské společnosti k dětské práci a domácím podnikům, které ji ve svých výrobnách v zahraničí připouštějí. Tento princip, kdy společenská kritika zaznívá z úst vraha a nikoli ze strany detektivů (či jiných kladných postav), je vlastní i sérii o Sebastianu Bergmanovi, a ukazuje nám zcela inovátorský přístup k sociální kritice na poli tohoto žánru.

Kritika moderního světa a mladé generace

V dnešní společnosti, tak jak nám ji představuje Hjorth a Rosenfeldt, je mnohem snazší získat pozornost, pokud jste celebrita proslavená účastí v jedné ze současných reality show jako je *Hotel Paradise*, *Robinson* nebo *Farmář hledá ženu*. Celebrita je také neustále ožívována, protože názory těchto osobností na různé otázky jsou vyžadovány, a to dokonce v různých kontextech. Na druhé straně je pro vědu a výzkumná zjištění, která jdou neustále dopředu, mimořádně obtížné oslovit veřejnost prostřednictvím hlavních mediálních kanálů. V čem tento problém tkví? Jaké možnosti jako společnost máme? Nebo je to prostě tak jednoduché, že snadno konzumovatelná zábava vyhrává v bitvě o trochu náročnější a méně stravitelný obsah? Koneckonců není to vlastně tak, že co si jako spotřebitelé médií sami vybereme, to je nám na stříbrných podnosech naservírováno? Co je příčinou a jaký je dosah takto zrychlené a konzumní doby je legitimní otázka, kterou si autoři v *Poslední zkoušce* pokládají.

⁹⁵ HJORTH, Michael a Hans ROSENFELDT. *Poslední zkouška*. Brno: Host, 2016, s. 8.

Postavě Torkela, šéfa oddělení, je v samém začátku při odhalení jedné z prvních vražd věnován prostor pro úvahu o tomto online a konzumním světě mladé generace, který jako zástupce starší generace stojí na druhém konci barikády a v zásadě zde přitakává úvahám vraha:

„Oběti byly až doposud jen těla bez tváře. Torkel věděl, že příště už se novinářů sejde víc. Mnohem víc. Známe osobnosti vždycky přitahují pozornost publika, ať už zaživa nebo po smrti, to se Torkel během let naučil. Tento vývoj se navíc postupem času projevoval čím dál tím zřetelněji. Moderní svět jako by překypoval lidmi, kteří zasvětili celý život tomu, aby byli vidět. Lidmi odvozujícími svou totožnost od počtu výsledků ve vyhledávačích, lajků a fanoušků. Torkel tohle nechápal.“⁹⁶

„Jenže právě v tom tkví potíže dnešní mladé generace. Neumějí čekat. Nemají žádnou trpělivost. Dlouhodobá touha po čemkoli nepřipadá v úvahu. Všechno musejí mít teď. Hned. A nejlépe zadarmo.“⁹⁷

Na přetřes přijde i stav švédského vzdělávacího systému, ale to už je kritický hlas znovu svěřen Catovi st.:

„V posledním mezinárodním průzkumu studentských znalostí Švédsko propadlo. Žádná jiná ze zbylých třiceti tři hospodářsky nejrozvinutějších světových zemí sdružených v OECD neklesla o tolik příček jako právě Švédsko. Ze severských zemí bylo bezkonkurenčně nejhorší. Jen o pár míst před státy, jako je Mexiko nebo Chile. Během následných debat o problému švédského vzdělávání slyšel spousty výmluv, vysvětlení a různých teorií, proč jsou na tom švédští žáci a vědomostmi tak mizerně. Ve skutečnosti byla odpověď prostá. Společnost vyzdvihuje povrchnost a hloupost.“⁹⁸

To, co Cato st. spatřuje jako největšího viníka, jsou právě média a internet, které takovouto prezentaci umožňují. Ostatně součástí demokratické společnosti je fakt, že hranice mezi tím, co je důležité a co je ve veřejném zájmu, je neostrá. Každý by měl mít právo na to říct svůj názor, ať už řekne cokoli; a svoboda slova je v tomto příběhu dodržena i s ohledem na postavu vraha, jak si nyní ukážeme.

Kritika médií

Lví podíl na představeném obrazu společnosti mají právě média. Ta jsou v *Poslední zkoušce* ostře kritizována hned ze dvou stran. Jednak jako jakási platforma, která, jak vysvětluje postava vraha, „prohlašuje se za šířitele vzdělanosti, a přitom šíří jen omezenost a hloupost a

⁹⁶ Tamtéž, s. 69.

⁹⁷ Tamtéž, s. 101.

⁹⁸ Tamtéž, s. 134.

zjednodušující pohled na svět.“⁹⁹ Zároveň, a to je velmi zásadní moment, dává na šesti stranách prostor vrahovi, aby osvětlil své počínání a vysvětlil, že mu jde o nastolení důležitých společenských otázek. Kritika je namířena přímo proti deníku *Expressen*¹⁰⁰, jehož redaktor Weber dostane od Cata st. anonymní dopis a nabízí mu, jakožto jedinému redaktorovi, exkluzivní rozhovor (v novinářské branži vždy vítaný sólokapr). Weber zvažuje, zda o tom má říct šéfredaktorovi Lennartu Källmanovi, nicméně celou záležitost vycítí jako svou jedinečnou kariérní možnost a zároveň nám odkryje zajímavý rozkol mezi tradičními a online médii:

„Ne, největší hrozbou bylo něco jiného, a totiž tlak, aby do přípravy reportáže přibral některého z kolegů. Vedení upřednostňovalo Piu Lundinovou z oddělení internetového televizního zpravodajství. Zveřejnění exkluzivního materiálu na internetu přitahovalo pozornost jako magnet. A čím více kliknutí, tím víc peněz z reklamy. Proto se zasazovali o nahrazení nebo alespoň doplnění psaného slova televizními šoty.“¹⁰¹

Proto se rozhodne jít do publikování rozhovoru na vlastní pěst a zveřejní rozhovor s Catem st. s titulkem:

EXKLUZIVNĚ: PROČ ZABÍJÍM

TELEVIZNÍ VRAH PROMLUVIL.“¹⁰²

To je samozřejmě policií záhy kritizováno jako prospěchářství ze senzace vedoucí ke zvýšení prodeje a policie tu tak stojí nejen na straně zákona, ale i morálky. Práce policie obecně, v kontrastu s médii, zde není vystavena explicitní kritice, jako je tomu zejména u Sjöwall a Wahlöa, nicméně v textu několikrát zaznívá porovnání kriminalistů s krajskou policií, která je právě v očích kriminalistů považována za podřadnou jednotku a často mezi nimi dochází k vzájemnému hašteření:

„Vanja v duchu viděla, jak si Ursula zve na kobereček onoho nešťastníka zodpovědného za vyšetřovací zprávu a pěkně od plic mu sděluje, co si o krajské polici – a oněm zejména – myslí. Nedokázala při té představě potlačit úsměv.“¹⁰³

Jinak můžeme říci, že práce policie a vyšetřování zde vůbec nehraje takovou roli, jakou v detektivkách očekáváme. Jednotlivé indicie v rámci vyšetřování jsou jakoby odsunuty na druhou kolej, což nakonec završí i fakt, že sériový vrah Cato st. neboli David Lagergren přijde

⁹⁹ Tamtéž, s. 312.

¹⁰⁰ Pro zajímavost průzkum důvěryhodnosti *Medieakademin* z roku 2018 ukázal, že 10 % švédské populace mělo hodně nebo docela vysokou důvěru v deník *Expressen*, což je nejnižší procento z periodik zahrnutých do tohoto průzkumu, které je srovnatelné s Facebookem.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 193.

¹⁰² Tamtéž, s. 218.

¹⁰³ Tamtéž, s. 44.

sám na policejní stanici, aby se k vraždám doznal. Šéf oddělení Torkel je z tohoto přiznání ještě zaskočený a scéna nejprve působí lehce komicky:

„Co chcete?“ zeptal se.

„Chci se vám vydat,“ opáčil Lagergren. „Hledáte přece mě, nebo se snad mýlím?“ dodal.

Po tváři se mu znovu rozlil úsměv.

A tentokrát nepůsobil jen odporně.

Vystupoval jako člověk, který má nad nimi pořád navrch.“¹⁰⁴

Záhy dojde k výsledku, kdy Lagergren nechce mluvit s nikým jiným než Sebastianem Bergmanem, kterého o pár scén dříve unesl, prověřil oním testem šedesáti otázek a před jeho očima zastřelil šéfredaktora deníku *Expressen*, protože se Sebastianovi nepodařilo získat v testu víc bodů než samotnému vrahovi. Výslech, který posléze Sebastian s Lagergrenem vede, je jednou z nejbrilantnějších scén celé knihy. Teprve poté dojde na ryze akční práci policie, při které se objeví síla vyšetřovatelské týmu, který zjistí, že Lagergren naplánoval ještě jeden útok, a sice ukryl výbušninu v budově Waterfront, kde se v den jeho přiznání chystá akce Švédského poštovního a telekomunikačního úřadu – přednáška o optických sítích a vizi Švédska roku 2020 jako zemi s nejlepším internetovým pokrytím na světě. Na tomto místě graduje nastolený manifest Cata st., který „prohlašoval, že internet je za hodně věcí zodpovědný“¹⁰⁵, a právě tento úřad spravuje kromě poštovních služeb také veškerou elektronickou komunikaci v zemi.

Co vlastně autoři chtějí říci o fixaci celebrit na dnešní mediální kultuře, a o základech, na nichž je založena? Samozřejmě převládá potřeba spravedlnosti a odsouzení těchto činů, které paradoxně vznikají kvůli existenci médií a zároveň jsou jimi přiživována, nicméně Hjorth a Rosenfeldt nechají zaznít i druhý hlas, který se domnívá, že vrah má v této věci nějakým způsobem pravdu. Ostatně i deníku *Svenska Dagbladet*¹⁰⁶ je tady připsána taková role, když bezprostředně po vydání vrahova profilu v jednom z komentářů tohoto periodika zazní, že „poselství jako takové nemusí být špatné jen proto, že se ho někdo snaží šířit přišerným a neodpustitelným způsobem.“¹⁰⁷ To je tedy něco, co čtenáře nutí sympatizovat se zabijákem a na chvíli se snad i oprostít od samotného vyšetřování a nenásledovat pouze linii *whodunnit*.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 331.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 353.

¹⁰⁶ Oproti zmíněnému deníku *Expressen* je *Svenska Dagbladet* vnímán jako velmi seriózní deník.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 318.

8 Larssonova Lisbeth, Rosenfeldtova Saga, Keplerova Saga.

Výrazné ženské postavy v roli vyšetřovatelek mají v severské detektivce četné zastoupení. Ne všem se nicméně podařilo to, co postavám Lisbeth Salander a Sagy Norén, které se staly naprostými ikonami v tomto žánru. Podobné rysy nabízí i Saga Bauer autorské dvojice Lars Kepler, ačkoli ta je poněkud zastíněna mužským detektivním protějškem Joonou Linnou. V této kapitole se tak pokusíme ukázat, jak jedna typizovaná postava funguje ve třech rozdílných narativech, a nakonec i médiích, neboť jedna z postav je produktem ryze filmové prostředí. Prostupnost literární a filmové tvorby je však v rámci detektivního žánru (a obzvláště toho skandinávského) natolik významná, a proto se autorka práce domnívá, že srovnání bude o to víc zajímavé.

Podle Schwartz a Kaplan (2018) nemohou být rozdíly mezi tradičním mužským detektivem a ženskými detektivy příliš snadno objasněny jejich specifickými charakteristikami nebo stereotypními životními styly (v tomto ohledu jsou detektivové-ženy podobné svým mužským protějškům), jsou dány především díky rozdílům v jejich spojení s diváckým pohledem. Jejich vzájemnou odlišnost totiž odhalují pohledy a komentáře vedlejších postav, protože na rozdíl od Wallandera a Becka, kteří přicházejí zastupovat divácký pohled, jsou Saga a Sarah viděny hlavně očima druhých – v případě Sagy v první a druhé sérii hlavně prostřednictvím mužského partnera Martina. To je velmi podobné dynamice Sherlocka Holmese, kde Holmes, jak upozorňuje Sara Kärholm, je nahlížen očima Watsona (Kärholm 2011: 57). Zatímco Watson oslovuje Holmese obdivným a ohromeným pohledem, partner Sagy, Martin, se na ní dívá velmi odlišně. Je důležité si povšimnout, že jako diváci kódujeme příběhové události z pohledu Martina, stejně jako Watson představuje pohled čtenáře v Sherlocku Holmesovi.

Jinými slovy nejsou Saga a Sarah zobrazeny jako tradiční *femme fatales*; naopak, asexuálním nebo přinejmenším androgynním stylem oblékání se zdá, že se vyhýbají potenciálním sexuálními narážkám, ale zároveň nějakým způsobem vystupují ze sexuálního pole a tím i z požadované ženské pozice. To vede k nemožnosti čtenáře identifikovat se s nimi – mužský divák po ní necítí touhu a ženský divák se s ní nemůže ztotožnit. Hlavní důvod nedostatečné touhy a identifikace však nesouvisí s tím, jak se oblékají, nýbrž s jejich nevědomostí, pokud jde o sociální pravidla a očekávání, ale také pokud jde o jejich vzhled.

Larssonova Lisbeth

O postavě Lisbeth Salander alias *aspergirl* toho bylo řečeno a napsáno mnoho. Jak ostatně píše Ma v jednom z článků věnovaném právě této postavě: „Salander is the true reason for Larsson’s literary success, for she manages to become every reader’s darling Aspergirl“ (Ma, 2014: 52). Lisbeth není popisována jako typicky krásná žena, naopak. Je malá, bledá, až anorekticky hubená, má malá ňadra a nosí punkové oblečení. Kromě toho má piercing, výrazné tetování a černé krátké vlasy, a tedy nedodržuje jakousi převládající ženskou normu. To potvrzuje i fakt, že nemá rodinu a podle svých vlastních prohlášení se o sebe starala již od svých deseti let. Na rozdíl od ostatních „nechtěných žen“ má ovšem respektovanou práci v bezpečnostní agentuře jako jedna z nejlepších počítačových hackerek. Podle Fahlgrena (2013) je však v její charakteristice poněkud problematické to, že ono porušování genderových norem je vnímáno tak stereotypně, že nepřímou také říká něco o stereotypu toho, jaká představa je dnes ve Švédsku o „skutečné ženě“, tedy o přesném opaku Lisbeth. Hannerz (2013) v této souvislosti mluví o její specifické „transkulturní přitažlivosti“:

„But I could sense that the heroine, Lisbeth Salander, has the transcultural appeal of a trickster figure – cunning, seemingly weak but actually strong (good with her fists, training occasionally with the young men in a local boxing club; and when you place her at a computer, you find that she is also an expert hacker), sexually ambiguous, distrustful of authorities, and with her own sense of morality. Probably the more or less global success of the stories built around her has much to do with this.“ (Hannerz, 2013: 261)

Lisbeth v žádném případě nechce být součástí státu a její charakter formuluje představu politicky nekorektních a neregulovaných či státem pověřených politik genderové rovnosti. Prostřednictvím její postavy tak Larsson vnáší světlo na problematickou historii sociálního státu, a to jak vzhledem k genderovým a politickým otázkám, tak i k tomu, co román zobrazuje jako systematické zanedbávání týraných žen a dětí.

Rosenfeldtova Saga

Saga Norén je rovněž velice zvláštní osoba, brilantní vyšetřovatelka, která je od raného dětství traumatizována a trpí sociální a duševní poruchou, díky níž není schopna vyjádřit své vlastní pocity a cítit empatii pro ostatní ve svém okolí. Její jméno explicitně odkazuje na severskou tradici ság i na švédského dramatika Larse Noréna a jeho melancholické příběhy o destruktivních rodinách a neutěšených sociálních vztazích.

Na první pohled je zřejmé, že ztělesňuje jinak typicky maskulinní ideál žánru. „Na rozdíl od jiných ženských detektivů ve filmových a televizních verzích skandinávských detektivek, jako jsou *Anna Pihl* (DK), *Dicte* (DK), *Modus* (S) nebo *Fjällbacka Murder* (S) nestojí v propasti mezi rodinným životem a kariérou, ale naopak sdílí neschopnost tradičního mužského detektiva udržet a pěstovat normální rodinný život“ (Schwartz, Kaplan 2018: 216). Stejně jako mnoho jiných detektivů-žen v současném žánru Nordic Noir žije sama bez dětí (to je ostatně případ Lisbeth i druhé Sagy) a během příběhu se nám představí také několik jejích krátkých sexuálních aférek.

„Saga’s sports car in *The Bridge* or Lisbeth’s motorcycle in *Millennium* tells nothing directly about Swedish culture and local colour, but it underlines specific character traits in the two strong, individualised women.“ (Hansen Waade 2017: 67).

Saga Norén je jakýmsi druhem rovnoprávné verze Lisbeth Salander: není zde patriarchy, který by proti ní bojoval a nejsou zde téměř žádné mocenské struktury, protože neexistují ani hlubší sociální propasti. V zásadě jedinou sférou, se kterou se musí Saga Norén vypořádat, kromě důmyslných vražd, je rodina a potažmo její minulost. Stejně jako Saga Bauer.

Keplerova Saga

Saga Bauer, jak se dozvídáme v *Písečném muži*, vykazuje podobné rysy jako obě přechodící postavy jako je komplikované dětství (vyrůstala s psychicky nemocnou matkou) či záliba v koníčcích, jež jsou připisovány zpravidla mužům – u Sagy Norén to je rychlé auto, u Lisbeth Salander motorka a u Sagy Bauer box. Tak je ostatně i postava Sagy Bauer uvedena do děje:

„Boxovací pytel zafuní, vzápětí zařinčí řetěz. Saga Bauerová plavně sklouzne ke straně, tělem kopíruje pohyb pytle, pak přijde další výpad. Prázdnou tělocvičnou se rozléhají překvapivě silné pleskavé rány.“¹⁰⁸

Na rozdíl od jejích předchůdkyň je však vzhled Sagy popisován jako ryze ženský až andělský, bez jakýchkoli androgynních prvků (viz str. 31), přičemž tento éterický vzhled ostře kontrastuje s tím, jak vystupuje. V *Písečném muži* jsme jednak krátce konfrontováni s jejím vztahem se Stefanem, který jej ukončí po několika Sažiných agresivních výbuších, a jednak také se scénou v léčebně, kdy už v roli tajné agentky, ač v sebeobraně, napadne jednoho z vězňů. Tento náznak

¹⁰⁸ KEPLER, Lars. *Písečný muž*. Brno: Host, 2013, s. 152.

špatné sociální inteligence, jenž je ovšem velmi výrazný u obou předešlých ženských postav, není dále podpořen často až velmi ironickým humorem, který vidíme právě u Lisbeth Salander a Sagy Norén a který jim nakonec přidává určité sympatie.

Vyjma jejího komplikovaného vztahu s nemocnou matkou, ke kterému se vypravěč retrospektivně vrací, se z osobního života Sagy Bauer příliš nedovídáme (tak jako u Lisbeth a druhé Sagy, které jsou jako postavy velmi plastické), a od jejího vstupu do věznice k Jurkovi Walterovi se jí na poměrně dlouhou dobu vzhledem k celému příběhu „odebere“ role vyšetřovatelky a čtenář ji tak, optikou psychiatrické léčebny, nahlíží jako postavu, která se nijak nevyvíjí a nikam se neposouvá.

Lisbeth Salander, Saga Norén i Saga Bauer jsou tedy typickými hrdinkami severské detektivky, kterým jsou připisovány často až mužské vlastnosti, od zálib až po jejich roli v osobních vztazích. Jsou jim také zpravidla svěřeny akční scény, které bychom taky spíše čekali u jejich mužských protějšků – vzpomeňme fyzickou odplatu Lisbeth Salander advokátu Bjurmanovi, závěrečnou přestřelku Sagy Bauer s Písečným mužem a v neposlední řadě také většinu akčních scén v seriálu *Most*, na které často přijíždí jako první Saga Norén, zatímco její partáček Martin je teprve na cestě. Kde se ovšem tyto postavy významně liší je vzhled. Zde se totiž Rosenfeldt vymyká a pro svojí Sagu volí genderově stereotypní obraz „krásné ženy“, jež svým vzezřením dokáže omráčit mužské pohlaví, z počátku dokonce i sériového vraha Jurka Waltera. Paradoxně však Saga Bauer nepůsobí tak autenticky jako postavy Lisbeth Salander a Saga Norén, jejichž androgynní vzhled a chování sice čtenáři neumožňuje identifikovat se s nimi, avšak díky detailnějšímu osvětlení jejich životního pozadí pro ně cítí větší pochopení a snad i porozumění.

9 Gender a násilí

Téma zobrazování násilí na ženách je v detektivním žánru předmětem dlouholetých debat a autoři jako Sara Paretsky dokonce tvrdí, že tato forma násilí na základě pohlaví odráží sexismus ve společnosti (Fister 2011 In: Åström, Gredersdotter, Horeck, 2013). J. T. Ellison, americká spisovatelka a autorka několika thrillerů s tematikou sériových vražd, se v roce 2009 na svém blogu ptá: „Why does a strong female lead have to have a tortured background?“ Can a female protagonist make it in the fiction world if she’s not been broken first?“, a rozvádí premisu, že mnoho čtenářů je schopno přijmout chování, které není vyloženě „ladylike“, pouze za předpokladu, že dané postavě autor dal traumatickou omluvu pro její houževnatost a schopnost násilí (Åström, Gredersdotter, Horeck, 2013).

Ženské postavy, jejichž příklady jsme uvedly v přechozí kapitole, jsou rovněž nositelky nějakého rodinného traumatu z dětství, s nímž se musí potýkat i v dospělém životě. Zároveň však, a to je pro specifčnost tohoto žánru zásadní, nejsou čtenáři předkládány jako oběti. Naopak, jsou svými schopnostmi a silnou osobností, jimž je připsána, stavěny na roveň k jejich mužským protějškům, a to jak v profesním, tak i osobním životě. Podle Alacovské (2017) je jednou z hlavních příčin úspěchu tohoto žánru, kromě exotiky polárních září, neúrodných krajín, velkorysosti sociálních států a introvertních lidí, právě genderová rovnost. Skandinávská detektivní fikce byla celosvětově uznávána za to, že oživila některé z nejpozoruhodnějších ženských postav v podstatě mužském světě vyšetřování fiktivní kriminality, a to napříč mediálními platformami, od Lisbeth Salanderové po Sagu Norén a od Smilly¹⁰⁹ po Sarah Lundovou¹¹⁰ (Forshaw, 2012). Všechny tyto kritiky uznávané postavy však byly paradoxně vytvořeny mužskými autory – „Scandinavian crime kings“, kteří přímo přispívají ke stabilizaci genderově patrilinéárního dědictví detektivní fikce. Pokud se jedná o autorky-ženy, ty naopak často ženské postavy do obětí staví, a naopak dávají prostor mužským postavám coby hlavním vyšetřovatelům, jak jsme ukázali na díle Camilly Läckberg.

¹⁰⁹ Hlavní postava z knihy *Cit slečny Smilly pro snih* (2016) dánského autora Petera Høega v dánštině *Frøken Smillas fornemmelse for sne* (1992).

¹¹⁰ Vyšetřovatelka Sarah Lund z velmi populárního dánského seriálu *Zločin* (*Forbrydelsen*, 2007-2012).

Závěr

Velký význam pro vývoj detektivního žánru ve Švédsku od roku 2000 spočívá v rozšíření obsahu. Nejenže jsou publikovány detektivní příběhy tak, jak je do té doby známe, ale do žánru se rovněž začleňuje stále více různých druhů příběhů typických pro jiné žánry. Švédskou detektivní fikci na počátku druhého tisíciletí tak lze popsat jako heterogenní; zahrnuje vše od klasických detektivek s hádankou a policejních románů až po gangsterské thrillery a napínavé romány s nadpřirozenými prvky. Ne zřídka zaujímá zobrazování každodenních životů hlavních postav se vším, co s sebou nese – pracovní stres, vyzvedávání dětí a romantické vztahy – téměř větší místo než samotné tajemství vraždy, jak jsme si ukázali zejména na příkladu *Poslední zkoušky* Hjortha a Rosenfeldta a částečně i u Camilly Läckberg a *Kameníka*. I přes současný nedostatek feministických perspektiv a sociální kritiky přispívají romány švédských spisovatelek k fiktivnímu zobrazení každodenního života ve Švédsku, což je případ právě Camilly Läckberg a též Lizy Marklund jakožto zástupkyň novoromantické vlny. Popularita těchto novoromantických románů mezi švédskými, a i mezinárodními čtenáři, je částečně reakcí na svět, který je vnímán stále více jako cizí a děsivější, přičemž tyto romány vytvářejí iluzi bezpečné a snadno rozpoznatelné společnosti, kde vrahové jsou osamocení jednotlivci s osobními motivy, kteří jsou zatčeni schopnými policisty nastolujícími bezpečnost ve svém rajónu. Nejprodávanější autoři v současném Švédsku jako Läckberg, ale také Jungstedt či Wahlberg a mnoho dalších zasvěcují často své příběhy a motivy vražd individuálním a osobním nespravedlnostem minulosti, než aby řešili otázky současné národní nebo mezinárodní politiky. Místo toho tyto romány primárně propagují tradiční rodinné hodnoty a zastaralé genderové stereotypy a jsou zasazeny do Švédska, které téměř připomíná utopii blahobytu padesátých let – nezasazené globalizací, organizovaným zločinem ani negativními vlivy nových informačních technologií. „Tyto romány poukazují na něco, co lze ve švédské společnosti popsat jako současný feministický odpor a jsou také charakterizovány liberální ideologií, jež odráží individualističtější společnost, kterou se Švédsko stalo“ (Arvas, Nestingen, 2011: 37). Z velké části toto zaměření na osobní a nikoli politická tajemství představuje oživení vlivů pramenících z britské tradice románů o zločinu, která ovládala scénu švédské detektivky až do příchodu dvojice Sjöwall a Wahlöö.

Nicméně i přes toto rozdělení žánru na počátku nového tisíciletí, kdy se tradiční švédský subžánr *police procedural* charakterizovaný sociální kritikou setkal s konkurencí a výpůjčky z jiných žánrů a další hybridní formy navázaly na úspěch trilogie *Milénium* Stiega Larssona, je *police procedural* dodnes stále dominantním subžánrem v rámci detektivní fikce ve Švédsku

(Bergman, 2014). V této práci jsme si představili a popsali tendence společenské kritiky na pěti vybraných dílech, přičemž se nám ukázalo, že i když autoři často pracují s odlišnými prvky spadajícími do jiných žánrů (jako je nejčastěji thriller a psychologický román), společenská kritika je v těchto dílech vždy významná a jeví se jako jednotící prvek žánru švédské detektivky. V několika případech je silně posazená do prostředí Švédska a opírá se o faktografické údaje této země, jako je tomu kromě Sjöwall a Wahlöa také u Stiega Larssona s ohledem na genderovou problematiku nebo u Hjortha a Rosenfeldta a jejich kritiky švédského vzdělávacího systému a zejména mediální kultury. Naopak u Camilly Läckberg a Larse Keplera nestojí Švédsko v centru pozornosti a kritika zde dostává nadnárodní, až globální charakter překračující hranice jedné země a je směřována u Läckberg k otázkám rodiny, mateřství či kritice maloměstské společnosti, a v případě Larse Keplera se nejvýrazněji dotýká selhání psychiatrické péče a imigrační politiky, respektive přístupu státních institucí k imigrantům.

Seznam použité literatury

Primární

HJORTH, Michael a Hans ROSENFELDT. *Poslední zkouška*. Brno: Host, 2016.

KEPLER, Lars. *Písečný muž*. Brno: Host, 2013.

LÄCKBERG, Camilla. *Kameník*. Praha: Motto, 2019.

LARSSON, Stieg. *Muži, kteří nenávidí ženy*. Brno: Host, 2015.

SJÖWALL, Maj a Per WAHLÖÖ. *3x Martin Beck*. Praha: Odeon, 1974.

SJÖWALL, Maj a Per WAHLÖÖ. *Muž na balkóně*. Praha: Svoboda, 1987.

Sekundární

ÅKER, Patrik; ROGATCHEVSKI, Andrei. The Journalist as a Detective: The Media Insights and Critique in Post-1991 American, Russian and Swedish Crime Novels. *Journalism Studies* 21 (2020): 582-597.

ALACOVSKA, Ana. "The Gendering Power of Genres: How Female Scandinavian Crime Fiction Writers Experience Professional Authorship." *Organization*, vol. 24, no. 3, May 2017, pp. 377–396.

ARVAS, Paula; NESTINGEN, Andrew. Introduction: Contemporary Scandinavian Crime Fiction, *Scandinavian Crime Fiction*, (red.) Paula Arvas & Andrew Nestingen, Cardiff: University of Wales Press, 2011.

ASKANIUS, Tina. "Engaging with The Bridge: Cultural Citizenship, Cross-Border Identities and Audiences as 'Regionauts.'" *European Journal of Cultural Studies*, vol. 22, no. 3, June 2019, pp. 271–290.

ÅSTRÖM, Berit; GREGERSDOTTER, Katarina; HORECK, Tanya. *Rape in Stieg Larsson's Millennium Trilogy and Beyond: Contemporary Scandinavian and Anglophone Crime Fiction*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013.

BERGGREN, H., & TRÄGÅRDH Lars. Pippi Longstocking: The autonomus child and the moral logic of the Swedish welfare state. In *Swedish Modernism: Architecture, consumption and the welfare state* (1st ed., pp. 50–65). London, 2010.

BERGLUND, Karl. *Deckarboomen Under Lupp: Statistiska Perspektiv på Svensk Kriminallitteratur 1977–2010*. Uppsala universitet, Avdelningen för litteratursociologi, 2012.
BERGMAN, Kerstin; KÄRRHOLM, Sara. *Kriminallitteratur. Utveckling, genrer, perspektiv*. Lund: Studentlitteratur, 2011.

BERGMAN, Kerstin. Beyond Stieg Larsson: contemporary trends and traditions in Swedish crime fiction. *Forum for World Literature Studies*, vol. 4, no. 2, p. 291. *Gale Literature Resource Center*, 2012.

BERGMAN, Kerstin. *Swedish Crime Fiction: The Making of Nordic Noir*. Mimesis International, 2014. ISBN 978-8857519838.

BORG, Alexandra. *Brottplats: Stockholm: Urban kriminallitteratur 1851–2011*. Stockholm: Stockholmia Förlag, 2012.

BRINCK, Mia; SUNDQVIST, Torbjörn. *Roman om ett samhälle Samhällsskildringen i Sjöwall/Wahlöös Roman om ett brott i förhållande till vänsterdiskursen i Sverige 1965-1975*. University College of Borås. Swedish School of Library and Information Science (SSLIS), 2006.

BŘEZINOVÁ, Helena; GREČNEROVÁ, Barbora; HARTLOVÁ, Dagmar; ŠVEC, Michal. Hlasy odjinud: severská literatura v novém tisíciletí. In: *A2 kulturní čtrnáctideník - Roč. 12, č. 8* (2016), s. 5. - ISSN 1803-6635.

CIGÁNEK, Jan. *Umění detektivky: o smyslu a povaze detektivky*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1962.

ES, van Nicky; REIJNDERS, Stijn. Making Sense of Capital Crime Cities: Getting underneath the Urban Facade on Crime-Detective Fiction Tours. *European Journal of Cultural Studies*, vol. 21, no. 4, Aug. 2018, pp. 502–520.

FAHLGREN, Siv. Lisbeth Salander – feministiskt svar eller provokativ fråga? In: *Millennium. Åtta genusvetenskapliga läsningar av den svenska välfärdsstaten genom Stieg Larssons Millennium-trilogi*, Forum för genusvetenskap, 2013.

FORSHAW, Barry. *Nordic noir: the pocket essential guide to Scandinavian crime fiction, film*. Harpenden: Pocket Essentials, 2013. ISBN 978-184-2439-876.

FOSTER, Jordan. "A Finn in a Strange Land: PW Talks with Lars Kepler." *Publishers Weekly* 259.21 (2012): 27.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

GRYM, Pavel. *Sherlock Holmes a ti druzí: čtení o detektivech a detektivkách*. Praha: Vyšehrad, 1988.

HANNERZ, Ulf. A Detective Story Writer. *City and Society*, 25 (2013): 260-270.

HANSEN, Kim T, and Anne M. Waade. *Locating Nordic Noir: From Beck to the Bridge*. Place of publication not identified: Palgrave Macmillan, 2017.

HANSEN, Kim. Postsecularism in Scandinavian Crime Fiction. *Scandinavian Studies*. 86 (2014). 1-28.

KEETLEY, Dawn. *Unruly Bodies: The Politics of Sex in Maj Sjöwall and Per Wahlöö's Martin Beck Series*. *Clues* 30.1 (2012): 54-64.

KERN, Stephen. *A Cultural History of Causality: Science, Murder Novels, and Systems of Thought*. Princeton University Press, 2004.

KREJČÍ, Karel. *Sociologie literatury*. Praha: Grada, 2008. ISBN 978-80-247-2623-6.

LUNDIN, Bo. *The Swedish Crime Story =: Svenska deckare*. Bromma: Tidskriften Jury, 1981.

LUNDIN, Bo. *Tretton kriminella klassiker*. Lund: Btj förlag, 2005.

MA, Sheng-mei. "My Aspergirl: Stieg Larsson's Millennium Trilogy and Visualizations." *Journal of American Culture*, vol. 37, issue 1, March 2014, pp. 52-63.

MÄNTYMÄKI, Tiina. Women Who Kill Men: Gender, Agency and Subversion in Swedish Crime Novels. *European Journal of Women's Studies*, vol. 20, no. 4, Nov. 2013, pp. 441–454.

MORETTI, Franco. *Grafy, mapy, stromy: abstraktní modely literární historie*. Praha: Karolinum, 2014. Studia nových médií. ISBN 978-80-246-2609-3.

MUNCIE, John; MCLAUGHLIN, Eugene. *The Problem of Crime*. London: Sage, 2001.

NESTINGEN, Andrew K. *New Directions In Scandinavian Studies: Crime and Fantasy In Scandinavia: Fiction, Film, and Social Change*, University of Washington Press, 2008.

NILSSON, Louise. Mediating the North in Crime Fiction. *Journal of World Literature* 1, 4 (2016), 538-554.

SCHWARTZ, Camilla; KAPLAN, E. Ann. The female detective as the child who needs to know: Saga Norén as an example of potent yet dysfunctional female detectives in contemporary Nordic Noir. *European Journal of Scandinavian Studies*, 48(2), 2018, pp. 213-230.

STENIUS, Kerstin. Huzun or Nordic Melancholy. Ledare. *Nordic Studies on Alcohol and Drugs*, vol. 25, no. 2, 2008, pp. 75–76.

STOWE, William W. Critical Investigations: Convention and Ideology in Detective Fiction. *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 31, no. 4, 1989, pp. 570–591.

SVEDJEDAL, Johan. Litteratursociologi. I *Litteraturvetenskap: en inledning*. 2. uppl. Staffan Bergsten (Red), Lund: Studentlitteratur, 2002.

TAPPER, Michael. *Swedish Cops: From Sjöwall & Wahlöö to Stieg Larsson*. Chicago: Intellect, 2014. ISBN 978-1783201884.

THOMAS, Bronwen. Kicking the Hornet's Nest: The Rhetoric of Social Campaigning in Stieg Larsson's Millennium Trilogy. *Language and Literature* 21, no. 3 (August 2012): 299–310.

TRÁVNÍČEK, Jiří. *Česká čtenářská republika: generace, fenomény, životopisy*. Brno: Host, 2017. ISBN 978-80-88069-50-8.

VŠETEČKOVÁ, Andrea. *Muži, kteří nenávidí ženy: narativní analýza*. Praha, 2016. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, Filozofický modul. Vedoucí práce Mgr. Jakub Češka, Ph.D.

WALZER, Michael. *Interpretace a sociální kritika*. Praha: Filosofia, 2000. Morální a politická filosofie. ISBN 80-7007-126-5.

ZÁBRANA, Jan. *Potkat básníka, eseje a úvahy*. Odeon, 1989.

Internetové zdroje

Forskare: Därför älskar vi deckare | SVT Nyheter. SVT Nyheter [online]. Copyright © Sveriges Television AB [cit. 04.04.2020]. Dostupné z: <https://www.svt.se/nyheter/vetenskap/forskare-darfor-alskar-vi-deckare>

HORST Jørn Lier. *What's the Secret of Nordic Noir?* Norway, 2014. Accessed 6 Jun, 2020. http://www.norwayemb.org.in/PageFiles/648500/Nordic%20Noir_Horst.pdf.

Lars Kepler – Wikipedia. [online]. Dostupné z: https://sv.wikipedia.org/wiki/Lars_Kepler

Lars Kepler | Sandmannen | GP. Göteborgs-Posten [online]. Dostupné z:
<https://www.gp.se/kultur/lars-kepler-sandmannen-1.674145>

Proč číst bestsellery? | A2 – neklid na kulturní frontě [online]. Copyright © 2005 [cit. 12.05.2020]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2010/1/proc-cist-bestsellery>

Recension: Stenhuggaren – Läckberg, Camilla | SvD. SvD | Sveriges kvalitetssajt för nyheter [online]. Dostupné z: <https://www.svd.se/omvand-klassresa-skapar-livsfarlig-hondjavul>

Stieg Larsson – Wikipedie. [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Stieg_Larsson

The Afterlife of Stieg Larsson - The New York Times. The New York Times – Breaking News, World News & Multimedia [online]. Copyright © [cit. 29.03.2020]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2010/05/23/magazine/23Larsson-t.html>

Vinnande vardag | Aftonbladet. Nyheter från Sveriges största nyhetssajt | Aftonbladet [online]. Dostupné z: <https://www.aftonbladet.se/kultur/a/VRGA6W/vinnande-vardag>