

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Postmoderní aspekty filmu Watchmen

(Postmodern aspects of the film Watchmen)

Magisterská diplomová práce

Bc. Matěj Dostálek

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

Olomouc 2012

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně, pouze s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci, 28. listopadu 2012

Děkuji Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za odbornou pomoc, připomínky a podnětné názory.

Obsah

1. Úvod.....	2
2. Být postmoderní.....	6
3. Historie versus fikce.....	11
3.1 Vědecká historie a historický román.....	11
3.2 Objektivita versus autenticita.....	12
3.3 Změna vnímání po roce 1945.....	13
3.4 Od strukturalismu k postmoderně – emancipace literárního textu.....	14
3.5 Zpět k fikčním prostředkům.....	16
3.6 Postmoderní historická fikce.....	18
4. Strážci jako postmoderní grafický román.....	21
4.1 Alternativní historie v postmodernismu.....	22
4.2 Zrození vigilantismu.....	25
4.3 Kdo bude strážit strážce?	27
4.4 Společenská traumata.....	28
4.5 Ambivalentní hrdinové.....	30
4.6 Odcizení a superhrdinská demytizace.....	32
4.7 Formální dekonstrukce superhrdinského komiksu.....	34
4.8 Narativní struktura.....	37
5. Filmová adaptace Watchmen.....	47
5.1 Aktualizace filmové adaptace.....	48
5.2 Změna estetiky.....	50
5.3 Mockumentary Under the Hood.....	53
5.4 Reklama.....	55
5.5 Audiovizuální paratexty.....	56
5.6 Televizní vysílání.....	61
5.7 Novinové titulky.....	63
5.8 Soukromá muzea.....	65
5.9 Fotografie.....	66
5.10 Hudba jako text minulosti.....	68
6. Analýza titulkové sekvence.....	73
7. Závěr.....	85
8. Literatura a prameny.....	88

1. Úvod

Zpracování superhrdinských komiksů se díky filmovým sériím *Spider-Man*, *X-Men* a *Batman* stala s nástupem nového milénia významným artiklem hollywoodského kreativního průmyslu. Adaptace revizionistického komiksu Alana Moorea a Davida Gibbonse *Strážci* z roku 2009 se však od ostatních zástupců žánru na první pohled lišila. Z ratingu R (restricted),¹ neokoukaných tváří ústředních protagonistů, strohého merchandisingu i značné stopáže, která přesahovala 160 minut, bylo patrné, že režisér snímku Zack Snyder bude svým filmem *Watchmen* pokračovat v dekonstrukčním přístupu autorů komiksové předlohy a nebude se chtít za každou cenu podbízet masovému publiku.

Na Snyderově snímku mě nezaujalo jen vzpírání se aktuálním kinematografickým trendům a porušování ustálených žánrových pravidel superhrdinského komiksu - této od konce třicátých let významné součásti americké popkultury. K mému rozhodnutí věnovat snímku diplomovou práci vedlo především okázalé porušování hranic mezi historií a fikcí, které pramenilo z narativního schématu alternativní historie postaveného na tzv. kontrafaktuální otázce *co kdyby*. Jejím prostřednictvím Snyder představil divákům svět, který díky odkazům a aluzím na skutečné události, postavy a popkulturu budil dojem známého. Do tohoto světa však zasadil fikční maskované hrdiny a superhrdiny, které tak konfrontoval s dějinami i celou naší společností.

Rozkvět kontrafaktuálního myšlení zaznamenáváme ve druhé polovině dvacátého století ve značně roztříštěném období, jež bývá charakterizováno jako *postmoderní*. Ve své práci jsem se proto rozhodl topos alternativní historie analyzovat v kontextu postmoderního myšlení a tvorby, abych mohl následně na příkladu filmu *Watchmen* demonstrovat jeho uplatnění.

Podle dvou teoretiků, ze kterých při definici postmoderního paradigmatu vycházím, je alternativní historie a různé další formy historické demytizace prostředkem pro zvýraznění hranice mezi historií a fikcí, jež nastoluje hlubší společenské otázky týkající se především povahy pravdy, zaznamenávání naší historie a jejích ideologických implikací.

Prvním z těchto teoretiků je Brian McHale, pro kterého je střet historie a fikce v postmoderních dílech především konfrontací dvou světů, jež slouží k nastolení ontologických otázek. McHale ve své knize *Postmodernist Fiction* tvrdí, že zatímco

¹ Do sedmnácti let přístupnost jen v doprovodu dospělé osoby.

modernistická fikce používá „strategie, které formulují a staví do popředí takové otázky jako (...) Jak mohu interpretovat tento svět, jehož jsem částí? A co v něm jsem?“², postmoderní fikce používá strategie, které „formulují a staví do popředí otázky jako (...) Který je tento svět? (...) Jaké jsou druhy světů, jak jsou konstituovány a jak se od sebe liší? Co se stane, když se různé světy konfrontují nebo když jsou hranice mezi nimi porušeny“.³

McHale považuje vyvolávání těchto ontologických otázek za prostředek pro „zkoumání sociálních a institucionálních extrapolací“.⁴

Ve své práci proto pomocí analýzy symptomatické roviny významů odhalím témata, která autoři jak komiksové předlohy, tak filmové adaptace prostřednictvím konstrukce alternativní historie nastolují, a dále budu zkoumat strategie, které k této konstrukci využívají.

Tyto strategie popisuje nejen McHale, ale také teoretička, na jejíž pojetí postmodernismu v práci *Postmoderní aspekty filmu Watchmen* primárně odkazují. Ze strukturalismu vycházející Linda Hutcheonová se ve své knize *A Poetics of Postmodernism*⁵ zaměřuje na specifický druh historické fikce, jenž nazývá *historiografickou metafikcí*. Tento žánr využívá podle ní paratextuálních konvencí historiografie, přičemž stejně jako při psaní o historii aplikují autoři „komplexní křížové odkazování, které operuje v rámci svého diskurzivního kontextu“.⁶ Klíčovým aspektem těchto románů je podle Lindy Hutcheonové chápání historie nejen jako dějinného, ale zároveň literárního archivu. Veškerou textuální minulost podle ní postmoderní díla svými formálními postupy citují a ironizují. Na základě této teorie budu snímek *Watchmen* analyzovat nejen v rovině historiografické, ale také v rovině metafikční. Z hlediska takového komplexního přístupu není možné oddělit intertextové aspekty od aspektů diegetických, proto budu ve svojí práci kombinovat analýzu symptomatické roviny významu s analýzou obsahovou (postavy, zobrazované jevy), narativní (příběh a jeho konstrukce) i žánrovou.

² MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987, s. 9.

³ Tamtéž, s. 9.

⁴ Tamtéž, s. 71.

⁵ HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988.

⁶ ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2011, s. 192.

Po krátkém úvodním přiblížení různorodých postojů k postmodernímu paradigmatu, nastíním v další kapitole diachronní vývoj problematického vnímání rozdílu mezi historií a fikcí v rámci posledních dvou století. Tento exkurz mi poskytne základ pro osvětlení motivací autorů postmoderní historické fikce, abych mohl dále popsat strategie, kterých ke své historicko-fikční konfrontaci využívají.

Ve třetí části práce *Postmoderní aspekty filmu Watchmen* budu na základě popisu fikčního světa grafického románu *Strážci* analyzovat, jakým způsobem tvůrci komiksu reflektují prostřednictvím alternativní historie nejen historické události, ale také historii samotného subžánru superhrdinského komiksu. Dále se budu zabývat tématy, která tvůrci komiksu svým přesunem do alternativní historie implikují, přičemž zohledním postmoderní fenomény, které při konstrukci paralelního historického světa využívají.

Poslední a nejobsáhlejší část mojí práce budu věnovat filmové adaptaci grafického románu *Strážci*. Opět se zaměřím na postmoderní strategie konstrukce alternativní historie, které budu komparovat s postupy komiksové předlohy, a dále budu zkoumat, do jaké míry tyto strategie slouží vyprávění a do jaké míry jsou kulturní a společenskou reflexí. Specifika Snyderova postmoderního přístupu k audiovizuálnímu dílu budu v závěru demonstrovat na základě formální analýzy titulkové sekvence snímku *Watchmen*.

Cílem mojí práce je prostřednictvím analýzy symptomatických rovin významu a obsahové a narativní analýzy popsat postmoderní aspekty grafického románu *Strážci* a jeho filmové adaptaci *Watchmen*, a to především v úrovni konstrukce alternativní historie. V závěru práce vyhodnotím, do jaké míry se Snyderův přístup shoduje se strategiemi postmoderní fikce a literární historiografické metafikce a jak jsou tyto strategie uplatňovány v rámci filmového média.

Tato práce analyzuje rozšířenou režisérskou verzi snímku *Watchmen* s označením *Ultimate Cut* o délce 215 minut. Původní 162 minut trvající verze prošla na přání studia Warner Brothers razantní úpravou stříhu. Analyzovaná verze *Ultimate Cut* obsahuje několik přidáných scén a záběrů a také pravidelné vsuvky v podobě animovaného snímku *Příběhy Černé lodě*. Co do narativní struktury se jedná o věrnou adaptaci původního komiksu. Při psaní práce jsem používal české verze jmen ústředních protagonistů. Tento překlad vychází z českého DVD vydání snímku *Watchmen: Ultimate Cut*.

Zatímco pro pojmenování snímku používám jeho anglický název *Watchmen*, pro Mooreův komiks užívám, stejně jako pro označení fikčního univerza, jeho český ekvivalent *Strážci*. Důvodem tohoto kroku je přehlednější rozlišení filmového a komiksového díla v rámci textu práce. Názvy paratextů, které jsou dostupné z kanálu *YouTube*, jsem nechal v jejich původním, anglickém znění.

2. Být postmoderní...

Pokaždé, když to vypadá, že jsme se ho zbavili, vrátí se jako duch zpět. A jako duch se také vzpírá veškerým definicím. (Inhab Hassan)

Slovo nenáviděné i vzývané. V minulosti i v současnosti. Jako by však pojem *postmoderní* nejlépe charakterizovala ambivalence, která ho od jeho vzniku provází. Hutcheonová ve své knize *A Poetics of Postmodernism* uvádí, že postmodernismus je ze všeho nejvíce ideologie paradoxů, a dodává: „... je to umění dvojitého a protikladného.“⁷ Hutcheonová proto nemluví ani tak o postmoderní *poetice*, jako spíše o *problematice*.

*Postmodernismus (...) ustanovuje a potom podrývá ty pojmy, které vyzývá - ať už v architektuře, literatuře, malířství, sochařství, filmu, videu, tanci, TV, hudbě, filozofii, estetické teorii, psychoanalýze, lingvistice nebo historiografii.*⁸

Být *postmoderní* znamená spojovat dva a více názorů (jak upřesňuje Valéry „v jednom individuu“),⁹ které jsou často v kontradikci. Wolfgang Welsch tomuto *rozhodnému pluralismu* přisoudil výsostné postavení *základní pozice postmoderny*.¹⁰ Tím se však dostáváme k prvnímu z řady neuralgických bodů při definování postmodernismu: jako pojem nesoucí ve znaku eklectismus, pro který je typická jistá forma schizofrenie, je nemožné ho jednoduše popsat. Postmodernismus je neuvěřitelně obsáhlý a znamená mnoho různých věcí. Podle Pijoana se jedná pouze o „univerzální zaříkávadlo s obsahem ne zcela jasným, kterým lze charakterizovat téměř vše od televizních reklam, teologických směrů, architektury, způsobů filozofického myšlení až ke stylu vaření“.¹¹

Podle Hanse Bartense však můžeme jednotlivé teorie a interpretace rozdělit do třech referenčních rámců:¹²

⁷ HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988, s. 119.

⁸ Tamtéž, s. 3.

⁹ VALÉRY, Paul. *Triomphe de Manet*. Paříž, 1960, s. 1327.

¹⁰ WELSCH, Wolfgang. *Postmoderna – pluralita jako etická a politická hodnota*. Praha: KLP – Koniasch Latin Press, 1993, s. 20.

¹¹ PIJOAN, José. *Dějiny umění*. Praha: Euromedia - Knižní Klub, 2002, s. 151.

¹² BERTENS, Hans. NATOLI, Joseph. *Encyklopedie postmodernismu*. Brno: Barrister & Principal, 2005, s. 6.

- 1) Soubor filozofických propozic vycházejících z poststrukturalismu, které jsou soustředěny okolo odmítnutí realistické epistemologie. (Sartre, Barthes)
- 2) Popis nové sociokulturní formace a nového ekonomického rozdělování (např. Jameson, Lyotard, Baudrillard).
- 3) Soubor uměleckých praktik, které se objevily v průběhu padesátých let.

Avšak ani v případě, že zúžíme vidění postmodernismu na referenční rámec uměleckých praktik, není jeho definice o nic méně *problematičtější*: „Jedněmi je brán jako radikalizace sebereflexe v rámci modernismu, druhými jako odhlédnutí od narativu a reprezentace a jinými naopak jako návrat k narativu a reprezentaci. A dalšími jako obojí.“¹³ Aby toho nebylo málo, jsou tu také postmodernismy, „jejichž význam je s ohledem na historickou etapu a disciplínu úplně jiný.“¹⁴ Proto Lubomír Doležel ve své knize *Fikce a historie v období postmoderny* uvádí: „Dosud se nikomu nepodařilo podat jasnou a obecně přijatelnou charakteristiku postmoderny.“¹⁵ Nesmiřitelnost jednotlivých postmoderních proudů skvěle vystihuje Hassan slovy: „Pokud byste zavřeli do místnosti Leslie Fiedlera, Charlese Jenckse, Jean-François Lyotarda, Bernarda Smithe, Rosalinde Krauss, Fredrica Jamesona, Marjorie Perloff, Lindu Hutcheon a mě (abychom to ještě trochu zamotali) a zahodili klíč, ani po týdnu bychom se nedočkali konsensu. Velice pravděpodobně bychom však zahlédli škvírou pode dveřmi protékat krev.“¹⁶

Postihnout různorodé fenomény diverzifikovaných výkladů *postmoderního* a vytvořit z nich komplexní, aplikovatelnou teorii je vzhledem k povaze a charakteru tohoto směru nemožné. Jedná se totiž o ideologii „tak různorodou a širokou, že se dá sotva obsáhnout univerzálním a homogenním pojmem“.¹⁷

Jelikož se postmoderní teorie, názory i postupy neustále proměňují, má tento pojem úžasnou schopnost vymanit se z uzavření dějinami. Nejenže je problematické, *co*

¹³ BERTENS, Hans. *The Idea of the Postmodern: A History*. London: Routledge, 1995, s. 4.

¹⁴ Tamtéž, s. 4.

¹⁵ DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia, 2008, s. 12.

¹⁶ HASSAN, Inhab. *From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context* [online]. Dostupné z WWW: <http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm>, [cit. 2. 10. 2012].

¹⁷ DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia, 2008, s. 13.

postmodernismus vlastně je, ale i to, *kdy je*. Klíčová otázka zní: můžeme postmodernismus vůbec považovat za období? Hassan se ve své stati k postmodernismu ptá, zda „se spíše než o konstelace uměleckých trendů nejedná o úhel pohledu na svět“.¹⁸ I Hutcheonová tvrdí, že „určení postmodernismu v čase není příliš užitečné“.¹⁹

V této práci nejenže nebudu přidávat další do řady postmoderních teorií; nebudu přidávat ani další z řady odpovědí na Hassanovu otázku. Jak popíšu níže, *historie* je pro postmoderní teorii pojmem zásadním. Jeho vlastní dějiny nás však v této práci zajímat nebudou.

Postmodernismus je bezpochyby stále živý a možná že i víc, než si ve skutečnosti uvědomujeme. Proto platí Welschova slova: „Nechme vymezení epoch budoucím generacím a budoucím historikům. Zdá se, že když se o to pokoušejí současníci, nejednají seriózně.“²⁰ K historickému exkurzu nechť poslouží publikace Hanse Bertense *Encyklopedie postmodernismu*²¹, *Beginning postmodernism*²² Tima Woodse nebo sborník *The Routledge Companion to Postmodernism*²³ editovaný Stuartem Simem.

Ve své práci zmíním pouze tři důležité milníky, které měly podle mého názoru na postmoderní paradigma zásadní vliv:

- 1) V roce 1870 navrhl anglický malíř John Watkins Chapman, že každé umění, které je za prahem impresionismu (toho času nový, revoluční malířský styl), by mělo být definováno jako postmoderní. Jedná se o první zmínku o postmodernismu.²⁴
- 2) V 50. a 60. letech 20. století se postmodernismus etabloval sérií článků o komplexu antimodernistických uměleckých strategií. Mezi nejvýraznější autory těchto článků

¹⁸ HASSAN, Inhab. *From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context*. Online: <http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm>, [cit. 2. 10. 2012].

¹⁹ DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia, 2008, s. 15.

²⁰ WELSCH, Wolfgang. *Postmoderna – pluralita jako etická a politická hodnota*. Praha: KLP – Koniasch Latin Press, 1993, s. 17.

²¹ BERTENS, Hans. NATOLI, Joseph. *Encyklopedie postmodernismu*. Brno: Barrister & Principal, 2005.

²² WOODS, Tim. *Beginning postmodernism*. Manchester: Manchester University Press, 2009.

²³ SIM, Stuart. *The Routledge Companion to Postmodernism*. London: Routledge, 2005.

²⁴ WELSCH, Wolfgang. *Postmoderna – pluralita jako etická a politická hodnota*. Praha: KLP – Koniasch Latin Press, 1993, s. 18.

patřila literární kritička Susan Sontagová, která ve své stati *Against Interpretation*²⁵ popsala nový druh sensibility: „Jedním z důsledků této nové sensibility je fakt, že rozdíl mezi *vysokou* a *nízkou* kulturou se zdá méně a méně podstatný.“²⁶

- 3) V 70. letech na tento proud navázali architekti-teoretici v čele s Charlesem Jencksem, který se po vzoru Roberta Venturiho vymezuje vůči „snadné jednotě vyloučení“²⁷ modernistické architektury a přichází s myšlenkou stylu, kterému dominuje eklectismus, pluralita a hybridita a který promlouvá „k elitě i k člověku z ulice“.²⁸

Jencksova kniha *Jazyk post-moderní architektury*²⁹ zásadně ovlivnila postmoderní teoretiky napříč obory i žánry. Architektura přinesla do té doby nevídaně komplexní pohled na problematiku *postmoderního*, zahrnující jak ideologii, tak její *produkty*. Jencksovo vidění nejlépe vystihují jeho následující slova: „Je zde záměr konfrontovat přítomnost s minulostí, zpochybňovat a podřývat dominantní kulturu zevnitř a reprezentovat složitost soudobého života dvojitým kódováním.“³⁰ Definice postmodernismu vycházející z architektury využila také teoretička Linda Hutcheonová při svém koncipování postmoderní teorie, jež se stala klíčovým východiskem mojí práce.

Pro Hutcheonovou je postmoderní umění charakterizováno „silnou sebereflexivitou a neskrývaně parodickou intertextualitou“.³¹ Jeho nejkrajnějším projevem je pak specifický žánr zvaný *historiografická metafikce*, který se „snaží zpochybnit legitimitu oficiálního obrazu dějin a historického psaní vůbec, poukazující na fikcionalizující efekt narativity“.³²

²⁵ SONTAG, Susan. *Against Interpretation, and Other Essays*. New York: Dell, 1966.

²⁶ STOREY, John. *Postmodernism and Popular Culture*. In: SIM, Stuart (ed.). *The Routledge Companion to Postmodernism*. London: Routledge, 2005, s. 133.

²⁷ BERTENS, Hans. NATOLI, Joseph. *Encyklopedie postmodernismu*. Brno: Barrister & Principal, 2005, s. 175.

²⁸ Tamtéž, s. 175.

²⁹ JENCKS, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions, 1984.

³⁰ JENCKS, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions, 1984, s. 43.

³¹ HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988, s. 16.

³² ORÁLEK, Milan. *Možné světy historie aneb pozdrav Haydenu Whiteovi*. Online: <http://www.aluze.cz/2008_01/09f_recenze.php>, [cit. 8. 11. 2012].

Hutcheonová tvrdí, že oba světy, historie i fikce, jsou svým způsobem kulturní znakové systémy, ideologické konstrukce, „vysoce konvencionalizované ve svých narativních formách“.³³ Postmodernismus podle ní hranice mezi nimi *rozmazává*, ironizuje nebo minimálně zkoumá, a znovu tak přibližuje od 19. století nesmiřitelné oblasti literatury a historiografie.

³³ HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988, s. 111.

3. Historie versus fikce

3.1. Vědecká historie a historický román

Rozdíl ve způsobu zaznamenávání historie (ve smyslu dějinných faktů) a fikce je předmětem reflexe minimálně od starověku. Už Aristotelés v *Poetice* píše, že děje musí být v epické básni sestaveny dramaticky jako v tragédii a být koncentrovány do jednoho úplného a uceleného jednání, které má začátek, střed a konec. V dějepisném pojednání je pak podle něj nutné popsat nikoli jeden *příběh*, ale *dobu* – tedy události, jejichž vzájemná souvislost je nahodilá. „V posloupnosti času nastanou někdy po sobě události, které nemají společné vyústění.“³⁴ Přes tuto diferenci však byly až do 19. století, kdy nastoupila Rankeho *vědecká historie*, považovány historie a fikce za „větve *stejného stromu* vědění“³⁵, stromu, který napomáhal „interpretovat zkušenost pro účely pozvednutí člověka“.³⁶ Distribuce v rámci jednotlivých humanitních oborů – literárních a historických studií – znamenala především rozdělení pole působnosti. Zatímco literární věda uplatňuje metodologické postupy lingvistiky a naratologie, historici se opírají o přístupy politologie a geografie.

Uchopení historie však tyto směry vedlo také k tomu, že si výklad dějin začali nárokovat jejich odborníci. Potřeba přiblížit minulost široké veřejnosti a udělat z ní součást každodenního života vedla v 19. století k rozkvětu specifického žánru fikční literatury – historického románu.

Tato forma využívá nejen entity, které mají protějšky v historických postavách, událostech a ekonomických, politických a kulturních podmínkách, ale také entity románové a fikční. Jeden z významných románů tohoto žánru – Tolstého *Vojna a mír* – tak například obsahuje nejen detailní líčení bitvy u Borodina a skutečné historické postavy, jakými jsou Napoleon či maršál Kutuzov, ale také čistě fiktivní osobní příběhy smyšlených postav jako Pierre Bezuchov. Otázkou, v čem tkví rozdíl mezi fikčním románem obsahujícím reálné entity a historiografií, si kladou nejrůznější autoři od samotných počátků písemnictví. Aristotelés v *Poetice* uvádí, že historikové mohou ve svých vyprávěních „mluvit pouze o tom, co se stalo, o konkrétnostech minulosti, zatímco spisovatelé o tom, co se mělo nebo mohlo stát, a více tak mohou

³⁴ ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1996, s. 103.

³⁵ HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988, s. 105.

³⁶ NYE, Russel B. *History and Literature: Branches of the Same Tree*. In: BREMMER, Robert H. (ed.). *Essays on History and Literature*. Ohio: Ohio State University Press, 1966, s. 123.

pracovat s obecnými informacemi“. To však podle něj neznamena, že by se historické postavy nebo události nemohli objevit například ve fikci. „Nic neomezuje skutečnosti, které se staly, aby byly součástí toho, co se mohlo stát.“³⁷

V čem se liší historický román od historiografie, podrobněji zkoumal literární vědec György Lukács ve své knize *The Historical Novel*. Dochází zde k závěru, že tento žánr „odehrává historický proces prezentováním mikrokosmu, který je generalizovaný a koncentrovaný“.³⁸ Jeho protagonisté jsou podle něj typy – syntézou obecného a konkrétního všech lidských a sociálních determinantů. „Jako takový je tento žánr definovaný relativní nedůležitostí detailu. Jediné, čeho se autor snaží docílit, je historická důvěryhodnost.“³⁹ Další Lukáčsovou charakteristikou historického románu je vypovězení historických osob do sekundárních rolí, které jsou tu rozmístěné proto, aby *autentifikovaly fikční svět*.

Druhá polovina 20. století dané paradigma převrátila a především zásluhou strukturalismu se teoretici i autoři fikce začali zabývat opačnou otázkou – tedy tím, co má historický román a historiografie společného a jak se tyto mody psaní vzájemně ovlivňovaly. Ve své práci *The Fictions of Factual Representation*⁴⁰ Hayden White poukazuje na to, že autoři literatury faktu a realistické prózy sdílejí mnohé podobné postupy. Ve stejném duchu Linda Hutcheonová píše, že „nejde sice o stejné diskurzy, nicméně sdílejí stejné sociální, kulturní a ideologické kontexty i formální techniky“.⁴¹ Historická zkušenost však ukázala na zásadní shodný rys těchto diskurzů: síla obou tkví spíše v jejich autentičnosti než v objektivní pravdě.

3.2 Objektivita versus autenticita

Snaha o autenticitu, která byla mnohdy prosazována na úkor objektivitu, vedla k problému, který si historici uvědomovali minimálně od doby Leopolda Ranka, a sice k podstatným rozdílům mezi různými podáními jedné události. Jde jinými slovy o prostou skutečnost, že

³⁷ HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988, s. 106.

³⁸ LUKÁCS, Georg. *The Historical Novel*. London: Merlin, 1962, s. 39.

³⁹ Tamtéž, s. 59.

⁴⁰ WHITE, Hayden. *The Fictions of Factual Representation*. In: FLETCHER, Angus (ed.). *The Literature of Fact*. New York: Columbia University, 1976.

⁴¹ HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988, s. 111.

neexistuje objektivní výklad dějin a fakta jsou v rukou těch, kteří je zaznamenávají. Jak píše Hutcheonová: „Nic neovlivní určitý fakt tak, jako sociální a kulturní kontext historika.“⁴²

Druhým terčem kritiky se na počátku 20. století stala přílišná fixace historiografie na diplomaticko-politické otázky, které automaticky vedly k zúžení dějin na tzv. *Great man theory*, jež historii zredukovala na činy jejích nejvýznamnějších hybatelů.

Celá řada historiků se snažila tyto problémy eliminovat přehodnocením svých metodologických postupů. Jednu z klíčových rolí v tomto procesu sehrála francouzská škola *Annales*, která odmítla vyprávění historie jako příběhu a kladla do popředí nutnost kontextuálního a *interdisciplinárního* výkladu. Stoupenci tohoto směru se tak při svém zkoumání zaměřili nejen na další humanitní vědy jako sociologii, psychologii a antropologii, ale také na vědy exaktní a snažili se popsat historii s ohledem na širší lidské činnosti.

Předmětem jejich zájmu byly například *dějiny každodennosti* a *dějiny dlouhého trvání* – tedy jak v průběhu času lidstvo vnímalo specifické kulturní fenomény (například čarodějnictví).

Z původně okrajového okruhu dějepisců kolem časopisu *Annales. Economies, sociétés, civilisations* se po druhé světové válce stal uznávaný proud historiografie, jehož představitelé se etablovali na francouzských univerzitách.

3.3 Změna vnímání po roce 1945

Právě druhá světová válka také potvrdila, že se vnímání dějin odvíjí od společenské situace a že forma našeho zaznamenávání historie je symptomaticky podmíněna kontextem, ve kterém vzniká. Zpětně se tak Rankeho tendence udělat z historie vědeckou disciplínu jeví jako reakce na technologické pokroky, nové výzkumy v oblasti exaktních věd a průmyslovou revoluci; *Annales* a skepticismus k metodologii vědecké historie z počátku 20. století pak jako snaha objasnit příčinu hrůz první světové války.

Šok z té další světové války pak vedl podle E. L. Doctorowa k „uvědomění mladé generace, že to, co jim bylo předkládáno jako historie, byla ve skutečnosti historie interpretovaná“.⁴³

Právě tato generace stála za politickými a společenskými změnami v druhé polovině dvacátého století, v jejichž důsledku se začal rozpadat celistvý dějinný obraz, jakási Historie s

⁴² ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2011, s. 191.

⁴³ WOODS, Tim. *Beginning postmodernism*. Manchester: Manchester University Press, 2009, s. 68.

velkým H, která si doposud nárokovala výsadní právo na pravdu. „Z obav z falzifikace dějin a ze lži se tak v šedesátých letech staly postmoderní obavy z rozmanitosti pravdy, která je relativní pro specifické místo a kulturu.“⁴⁴

Jako jeden z projevů těchto změn nahlížíme ustavení tzv. *dokumentárního románu*. Atmosféra neúspěšné války ve Vietnamu a manipulace armády i médií s předkládanými fakty podnítily autory, jakými jsou například Norman Mailer, Hunter S. Thompson a Tom Wolfe, k vytvoření formy, které se dostalo označení *nový žurnalismus*. Tento žánr, který vznikl v šedesátých letech ve Spojených státech, přinesl nové aspekty historicko-fikční konfrontace. Ačkoli předstíral objektivitu, hojně využíval fikčních postupů a ve jménu autorské licence přizpůsoboval fakta. Jeho podstata pramenila z konfrontace objektivní pravdy a subjektivního zážitku. Jak píše Hutcheonová: „Autorská zkušenost v něm byla postavena do popředí jako nová záruka pravdy.“⁴⁵ Jak dodává, dokumentární román má stále blízko k modernistickým kreacím – sebereflexe procesu psaní a zdůraznění subjektivity připomínají Joyceovy a Woolfové experimenty „s omezeným pohledem na narativ“.⁴⁶ V novém žurnalismu je to ale autor, jehož přímá historická účast verifikuje subjektivní výpověď.

3.4 Od strukturalismu k postmoderně – emancipace literárního textu

K napadení objektivní reprezentace reality přistoupili v šedesátých letech také historikové, kulturní kritici a literární vědci. Roland Barthes položením otázky, zda se „skutečně liší narativ o minulých událostech (...) od vyprávění vymyšleného, jaké nalézáme v epice, románu a dramatu“,⁴⁷ rozšířil zájem historiků o nové oblasti lingvistiky a naratologie. Barthes zdůraznil, že každé historické dílo je především text a „narativní struktura, která se původně vytavila ve výhni fikce, se stává jak znakem, tak důkazem reality“.⁴⁸ Nastínil tak myšlenku, která byla jeho pokračovateli v čele s Haydenem Whitem dále rozvíjena: historické texty jsou literárními artefakty. Frank Kermode – téměř současně s Barthesem – prohlásil, že „filosofie

⁴⁴ HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988, s. 108.

⁴⁵ Tamtéž, s. 115.

⁴⁶ Tamtéž, s. 117.

⁴⁷ BARTHES, Roland. *Le discours de l'histoire*. In: SHAFER, E.S. (ed.). *Comparative Criticism: A Yearbook*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 7.

⁴⁸ Tamtéž, s. 18.

dějin je pravděpodobně záležitostí těch, kdo učí romány“.⁴⁹ Historie totiž není objevena nebo nalezena. „Je vytvořena a reprezentována historikem jako text, který je konzumován čtenářem.“⁵⁰

Jak jsem zmínil výše, ve stopách Barthese kráčel Hayden White, který s odkazem na literárního teoretika Northopa Frye tvrdil, že veškerý historický narativ je formován, ať už samostatně či v propojení, čtyřmi hlavními literárními žánry: komedií, tragédií, romancí a satirou.⁵¹ Ve své následující knize *Tropics of Discourse*⁵² pak už explicitně pokládá rovnítko mezi historií a fikcí. Vysvětlení v historii se podle něj děje přiřazením „specifické syžetové struktury množině historických událostí, které si historik přeje obdařit významem určitého druhu. (...) Toto je v podstatě literární operace, to jest operace vytváření fikce.“⁵³

Strukturalisté svým obrácením pozornosti k textu změnili vnímání dějin a započali prolamování milovaného pojmu historické objektivity.

Na jejich diskurz, který otevřel nové možnosti demytologizace historie, navázala v sedmdesátých letech *postmoderní filozofie*. Francois Lyotard ve své nejslavnější knize napsal, že lidské vědění je legitimizováno prostřednictvím velkých historických vyprávění (například křesťanství nebo marxismus). Tyto tzv. *metanarativy* jsou podle Lyotarda vyčerpané, a tak v roce 1979 ve své knize *Postmoderní situace*⁵⁴ ohlásil jejich konec. O jiný druh dějinné dekonstrukce se pokusil Michel Foucault, který se při svých historických exkurzech zaměřil na mapování vývoje myšlení určitého fenoménu (sexuality, šílenství, vězeňství), přičemž nebral ohled na to, z jakého žánru tyto myšlenky pocházejí. Foucault upozorňuje, že texty minulosti se liší svým jazykem a tento jazykový rozdíl se projevuje i v tom, o čem a jak se v dané době mluví či nemluví: „Procedury této narativizační aropriace

⁴⁹ DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia, 2008, s. 11.

⁵⁰ Tamtéž, s. 33.

⁵¹ ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2011, s. 191.

⁵² WHITE, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

⁵³ WHITE, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978, s. 85.

⁵⁴ LYOTARD, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

vždy probíhají podle určitých pravidelností, opakují určité postupy, sledují určité implicitní, nicméně svazující normy. Právě tento jev Foucault, když v průběhu šedesátých a sedmdesátých let v několika dílech zkoumal problematiku legitimizace a institucionalizace vědění (a společenské praxe), postihl pojmem diskurz.⁵⁵

Jednotlivé dějinné epochy jsou pak podle Foucaulta charakteristické svým myšlenkovým diskurzem. Tento fenomén nazývá *epistémé* - myšlenkové nevědomí dané doby, které určuje podobu i hranice jejího myšlení.

Právě Foucaultova teorie se stala jedním z pilířů *nového historismu*, literárně-vědného proudu, který zkoumá historii nikoli jako řadu politických událostí, ale především jako průsečík mnoha vlivů, textů a kontextů. Jak píše jeden z hlavních představitelů této školy Harold A. Veeseer v předmluvě své knihy *Nový historismus*: „Každý způsob vyjádření je zachycen v pavučině pramenů.“⁵⁶

3.5 Zpět k fikčním prostředkům

Nový historismus se však stal pouze jednou z mnoha nových metod historického výzkumu, které *bořily hranice* mezi historií a fikcí a které se během posledních třiceti let nebyvale rozšířily. Dějepisectví přišlo o svoje dominantní proudy a začala vznikat syntetická *mnohotvárná historie*.⁵⁷ Řada historiků přitom „užívala techniky fikční reprezentace k vytvoření imaginativní verze skutečného historického světa“.⁵⁸

Jedním z příkladů je tzv. *narrativní historie*, jejíž autoři píší historii například z pozic lidí, kteří nikdy neexistovali, popřípadě formou deníkových zápisků, které částečně sami *dofabulovali*. Patří mezi ně například Robert Rosenstone, který se, inspirován Whitem, rozhodl „psát historii, která využívá techniky a postupy literatury dvacátého století“.⁵⁹ Jak píše Lubomír

⁵⁵ MATONOHA, Jan. *Literárněvědný text jako diskurz, velké vyprávění a výkon moci* [online]. [cit. 2. 11. 2012]. Dostupné z WWW: < <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/kolokvia/1/4.pdf>>.

⁵⁶ VEESER, H. Aram (ed.). *The New Historicism*. London: Routledge, 1989, s. 4.

⁵⁷ IGGERS, Georg G. *Historiography in the Twentieth Century: From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*. Hanover: Wesleyan University Press, 1997, s. 103.

⁵⁸ HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988, s. 106.

⁵⁹ ROSENSTONE, Robert. *Introduction: Practice and Theory*. In: MUNSLOW, Alun. ROSENSTONE, Robert. *Experiments in Rethinking History*. London: Routledge, 2004, s. 4.

Doležel v knize *Fikce a historie v období postmoderny*: „Pouze fikční narativ je s to říci o minulosti to, co z ní chce Rosenstone vyvolat pro přítomnost: jedinečné zážitky, jedinečných historických postav.“⁶⁰ Asi nejvíce sblížil historiografii s fikcí Simon Schama, který v *Dead Certainties Unwarranted Speculations* zaznamenal smrt generála Jamese Wolfa z několika pohledů v různých modech vyprávění, například také jako fikční reprezentaci slavného obrazu této události od Benjaminina Westa.

Jednou z metod, která v posledních letech vyvolala vlnu zájmu i kritiky, se stala tzv. *kontrafaktuální historie*, kterou reprezentuje například kniha Nialla Fergusona *Virtuální dějiny*. Tato metoda staví do popředí zásadní aspekt fikčního psaní – fabulaci –, konkrétně to, když si člověk pokládá otázku *co kdyby?*, na jejímž základě co nejuvěrohodněji konstruuje cestu, kterou dějiny nešly. Vědeckou legitimitu *Virtuálních dějin* Ferguson hájí souborem metodologických omezení, kterými jsou:

- 1) Kontrafaktual musí být pravděpodobný (plauzibilní).
- 2) Pravděpodobnost kontrafaktualu musí být určena v jeho vlastním kontextu (historik se musí vžít do role pozorovatelů, kterým byly možnosti k dispozici, protože jejich výběr nebyl ještě uzavřen aktualizací jedné z nich).
- 3) Možné alternativy musí být zachovány v nějakém záznamu (můžeme brát v úvahu pouze ty scénáře, které současníci nějaké události nejen zvažovali, ale navíc je svěřili papíru).

Ve *Virtuálních dějinách* tak například Michael Bruleigh na základě nacistických plánů osídlování východu zvažuje, co by se stalo, kdyby nacistické Německo porazilo Sovětský svaz. Fergusonova metoda využívá kontrafaktuální myšlení, které je „význačnou složkou lidské inteligence a obohacuje jak demonstraci, tak inferenci tím, že silou představivosti konstruuje ne-aktualizované alternativy aktuálního světa; dosahuje tak rozmanitých účelů, může: vyrovnat se s negativními emocemi podnícenými událostmi nebo konáním, otevřít nové perspektivy pro poznání a pochopení, zahrát si se světy alternativní minulosti nebo se prostě umožňuje povznést nad špínu a zlobu aktuálního světa a dosáhnout osvobozující říše možného“.⁶¹

⁶⁰ DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia, 2008, s. 58.

⁶¹ Tamtéž, s. 112.

3.6. Postmoderní historická fikce

Ačkoli některé romány postmoderní historické fikce, které se objevily v druhé polovině dvacátého století, pracují stejně jako *Virtuální dějiny* s kontrafaktuálním narativem, nekladou si na rozdíl od nich žádná metodologická omezení. Ve stanovení takových hranic vidí Lubomír Doležel rozdíl mezi Fergusonovým neotřelým přístupem k dějinám a například *Přeměnou* Kingsleyho Amise, v níž je Anglie sedmdesátých let v důsledku nespecifikovaných svatých válek totalitním státem.

Postmoderní historické romány Thomase Pynchona, Salmana Rushdieho, Roberta Coovera, Umberta Eca nebo Michaela Cotezeeho, které Linda Hutcheonová nazývá historiografickou metafikcí, v sobě snoubí románové a historiografické konvence, fikční a historické entity, přičemž se „odmítají přiklonit na jednu či druhou stranu“.⁶² Jak nicméně dokazuje Doležel svou teorií fikčních světů, jedná se o žánr bezpochyby fikční, neboť nemusí redukovat světy na fyzicky možné a na rozdíl od historiografie může obsahovat logické kontradikce.

Pro postmoderní tvorbu je typické vytyčení hranice mezi historií a fikcí a její následné rozmazání. Tento postup je sice součástí literární tradice už od *Bible*, nicméně jak se Hutcheonová shoduje s McHaleovou teorií ontologické dominanty – postmoderní historická fikce šev mezi nimi zvýrazňuje a staví do popředí. „Postava nemůže odejít z fikčního domu a objevit se v reálné kavárně, píše Hrushovski, ale historická fikce dává příležitost udělat opak. Pokud se děje taková migrace, je narušena ontologická hranice mezi fikčním a reálným. (...) Zatímco klasická historická fikce dělá zlom mezi těmito dvěma světy co nejméně postřehnutelným, postmoderní fikce ho zdůrazňuje.“⁶³

Prostřednictvím problematizace historického vědění pak poukazují na nebezpečí separace fikce a historie jako narativních žánrů. Jak dodává Hutcheonová, v dílech postmoderní fikce se „podobně jako v teoretických pracích Dominica LeCapry a Haydena Whitea zrcadlí skepse vůči psaní o minulosti“.⁶⁴ Podle těchto teoretiků totiž žádný historický narativ vypovídající o dějinných událostech nikdy nepodal jejich přímý a transparentní záznam či reprezentaci. Autoři historiografické metafikce si toto uvědomují, proto neaspírají na to, říkat pravdu, ale

⁶² HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988, s. 106.

⁶³ MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987, s. 90.

⁶⁴ HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988, s. 106.

soustředí se na otázku, *čí pravdu sdělují*. Přestože je postmoderní historická fikce žánrem fikčním, staví do popředí neuralgické body současné historiografie: povahu subjektivity, otázku reference a reprezentace, intertextuální povahu minulosti a ideologické psaní o minulosti.

Zatímco řada historiků využívala techniky fikční reprezentace k vytvoření imaginativní verze skutečného světa, postmoderní historická fikce dělá pravý opak – využívá techniky historiografie, aby mohla konfrontovat paradoxy fikce a historie, současnost s minulostí.

Podle Hutcheonové jsou historiografie i román jazykovými konstrukty, které jsou srovnatelně intertextuální a rozmisťují texty minulosti skrze svůj textuální komplex: „Historie existuje jako široká síť subjektivních textů a nová historická zpráva je více o autorově snaze zdat intertextuální síť předchozích forem a reprezentací.“⁶⁵ Pokud, jak tvrdí Hutcheonová, známe naši minulost pouze z textualizovaných zbytků, pak je psaní historie i historiografické metafikce stejně „komplexní křížové odkazování, které operuje v rámci svého diskurzivního kontextu“.⁶⁶

Kdyby však postmoderní fikce pouze užívala již napsané či vyřčené, její narativ by byl jen repeticí existujících výroků. Podle Grahama Allena potřebuje postmoderní klima distanci či ironizaci reprezentace: „Oproti implicitní nostalgii k minulým formám v modernismu se stává postmodernismus k těmto formám s ironickou distancí.“⁶⁷ Tím dává najevo, že si uvědomuje jejich využívání; nesnaží se je zakrýt, ale postmoderně zvýraznit. Klade za sebe kódy, fakta, styly a často nekompatibilní formy reprezentace, záměrně je podkopává a vkládá do nových kontextů. Zároveň tím podle Hutcheonové dochází k tzv. *dvojímu kódování*, které je podle ní (s odkazem na architekturu) jedním z „nejcharakterističtějších znaků postmoderní literatury“.⁶⁸

Historiografická metafikce využívá paratextuální konvence historiografie, kdy je „historik závislý pouze na tom, co je dostupné ze sítě priortextů, které jsou bez výjimky ovlivněné původními autory a jejich ideologiemi, domněnkami a předsudky.“⁶⁹ Ať už to jsou noviny,

⁶⁵ ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2011, s. 191.

⁶⁶ Tamtéž, s. 192.

⁶⁷ Tamtéž, s. 189.

⁶⁸ Tamtéž, s. 189

⁶⁹ Tamtéž, s. 191.

deníky, vojenské zprávy, parlamentní dokumenty, osobní dopisy nebo jakékoli jiné historické dokumenty, jsou vybírány tak, aby fungovaly pro daný problém či úhel pohledu. Toto uvažování nás vede až k sémiotickému diskurzu, jenž chápe dokumenty jako znaky událostí, které historik skládá do faktů. Poselstvím historiografické metafikce tak je: „Naše historie skutečně existovala, ale naše historické vědění je sémioticky přenášeno.“⁷⁰

Postmoderní historická fikce spájající dohromady obrazy naší reálné i vymyšlené minulosti má podle Doležela charakter *excentrické brikoláže*. V jejím rámci se „zabydluje velkého množství privátních i veřejných osob, které jsou buď jednoznačně fiktivní, nebo jsou svými jmény a zčásti svými rolemi ztotožněny s určitými postavami historickými“.⁷¹ V prostoru nelineárního, náhodně se vyvíjejícího syžetu tu pozorujeme úzké spojení osobních a privátních příběhů se společenskými událostmi doby. A i když tyto linie rozehrávají jednotlivci, jsou podle Doležela například v Doctorowově románu *Ragtime* pečlivě vybírání jako představitelé hlavních společenských vrstev Ameriky na počátku dvacátého století, jejichž prostřednictvím jsme svědky koincidence, prudkých protikladů a nepředvídatelných zvrátů.

Stejně jako můžeme podle Thihera v postmoderní budově objevit celou historii architektury, v *Posedlosti* celou historii anglické literatury devatenáctého století a v chaotickém a aleatorickém světě románu *Ragtime* Ameriku první poloviny dvacátého století, vynořuje se z grafického románu *Watchmen* Alana Moorea a Davida Gibbonse historie superhrdinského komiksu i společnosti poválečné Ameriky.

⁷⁰ HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988, s. 122.

⁷¹ DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia, 2008, s. 112.

4. Strážci jako postmoderní grafický román

Grafický román *Strážci* autorů Alana Moorea a Davida Gibbonse se společně s komiksem Franka Millera *Temný rytíř* staly zásadními díly *moderní komiksové éry* (trvajících od poloviny osmdesátých let dvacátého století dodnes).⁷² V tomto období sledujeme tendenci komiksových autorů zobrazovat psychologicky komplexnější charaktery a porušovat nejen pravidla regulačního omezení *Asociace vydavatelů komiksů*⁷³ (tzv. *Comics Code*), cenzurující násilí a explicitní sexuální scény, ale také pravidla samotného subžánru superhrdinských komiksů.

Takovýmto revizionistickým přístupem Moore s Gibbonsem dokázali, že komiksové médium nemusí z podstaty znamenat pokleslou zábavu cílící na fanoušky z řad studentů a *nerdů*, ale že může být prostředkem pro vytvoření komplexního díla postmoderní fikce. Geoff Klock ve své knize *How to Read Superhero Comics and Why* uvádí, že *Strážci* jsou „novým druhem komiksu, fází která posouvá tento žánr od superhrdinské fantazie k literatuře“.⁷⁴

Na rozdíl od tradičních komiksů období *bronzové éry* vycházely tyto grafické romány na kvalitním papíře, neobsahovaly inzerci a jejich obálkám dominovalo jméno autora. Ačkoli byla kresba jednodušší, forma, kterou byly tyto komiksy vydávány, se mnohem více blížila literárnímu artefaktu. Moderní komiksy odmítaly infantilitu svých předchůdců a i razantně vyšší cena napovídala, že autoři necílí na dětské čtenáře.

Jak píše Bradford Wright: „Strážci jsou bodem, kdy komiks dospěl“⁷⁵, a to především z hlediska svého obsahu. Moore s Gibbonsem se odpoutali od konvencí subžánru superhrdinského komiksu a představili čtenářům ambivalentní maskované hrdiny, kteří v rámci sofistikované narativní struktury využívající flashbaky vyšetřují konspirační eliminaci členů své komunity na pozadí významných historických událostí, do kterých přímo zasahují. Dvanáct dílů komiksu *Strážci*, vydávaných v letech 1986-1987, tak přenáší čtenáře do světa, ve kterém v roce 1985 hrozí, že intervence SSSR v Afghánistánu přeroste v jadernou válku mezi Sověty a USA. Americkým prezidentem je Richard Nixon, který byl zvolen do svého

⁷² OVERSTREET, Robert M. *Overstreet Comic Book Price Guide #38*. Gemstone, 2008, s. 1028.

⁷³ *Association of Comics Magazine Publishers*.

⁷⁴ KLOCK, Geoff. *How to Read Superhero Comics and Why*. New York: Continuum, 2002, s. 25-26.

⁷⁵ WRIGHT, Bradford. *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2003, s. 271.

třetího funkčního období, k aféře *Watergate* nikdy nedošlo, protože na Woodwarda s Bernsteinem byl spáchán atentát, Vietkong je poražen a Vietnam se stává 51. státem USA. Na všech těchto milnících poválečných amerických dějin totiž participovali maskovaní superhrdinové.

Styčné historické události a figury budící *dojem známého* jsou tak ve světě *Strážců* konfrontovány s vizuálně bohatým, fantaskním světem hrdinů, superhrdinů a nadpřirozených jevů, díky kterým se historie odklonila od podoby, v jaké ji známe dnes. Prostřednictvím kontrafaktuální otázky *co by se stalo, kdyby se maskovaní superhrdinové beroucí spravedlnost do vlastních rukou neobjevili ve 40. letech pouze v naší popkultuře, na stránkách komiksů, ale také ve světě reálném*, vytvořili autoři alternativní historii Spojených států, která jim sloužila k odhalování „povahy spravedlnosti a odplaty a ke zkoumání etiky vigilantismu“.⁷⁶

Schéma alternativní historie, na kterém je grafický román *Strážci* vystavěn, se svým fantastickým pozměněním nám dobře známých dějin stalo v postmoderní literatuře druhé poloviny dvacátého století ideálním prostředkem pro atakování ontologických hranic. Tento topos šev mezi historií a fikcí zdůrazňoval prostřednictvím tzv. *kontrafaktuálních bodů* – míst, od kterých se dějinná linka odštěpila. Autoři takovýchto alternativních historií cíleně dekonstruovali dějiny a pro vytváření nových historických světů využívali často konvencí historiografie.

4.1 Alternativní historie v postmodernismu

Ačkoli je první známý text alternativní historie datován k roku 1836,⁷⁷ kdy byl vydán román *Napoleon et la conquete du monde (Napoleon a dobytí světa)* od Louise-Napoléona Geoffroy – Chateaua, ve kterém francouzský císař zvítězí v roce 1812 v Rusku a v roce 1814 dobije Anglii, zaznamenáváme rozkvět tohoto (nejprve) literárního žánru kontrafaktuálních reprezentací minulosti až po druhé světové válce a je pravděpodobně spojen s „celkovým podkopáním či vymazáváním etablovaných ontologických hranic, s vymazáním, které je

⁷⁶ SKOBLE, Aeon. *Superhero Revisionism in Watchmen and The Dark Knight Returns*. In: MORRIS, Tom. MORRIS, Matt. *Superheroes and Philosophy: Truth, Justice, and the Socratic Way*. Chicago: Open Court, 2005, s. 29.

⁷⁷ DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia, 2008, s. 12-13.

charakteristické pro postmoderní imaginaci“.⁷⁸ Topos alternativní historie přináší podle Briana McHalea pro postmodernismus typickou ontologickou poetiku založenou na „střetu našeho světa s projekcí světa odlišného (...), který poukazuje na jejich různorodou strukturu“.⁷⁹

Se schématem alternativní historie se začínáme pravidelněji setkávat od padesátých let dvacátého století v rámci žánru brakové vědecko-fantastické fikce. Sem patří například i novela *Bring the Jubilee* Warda Moora,⁸⁰ založená na hypotetické premise, *co by se stalo, kdyby Konfederace vyhrála válku Severu proti Jihu*. Fantastičnost kontrafaktuálu je v tomto druhu pulpové literatury využívána ke způsobení kulturního šoku (čtenářů nebo hlavních hrdinů) a jakési prvoplánové karnevalizaci dějin.

Od šedesátých let však sledujeme tendenci k postmodernizaci žánru sci-fi a zároveň snahu postmoderních autorů využívat vědeckofantastická témata. K postmodernismu má podle McHalea sci-fi stejný vztah jako detektivní thriller k modernismu – jedná se o tzv. *sesterský žánr (sister genre)*.⁸¹ Jejich společným cílem je „konfrontovat empiricky dané z našeho světa s něčím, co ho přesahuje“.⁸² Typickým příkladem je William Burroughs, v jehož díle zaznamenáváme varianty meziplanetárních toposů i cesty časem, které mu však slouží jako „fikční rámec, motivační alibi pro zkoumání rozdílu mezi dvěma identitami, dvěma paměťmi, dvěma kulturami.“⁸³

Takovouto postmoderní sci-fi využívající schématu alternativní historie je kniha Philipa K. Dicka *Muž z vysokého zámku*,⁸⁴ která je postavena na kontrafaktuální otázce *co by se stalo, kdyby druhou světovou válku vyhrála Osa Berlín-Řím-Tokio*. K společenské reflexi zde využívá Dick *alternativní alternativní historii* – hrdinka románu pátrá po spisovateli románu, který líčí svět, v němž druhou světovou válku vyhráli spojenecká vojska.

⁷⁸ MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987, s. 10.

⁷⁹ Tamtéž, s. 10.

⁸⁰ MOORE, Ward. *Bring the Jubilee*. New York: Farrar, Stratus & Young, 1953.

⁸¹ MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987, s. 60.

⁸² Tamtéž, s. 60.

⁸³ MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987, s. 67.

⁸⁴ DICK, Philip K. *Muž z vysokého zámku*. Plzeň: Laser, 1992.

Koncem sedmdesátých a začátkem osmdesátých let se kontrafaktuální historie stává tématem autorů *historiografické metafikce*, kteří nejenže užívají a zneužívají postupy historického románu pro své ontologické záměry, ale (často ironicky) pracují s konvencemi historiografie s cílem fikcionalizovat dějiny, a tím implikovat, že historie sama může být formou fikce. Jedním z prostředků je pro ně mimo alternativní historie také tzv. *apokryfní historie* – tedy dějiny, jež nejsou známy z historických pramenů a otevírají tak prostor pro konspirační teorie tvrzením, že „znovunalézají či objevují fakta, která byla oficiální historií opomenuta“.⁸⁵

Nejgrandióznější postmoderní revizí oficiální historie, která pracuje jak s alternativní, tak apokryfní historií, je podle McHalea Fuentesův román *Terra Nostra*,⁸⁶ který je fiktivní historií Španělska a Latinské Ameriky. Fuentesův text zahrnuje svatbu Filipa II. s anglickou královnou Alžbětou I. a *Nový svět* je zde objeven o století později než v oficiální historii, přičemž rozsáhlé ekonomické a politické následky objevení Ameriky se odehrávají v drasticky zkráceném časovém úseku. Cervantes je v románu pro kacířství odveden na galeje a píše Kafkovu *Proměnu* naopak o století dříve. Fuentes reflektuje svojí vlastní revizionistickou metodou skrze epizodu s *Divadlem vzpomínek* Valeria Camilla, v němž zaznívá: „Historie se opakuje pouze proto, že si neuvědomujeme alternativní scénáře historických událostí. (...) Cestou, jak si zajistit, že se historie nebude opakovat, je být si vědom alternativní možnosti, která se odehrává vždy jen jednou.“⁸⁷

Mezi klíčová díla postmoderní historické fikce řadí Hutcheonová i McHale také román *Public Burning*,⁸⁸ v němž Robert Coover rozpracovává alternativní verzi popravky sovětských špiónů Rosenbergových, přičemž vypravěčem románu je Richard Nixon, jehož obraz se značně liší od toho, který známe z našich dějin. Brian Evenson v knize *Understanding of Robert Coover* píše, že se jedná o „možná největší obohacení jazyka od dob Withmana a v jisté smyslu i Marka

⁸⁵ MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987, s. 90.

⁸⁶ FUENTES, Carlos. *Terra Nostra*. London: Dalkey Archive Press, 2003.

⁸⁷ MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987, s. 92.

⁸⁸ COOVER, Robert. *Public Burning*. London: Viking, 1977.

Twaina, (...) žádný autor od dob Melvilla se nepustil tak neohroženě a hluboko do kolektivního amerického vědomí jako Coover“.⁸⁹

Zatímco modernistická historická fikce operuje pouze v *šedých zónách historie (dark areas)*⁹⁰ a naše minulost může být v jejím rámci interpretována jen v takové podobě, která neodporuje historickým záznamům, historiografická metafikce záměrně překračuje nejen hranice těchto šedých zón, ale programově vyvolává anachronismy a porušuje logiku a fyziku aktuálního světa s cílem revidovat, reinterpretovat či demystifikovat jak oficiální historii, tak ustálené formální postupy fikce. Jak uvádí Lubomír Doležel, nevede tato postmoderní strategie pouze k prolamování hranic ontologických, ale mizí také „rozdíly mezi různými druhy tvorby, rozdíly mezi typy diskurzů a textů, hranice mezi přirozenými a nadpřirozenými světy, protiklad mezi kognitivní (teoretickou) a poetickou (uměleckou) činností atd.“⁹¹

McHale ve své knize *Postmodernist Fiction* však tvrdí, že fantastické není v rámci postmodernismu zobrazováno účelově: „Je zde koptováno jako jedna z mnoha strategií ontologické poetiky, která pluralizuje skutečnost, a tak problematizuje její reprezentaci.“⁹²

Fantastičnost fikčního světa *Strážců* vyvolaná integrací maskovaných hrdinů (z nichž někteří oplývají dokonce nadpřirozenými schopnostmi) do světa historických fakt neslouží autorům prvoplánově k vyvolání úžasu, ale v duchu postmoderní tvorby se stává „prostředkem pro zkoumání sociálních a institucionálních extrapolací“.⁹³

4.2 Zrození vigilantismu

Postmoderní „pokřivené zrcadlo pokřiveného světa“⁹⁴ nastavuje Moore ve *Strážcích* kontrafaktuálem: *jak by se vyvíjela západní společnost, kdyby se v ní etabloval vigilantismus* - tzv. antiteroristický terorismus, „který potlačuje deviace určité části společnosti ze strany

⁸⁹ EVENSON, Brian. *Understanding of Robert Coover*. Columbia: University of South Carolina Press, 2006. s. 110-111

⁹⁰ MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987, s.87.

⁹¹ DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia, 2008, s. 14.

⁹² MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987, s.87.

⁹³ Tamtéž, s. 71.

⁹⁴ Tamtéž, s. 68.

soukromých subjektů za účelem udržení statu quo, (...) přičemž těmito deviacemi jsou myšleny etablované společenské modely a normy, k nimž se hlásí vládnoucí elity“.⁹⁵

Vznik tohoto fenoménu je ve *Strážcích* vykreslen spolu se svými logickými příčinami a následné události jsou zobrazeny jako komplexní historické procesy vývoje společnosti i se svými symptomy.

Ve třicátých letech dvacátého století se na základě činnosti ozbrojených gangů, jejichž členové se při bankovních loupežích maskovali za piráty a duchy, rekrutují z řad policistů, vojáků i prostých nadšenců jedinci, kteří se začínají převlékat do kostýmů a bojují s kriminálním živlem na vlastní pěst. Tito *dobrodruzi*, následně sdružení ve spolku *Minutemen*, vyvolávají zájem médií i veřejnosti. Jejich činy však mají od počátku daleko ke glorifikaci a společnost na ně nahlíží s jistou dávkou skepse - jako na uskupení podivných individuů. Jak píše jeden z nich, Hollis Mason, ve své fiktivní autobiografii *Under the Hood*, která je součástí prvních třech sešitů *Strážců*: „Byli jsme respektovaní, propíraní, ale také často vysmívání. Zatímco se lidé v Evropě měnili na mýdlo a stínítka na lampy, převlékali jsme se do obskurních obleků a vyjadřovali náš názor na dobro a zlo. Byli jsme považováni za perverzní.“⁹⁶

Poválečným problémem se navíc stal nedostatek kostýmovaných zločinců. Nová generace gangsterů byla méně extrovertní - jednalo se většinou o obyčejné muže v oblecích, kteří řídili obchod s drogami a prostitucí. Jak dodává Mason: „S takovými zločinci nebylo zábavné bojovat.“⁹⁷

Se změnou zločineckých struktur, stupňující se studenou válkou, rostoucím zájmem mocných o služby vigilancí a příchodem hrdiny, který má skutečné superschopnosti, dochází nejen k postupné politizaci těchto dobrodruhů, ale především vznikají frustrace a traumata zesilující rozdílnost charakterů jednotlivých maskovaných hrdinů, kteří už dále nejsou schopni fungovat jako tým. *Lišaj* dokonce, zdeptaný vyšetřováním *Výboru pro neamerickou činnost*, utápí zoufalost v alkoholu a končí v psychiatrické léčebně v Maine. Z naivních her na *kovboje*

⁹⁵ ZICH, Josef. *Aplikace výzkumu terorismu a politického násilí na skupinu Orange Volunteers*. Bakalářská diplomová práce, Fakulta sociálních studií MU Brno. Brno: Masarykova Univerzita, 2007, s. 18-19.

⁹⁶ MOORE, Alan. GIBBONS, David. *Watchmen #2*. New York: DC Comics, 1986.

⁹⁷ Tamtéž.

a indiány se postupně stávají mocenské hry na pozadí studené války, které přerůstají v celospolečenskou katastrofu.

4.3 Kdo bude strážit strážce?

Zatímco v idealistickém světě superhrdinských komiksů *zlaté éry* (1938 - 1949)⁹⁸ bojují hrdinové v zájmu spravedlnosti a vyššího principu mravního, ve *Strážcích* jsou takové hodnoty, stejně jako ve skutečném světě, představovány jako relativní a nezávislé potírání kriminality se jeví jako problematické.

Už britský filozof John Locke (1632–1704) tvrdil, že „důležitým elementem občanské společnosti je objektivní hodnocení a soud. Těch však můžeme docílit pouze předáním části našich práv na legitimně ustanovenou vládu. Podle této teorie je společnost mnohem lépe zabezpečena, když nechává pronásledovat a trestat kriminální delikty delegovanou složkou státního zastupitelského úřadu. Je tedy špatné zadržet či trestat zločince, protože se jedná o kompetence státní policie a soudního systému.“⁹⁹

Vzestup samozvaných ochránců pořádku vyvolává ve *Strážcích* otázku parafrázující citát římského satirika Juvenalia *Kdo bude hlídat hlídače?* Na základě činnosti maskovaných hrdinů tak dochází v USA k masovým protestům veřejnosti, pro kterou je nepřípustné, aby tito *hrdinové* nahrazovali státem řízenou policii a armádu. 2.března 1977 účastníky washingtonské demonstrace policistů teleportuje *Dr. Manhattan* zpět do jejich domovů, čímž vystupňuje tlak na to, aby byla přijata legislativní opatření pro omezení činnosti kostýmovaných dobrodruhů, kteří jsou nakonec vládním schválením tzv. *Keen act* v roce 1977 postaveni mimo zákon.

Moore se prostřednictvím *Strážců* zamýšlí, kým by superhrdinové měli být kontrolováni a komu by měli být zodpovědní. Odhaluje, že v naší společnosti by se takovíto hrdinové dříve nebo později stali předmětem zájmu mocných a bohatých. Zatímco klasický komiks reflektoval pouze vigilantismus, který se zaměřoval na kriminální ohrožení, Moore posouvá

⁹⁸ REYNOLDS, Richard. *Superheroes: A Modern Mythology*. Jackson: University Press of Mississippi, 1992, s. 127.

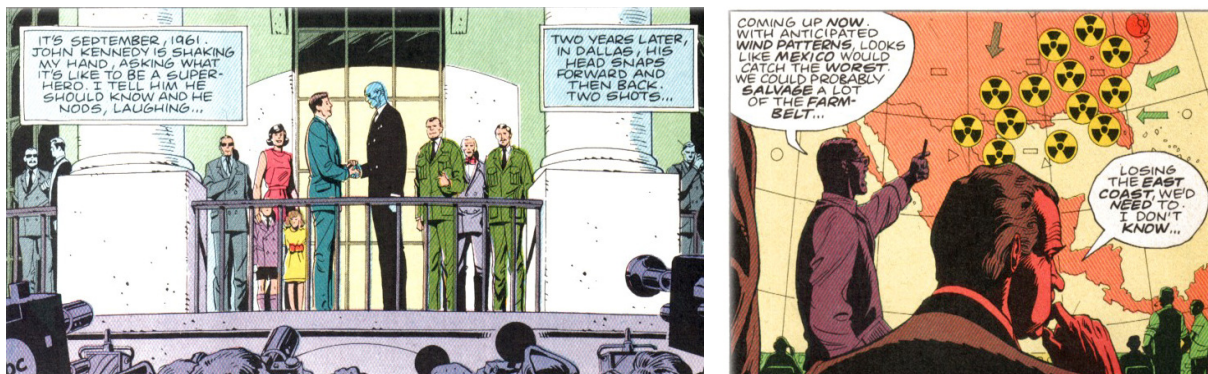
⁹⁹ SKOBLE, Aeon. *Superhero Revisionism in Watchmen and The Dark Knight Returns*. In: MORRIS, Tom. MORRIS, Matt. *Superheroes and Philosophy: Truth, Justice, and the Socratic Way*. Chicago: Open Court, 2005, s. 30.

téma dál a naznačuje, že může být tato činnost „druhotně politizována, i když v první fázi fungovala jen jako potírání přebujelé kriminality v dané oblasti“.¹⁰⁰

Po zákazu maskovaných hrdinů začíná onipotentní *Dr. Manhattan* pracovat pro americkou vládu. Nixonovou republikánskou klakou se nechává rekrutovat i *Komediant* a z původně maskovaného hrdiny zatýkající bankovní lupiče se stává vládní agent. Z vyprávění se postupně dozvídáme, že osvobodil rukojmí na americkém velvyslanectví v Íránu, pomáhal shazovat marxistické režimy v Jižní Americe, a je zde také několikrát naznačeno, že spáchal atentát nejen na Woodwarta s Bernsteinem, ale i na Johna F. Kennedyho, který stál Nixonovy v cestě k moci.

4.4 Společenská traumata

Moore svými hrdiny vyvolává v rámci svého fikčního světa nová společenská traumata a zároveň mění ta, která známe ze skutečné historie a která zásadně ovlivnila americkou společnost druhé poloviny dvacátého století. Díky tomu, že *Komediant* zabránil zabitím novinářů *Washington Post* propuknutí aféry *Watergate*, sledujeme ve *Strážcích* konzervativní normalizaci pod taktovkou Richarda Nixona, který se tak nestává *křivákem*¹⁰¹ a jediným americkým prezidentem v historii Spojených států, který na svou funkci rezignoval.



Obr. 1: Alternativní historie prolíná historické a fikční entity - vlevo si třese Dr. Manhattan rukou s Johnem F. Kennedym, vpravo sleduje prezident Nixon v roce 1985 možné cíle sovětského jaderného útoku.

¹⁰⁰ ZICH, Josef. *Aplikace výzkumu terorismu a politického násilí na skupinu Orange Volunteers*. Bakalářská diplomová práce, Fakulta sociálních studií MU Brno. Brno: Masarykova Univerzita, 2007, s. 18-19.

¹⁰¹ Spojení *I am not a crook* použil Nixon na tiskové konferenci 17. listopadu, která následovala po rozpoutání aféry *Watergate*.

Prostřednictvím médií buduje Nixon v alternativním roce 1985 svůj obraz amerického hrdiny, kterému se daří udržet status quo mezi Spojenými státy a Sovětským svazem, přesto Moore odhaluje i jeho temná zákoutí. Nixon zneužívá maskované hrdiny pro upevnění své moci a s jejich pomocí likviduje své zahraniční i domácí nepřátele, aby nakonec postavil vigilantismus mimo zákon. I pro silně pravicově smýšlejícího Rorschacha je Nixon *Tricky Dick*.¹⁰²

Vlivem Nixonova setrvání u moci nedochází ke společenské liberalizaci, která je charakteristická pro nám známá šedesátá léta, ani k rozvoji opoziční kultury (tzv. *counterculture*), *nové levice* a dokonce ani protiválečného hnutí. Není třeba, protože díky zásahu nadpřirozenými schopnostmi oplývajícího *Dr. Manhattana* zvítězí Spojené státy ve Vietnamu, který se stává 51. státem USA.

Ve druhém díle *Strážců*, ve kterém *Dr. Manhattan* v rámci flashbacku vzpomíná na kapitulaci Vietkongu, pronáší Komediant: „Myslíš, že průměrného Vietnamce zajímá, kdo tu válku vyhrál?“¹⁰³ Svoji glosou poukazuje na fakt, že bez ohledu na výsledek války bojovaly Spojené státy v jihovýchodní Asii především sami se sebou: „Kdybychom ve Vietnamu prohráli, tak nevim... Myslím, že by se z toho naše země mohla zbláznit.“¹⁰⁴

Komediant – cynický a nihilistický antihrdina, jehož smrt uvozuje celé vyprávění – se prostřednictvím flashbacků stává vyslovenými glosami „reflexí a parodií“,¹⁰⁵ a to nejen alternativního světa, ale také světa aktuálního. Ačkoli se pohybuje ve fikčním prostoru, vidí pravdivou tvář dvacátého století a je jejím bezcitným komentátorem. *Komediant* je jakousi personifikací postmoderní ironie, která se vznáší nad oběma světy, a z její pozice břitce komentuje. Při zásahu proti demonstrantům, kteří požadují vládní zákaz vigilantismu, říká Dreibergovy: „Co se stalo s Amerikou? Co se stalo s americkým snem? Stal se skutečností. Právě se na něj díváš.“¹⁰⁶ *Komediant* tak bezděčně komentuje fantastickou vizi přenesení maskovaných hrdinů do skutečného světa.

¹⁰² Přezdívka, kterou pro Nixona kvůli jeho špinavým praktikám v průběhu senátní kampaně v roce 1950 vymyslela jeho konkurentka Helen Gahagan Douglas.

¹⁰³ MOORE, Alan. GIBBONS, David. *Watchmen #2*. New York: DC Comics, 1986, s. 13.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 13.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 27.

¹⁰⁶ MOORE, Alan. GIBBONS, David. *Watchmen #2*. New York: DC Comics, 1986, s. 18.

Jak píše Richard Reynolds ve své knize *Superheroes: A Modern Mythology*, „patří Komediant k tradici amerických hrdinů, existenciálních mužů činu, kteří si uvědomují sebe sama skrze násilí a smrt – jako William Holden z *Divoké bandy* nebo Warren Oates z *Přineste mi hlavu Alfreda Garcii*“.¹⁰⁷ Tito muži podle něj následují svoje principy, přestože vedou k jejich destrukci.

4.5 Ambivalentní hrdinové

Ústřední postavy *Strážců* nemají tradiční antagonisty, jak je tomu v superhrdinském komiksu. „Absencí padouchů ztrácí superhrdinové ve *Strážcích* možnost vymezení se vůči nim.“¹⁰⁸

Moore zasazením hrdinů mimo svůj známý kontext vyvrací mýty, které tento komiksový subžánr v minulosti vytvářel. „Superhrdinové se ve *Strážcích* stali jen další částí společnosti, čímž jsou jako fenomén dekonstruováni. Satira zde nahradila explicitní mytologii.“¹⁰⁹ Podle Bardforda Wrighta jsou *Strážci* „nekrologem konceptu superhdiství a hrdiny obecně“.¹¹⁰ Absence úhlavních nepřátel vede hrdiny ke konfrontaci s morálními a sociálními dilematy, čímž jsou odděleni od klasické žánrové stavby. Slovy Wrighta získávají ve *Strážcích* superhrdinové „chování i motivace skutečných lidí“.¹¹¹

Rozporuplnost vigilantů je patrná už ze samotných motivací proto, stát se hrdiny (resp. hrdinkami). Navlékají si masky a vydávají se bojovat proti zločinu, „aby se zavděčili svým matkám, kvůli svému traumatickému dětství, potlačované homosexualitě, naivním absolutistickým názorům nebo fetiši pro kostýmy a technologické vybavení“.¹¹² Široká škála

¹⁰⁷ REYNOLDS, Richard. *Superheroes: A Modern Mythology*. Jackson: University Press of Mississippi, 1992, s. 106.

¹⁰⁸ REYNOLDS, Richard. *Superheroes: A Modern Mythology*. Jackson: University Press of Mississippi, 1992, s. 106.

¹⁰⁹ REYNOLDS, Richard. *Superheroes: A Modern Mythology*. Jackson: University Press of Mississippi, 1992, s. 109.

¹¹⁰ WRIGHT, Bradford. *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2003, s. 272.

¹¹¹ WRIGHT, Bradford. *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2003, s. 271.

¹¹² THOMPSON, Iain. *Deconstructing the Hero*. In: MCLAUGHLIN, Jeff (ed.). *Comics as Philosophy*. Jackson: University Press of Mississippi, 2005, s. 12.

motivací pramenící z frustrací či obsesí kontrastuje se superhrdinou, který chrání slabší kvůli stigmatu sirotka a společenského outsidera, což je podle Richarda Reynoldse další z typických schémat klasického superhrdinského komiksu.¹¹³

Ambivalentnost, se kterou jsou prezentovány postavy *Strážců*, platí pro postmoderní tvorbu obecně. Zatímco tradiční superhrdinský komiks pracuje s typy, v postmoderní fikci se podle Hutcheonové setkáváme se specifickými individualitami. „Typové zařazení tu nemá funkci, slouží pouze k ironickému podtržení“,¹¹⁴ proto před námi stojí postavy, v nichž se mísí záporné i kladné vlastnosti a které není možné polarizovat.

Jedním z příkladů ambivalentního hrdiny, oscilujícího mezi maskovaným dobrodruhem a teroristou, je postava *Rorschacha* - paranoidního psychotika, který pokračuje jako maskovaný ochránce veřejnosti i po uzákonění *Keen act*. Nechtěný syn newyorské prostitutky jménem Walter Kovacs je v dětství vyobcován na společenský okraj, což ho vede k silné agresivitě a neschopnosti udržet nad ní kontrolu, ještě jako dítě se zakousne při chlapecké rvačce svému soupeři do tváře a posléze, už jako maskovaný hrdina *Rorschach*, brutálně popravuje pedofilního vraha. Jeho touha po spravedlnosti mu nedovoluje odejít na odpočinek, k čemuž se uchyluje Dreiberger (*Sůva II.*). Na druhou stranu mu jeho morální zatvrzelost neumožňuje, aby pokračoval ve své činnosti pod hlavičkou vládních organizací jako *Komediant*, který porušuje další z Reynoldsových pravidel o superhrdinském nadřazování spravedlnosti nad zákony.¹¹⁵ V neposlední řadě pak *Rorschach* není ani dostatečně ambiciózní jako Veidt, který se chce pasovat do role vůdce lidstva. Jak popisuje samotný Moore: „Pokud byste byli maskovaným dobrodruhem, takto byste vypadali: neměli byste žádné přátelé, protože byste byli šílení, obsesivní, nebezpeční a děsiví. Pravděpodobně byste byli tak posedlí svojí odplatou, než abyste se zabývali věcmi, jako je jídlo, hygiena,

¹¹³ REYNOLDS, Richard. *Superheroes: A Modern Mythology*. Jackson: University Press of Mississippi, 1992, s. 16.

¹¹⁴ HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988, s. 114.

¹¹⁵ REYNOLDS, Richard. *Superheroes: A Modern Mythology*. Jackson: University Press of Mississippi, 1992, s. 116.

nebo uklízení vašeho pokoje, protože, co mají takové věci společného s válkou se zločinem?“¹¹⁶

Reynolds k tomu dodává: „Rorschach je vigilantem, který bojuje proti těm, kdo porušují zákon, avšak je téměř úplně odtržen od společností, kterou se rozhodl chránit.“¹¹⁷ Takového odcizení je pro hrdiny *Strážců* příznačné a je jedním z pilířů superhrdinské demytizace.

4.6 Odcizení a superhrdinská demytizace

Prvek odcizení je nejpatrnější na příkladu *Dr. Manhattana*, jediného skutečného superhrdiny v rámci *Strážců*, který disponuje schopnostmi telekineze, telepatie a teleportace. Fyzik Dr. Jon Osterman vstoupí nešťastnou náhodou do *oddělovače inherentního pole*¹¹⁸ a mimo značně pozměněného vzhledu, signifikantního zářivě modrou aurou, získává schopnosti bezprostředního přesunu v čase a prostoru, čtení myšlenek a stává se ve své podstatě nesmrtelným. Moore přednáší hypotézu: *Jak by společnost ovlivnil příchod hrdiny, který by měl nadpřirozené schopnosti? A dále si klade otázku, jak by se takto obdařený člověk sám začal chovat?*

Modře zářící *Dr. Manhattan* je jedním z klíčových společenských katalyzátorů *Strážců*: „Manhattanovy nadpřirozené schopnosti pramení z vědeckého poznání a ze schopnosti ovládnutí fyzického světa. Je symbolem zbožštění vědy a jeho nebezpečí.“¹¹⁹ Tento *americký superman*, který získává jméno po válečném projektu americké vlády, jehož cílem bylo vyvinutí jaderné bomby, představuje účinnou hrozbu v probíhající studené válce, která je každým dnem blíže konfliktu ozbrojenému. Paradoxně však svou existencí napětí stupňuje - v obavách z jeho moci se Sovětský svaz zásobuje stále větším množstvím jaderných hlavic. *Dr. Manhattan* se zároveň díky svým superschopnostem začíná vzdalovat lidskému druhu a ztrácí schopnost empatie a emocionálního prožitku. Ostermanovo racionálně založené

¹¹⁶ REYNOLDS, Richard. *Superheroes: A Modern Mythology*. Jackson: University Press of Mississippi, 1992, s. 117.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 107.

¹¹⁸ Tento fyzikální přístroj ve skutečnosti neexistuje. Přesto vychází, stejně jako superschopnosti *Dr. Manhattana*, ze základů kvantové fyziky a dělá tak fikční svět uvěřitelnější. Více na: <http://www.youtube.com/watch?v=zmj1rpzDRZO>

¹¹⁹ THOMPSON, Iain. *Deconstructing the Hero*. In: MCLAUGHLIN, Jeff (ed.). *Comics as Philosophy*. Jackson: University Press of Mississippi, 2005, s. 11.

myšlení je nehodou hypertrofováno do obskurních rozměrů: „Živé a mrtvé tělo sestávají ze stejného počtu částic. Strukturně vzato tu není viditelný rozdíl. Život a smrt jsou nekvantifikovatelné veličiny. Proč bych se jimi měl zabývat.“¹²⁰ Pro omnipotentního poloboha jsou lidé jen bezvýznamným shlukem částic, nijak odlišným od těch, ze kterých sestává zbytek vesmíru, v jehož rámci se může neomezeně pohybovat. Jak sám tvrdí: „Existence života je velice přeceňovaný fenomén.“¹²¹ Jediným důvodem, proč je *Manhattan* stále člověkem, je jeho kontakt s lidmi. Jeho odcizování se reflektují autoři také hrdinovým postupným odstrojováním – krátce po nehodě se Osterman normálně obléká, jako maskovaný hrdina má dokonce svůj overal, avšak postupem času přestává chápat účel šatů. V posledních částech komiksu se tak v panelech objevuje už zcela nahý.

Zatímco u *Dr. Manhattan*a přichází odcizení skrze jeho superschopnosti, u druhého nadčlověka nietzscheovského typu – *Ozymandias*e – se dostavuje s jeho rozhodnutím obětovat miliony ve prospěch záchrany miliard. Jak píše Ian Thompson ve své stati *Deconstructing Hero*, toto gesto z něj „činí hrdinu, se kterým se nejenže není možné identifikovat. Staví ho nad celou lidskou rasu, a tak ho odcizuje od humanity v obecném slova smyslu.“¹²² Mesiášským komplexem posedlý *Ozymandias* alias Veidt je spolu s *Dr. Manhattanem* dekonstrukcí superhrdinského mýtu *par excellence*. Cestou k utopii, ke které už od dob *Supermana* všichni komiksoví superhrdinové směřují, není podle něj boj se zločinci v potemnělých uličkách. Kriminalita je pouze symptomem, jehož potlačením se nic nevyřeší. To reflektuje *Komediant* na prvním setkání nově vzniklého uskupení *Crimebusters*: „Jste vtip. Zaslechnete, že se Moloch vrátil, a myslíte si: ‚Super, pojďme ho spolčeně zabásnout.‘ Ale myslíte si, že na tom záleží? Myslíte si, že to něco změní? (...) Ani v nejmenším, protože během třiceti let tu budou lítat atomovky jako chrousti. (...) Naviděnou v anekdotách.“¹²³ Dobrodružství pod maskou se s příchodem superčlověka *Manhattanova* typu jeví jako nepodstatná. Thompson dodává, že „Strážci dekonstruují samotný mýtus hrdinství rozšiřováním hrdinských fantazií za jejich limity, kde si čtenář uvědomí, že se z takových

¹²⁰ MOORE, Alan. GIBBONS, David. *Watchmen #1*. New York: DC Comics, 1986, s. 21.

¹²¹ MOORE, Alan. GIBBONS, David. *Watchmen #9*. New York: DC Comics, 1986, s. 13.

¹²² THOMPSON, Iain. *Deconstructing the Hero*. In MCLAUGHLIN, Jeff (ed.). *Comics as Philosophy*. Jackson: University Press of Mississippi, 2005, s. 12.

¹²³ MOORE, Alan. GIBBONS, David. *Watchmen #2*. New York: DC Comics, 1986, s. 11.

fantazií stávají noční můry“.¹²⁴ Superhrdinové jsou podle něj hrdinštější než hrdinové, avšak jejich extrémní forma hrdinství už dále není považována za hrdinství. Thompson tuto strategii nazývá *dekonstrukce hypertrofováním*.¹²⁵

Vigilantismus jako forma hrdinství se tak stává přežitkem a *Dr. Manhattan* se pokouší docílit utopie prostřednictvím vědy v *Rockefellerově vojenském výzkumném centru*, zatímco *Ozymandias* odhazuje svůj kostým, vystupuje z anonymity a pod svým pravým jménem Adrian Veidt bohatne na prodeji merchandisingu: „Možná jako byznysmen můžu udělat více dobra a smysluplnějším způsobem.“¹²⁶

Jak se však ukazuje, Veidtovým prostředkem k dosažení dokonalé společnosti není bohatství. Jelikož se jako jediná cesta pro přežití planety jeví mír mezi USA a SSSR, chce Veidt zajistit svět bez studených i jaderných válek a dospět k jakési unifikaci lidstva; utopii, které se však snaží dosáhnout destruováním společenského řádu – tedy cestou typickou pro záporné postavy superhrdinských komiksů. Zničí proto velké světové metropole, přičemž útok vydává za invazi z jiných světů a doufá, že se lidstvo proti hrozbě zvenčí spojí.

Veidt svou ambivalencí nedekonstruuje pouze hrdinský mýtus. Jako reinkarnace Alexandra Makedonského reflektuje *Great man theory*, poukazuje na fakt, že glorifikace velkých historických postav a jejich činů je relativní a odvíjí se od společenského a kulturního kontextu, který ho může interpretovat buď jako zruďného šílence, nebo jako spasitele lidského druhu. Jeho charakter můžeme vykládat také jako reflexi *yuppies* – mladých selfmademanů, kteří začátkem osmdesátých let dobývali Wall Street, primárně je však Veidt jako hrdina, který zbohatl na hračkách se svým vlastním motivem, ironickou sebereflexí subžánru superhrdinského komiksu, který se stal součástí zábavního průmyslu.

4.7 Formální dekonstrukce superhrdinského komiksu

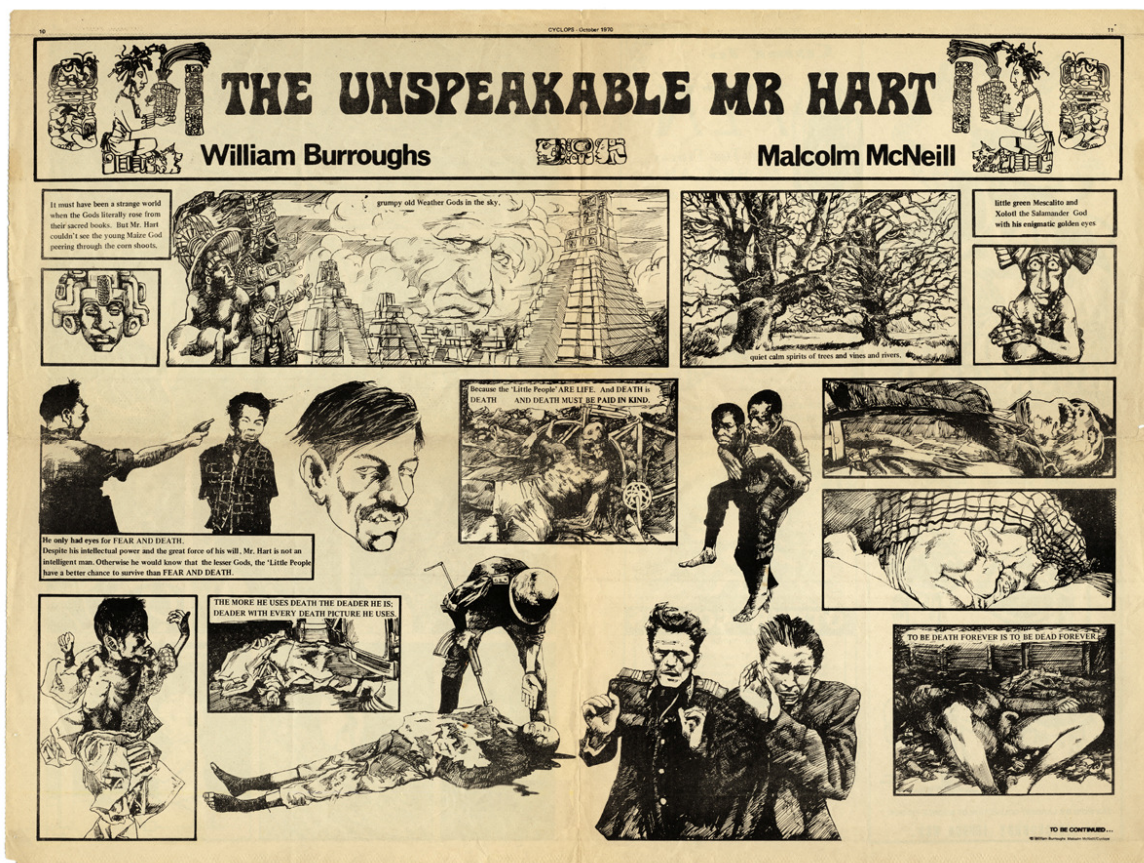
K dekonstrukci superhrdinského komiksu nedochází ve *Strážcích* jen prostřednictvím témat, kterým dominuje superhrdinská demytizace, ale Moore s Gibbonsem k tomuto účelu využívají také prostředky formální. Autoři se při tvorbě *Strážců* inspirovali různými vlivy a

¹²⁴ THOMPSON, Iain. *Deconstructing the Hero*. In: MCLAUGHLIN, Jeff (ed.). *Comics as Philosophy*. Jackson: University Press of Mississippi, 2005, s. 9.

¹²⁵ Tamtéž, s. 9.

¹²⁶ MOORE, Alan. GIBBONS, David. *Watchmen #11*. New York: DC Comics, 1986, s. 31.

žánry minulosti. *Hardboiled literaturu* evokuje nejen formát deníkového vyprávění v prvním sešitě, ale i samotná postava *Rorschacha*, navlečená do klobouku a koženého kabátu, která svým vzhledem odkazuje k detektivům drsné školy. Samotný Moore potvrzuje inspirace i u Williama Burroughse, jehož komiksový strip *The Unspeakable Mr. Hart* (Obr. 2) ho oslovil svojí „mnohovrstevnatou symbolikou“.¹²⁷



Obr. 2: Jeden z inspiračních zdrojů Alana Moorea – mnohovrstevnatý komiks Williama Burroughse.

Strážci nabourávají ustálené konvence superhrdinského komiksu především svými vyprávěcími postupy. Zatímco tradiční komiks využíval panely rozdílné velikosti, Gibbonsovo rozvržení se striktně drží rozdělení do devíti stejných panelů. Samotné vyprávění pak nesleduje pouze jednu linii a nemá jediného vypravěče. Maskovaní dobrodruzi hledající místo ve společnosti společně vytváří kolektivního hrdinu, kterému je podřízena narace, a

¹²⁷ ENO, Vincent, CSAWZA, El. *Vincent Eno and El Cswaza meet comics megastar Alan Moore: Strange Things Are Happening* [online]. [cit. 2. 11. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2006/02/20/alan-moore-interview-1988/>>.

příběh nám je proto podáván z tzv. *multiple-point-of-view* (z více perspektiv). Jedná se o mód vyprávění, který je pro postmodernismus typický, protože odráží postmoderní ideologii plurality. Hutcheonová píše, že tento způsob vyprávění je pro postmodernismus příznačný, protože „problematizuje pojem subjektivity“.¹²⁸

Mimo flashbacků jednotlivých hrdinů, které tvoří značnou část komiksu, jsou do *Strážců* v sešitech tři, pět, osm, deset a jedenáct zakomponovány alegorické *Příběhy Černé lodě*, které v alternativní popkultuře nahrazují superhrdinské komiksy. Jak popisuje samotný Moore: „Kladli jsme si otázku, jaký komiks by v takovém světě měli? Kdyby měli superhrdiny v reálném životě, pravděpodobně by je nezajímali v komiksech. David (Gibbons) navrhl piráty. Řekl jsem, že to zní dobře, proto jsme nahodili několik názvů a já, jakožto fanoušek Bertolda Brechta, jsem vybral *Příběhy Černé lodě*.“¹²⁹

Komiks, jehož název je vypůjčený z *Třigrošové opery*, je příběhem kapitána, který jako jediný přežije útok na svou loď a vydává se na voru vytvořeném z těl mrtvých členů posádky varovat obyvatele svého města před démonickou *Černou lodí*. Na pobřeží zabije v agónii člověka, aby získal koně a mohl varovat svojí rodinu. V domnění, že přichází pozdě, napadne svojí manželku, záhy však zjistí, že *Černá loď* teprve přijíždí, a připojuje se k její posádce.

Příběhy Černé lodě se náhle objevují v průběhu vyprávění a o několik panelů dále zase přejdou zpět do světa *Strážců*. Podle Richarda Reynoldse vytvářejí v rámci narace zrcadlo Veidtova činu: „Stejně jako Ozymandias/Veidt doufá (kapitán), že zabrání katastrofě užitím mrtvých těl svých druhů.“ Jak říká samotný Moore: „Poté, co jsem Strážce začal prokládat *Příběhy Černé lodě*, jsem si uvědomil, jak je výhodné mít v narativu pirátský příběh, který vytváří kontrast.“¹³⁰ Fyzické i psychické děsy, které kapitán zažívá na širém moři, z něj navíc postupně dělají šíleného schizofrenika odtrženého od společnosti, kterému se prolíná realita se snovými vizemi. Nejenže je reflexí odcizených ústředních protagonistů *Strážců*, ale v podstatě celého postmoderního přístupu stojícího na vrtkavé hranici mezi skutečností a fikcí.

¹²⁸ HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988, s. 117.

¹²⁹ KAVANAGH, Barry. *The Alan Moore Interview: Watchmen, microcosms and details* [online]. [cit. 2. 11. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.blather.net/articles/amoore/watchmen3.html>>.

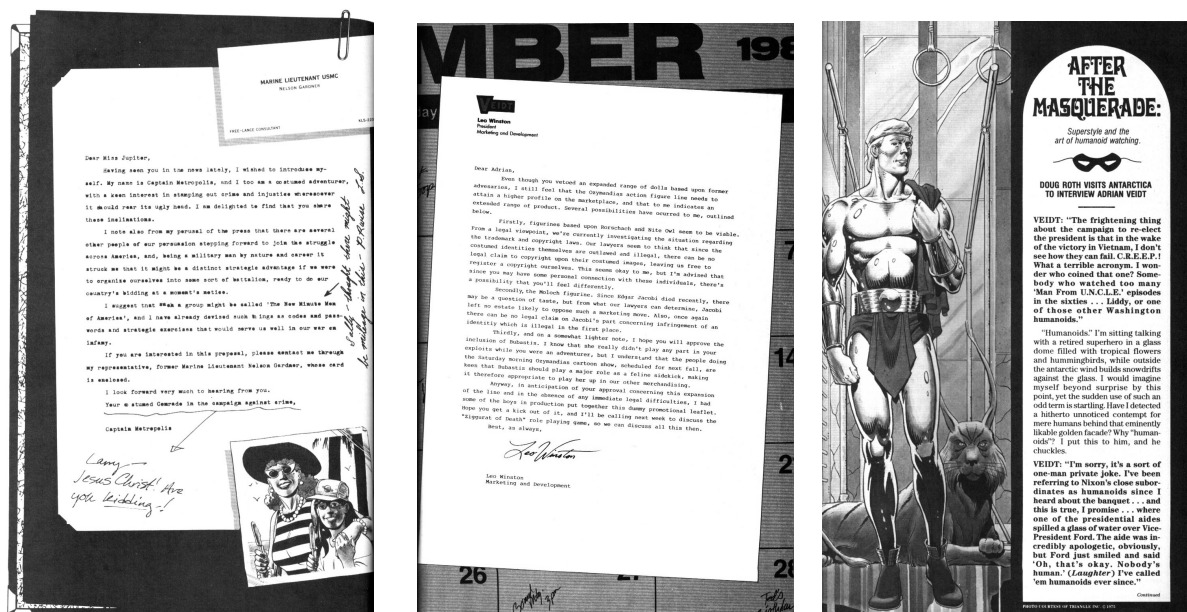
¹³⁰ Tamtéž.

4.8 Narativní struktura

Podle Reynoldse jsou *Strážci* „komplexním a mnohvrstevnatým textem, který využívá množství sebereflexivních a postmoderních literárních strategií, kterými zdůrazňuje svoji systematickou kritiku vývoje superhrdinského žánru v rámci sekvenčního umění“.¹³¹

Jednou z těchto strategií je umístění textů, které nejsou přímou součástí narativu *Strážců*, ale jsou vloženy do míst, kde byly v komiksech standardně otištěny dopisy čtenářů nebo inzerce.

Tyto paratexty (Obr. 3) využívají různé žánry a schémata minulosti k navození dojmu historické autenticity a uzavírají jedenáct z dvanácti komiksových sešitů. Prostřednictvím historiografických konvencí rozšiřují svět *Strážců*.



Obr. 3: Paratexty komiksu jsou doslova karikaturami historických pramenů.

Podle Reynoldse jsou všechny tyto multitextuální prostředky, které *Strážci* využívají, především „otevřeným pozváním pro čtenáře, který si jejich prostřednictvím může vytvářet vlastní kontext“.¹³²

Zároveň konvence historiografie autoři zjevnou fikční povahou svých pramenů ironizují, stejně jako ironizují různé žánry, kterými jsou formovány. Takováto parodie je pro

¹³¹ REYNOLDS, Richard. *Superheroes: A Modern Mythology*. Jackson: University Press of Mississippi, 1992, s. 108.

¹³² REYNOLDS, Richard. *Superheroes: A Modern Mythology*. Jackson: University Press of Mississippi, 1992, s. 109.

historiografickou metafikci podle Hutcheonové typická: „Parodie je perfektní postmoderní forma pro svojí paradoxnost – zahrnuje a zároveň vyzývá to, co paroduje.“¹³³

První díl *Strážců* je vyprávěn z perspektivy *Rorschacha*, jenž na základě *Komediantovy* vraždy obchází jednotlivé hrdiny ve výslužbě a varuje je před potenciálním nebezpečím. Tímto způsobem jsou nám představeni všichni ústřední protagonisté – Dan Dreiberger (*Sůva II.*), Adrian Veidt (*Ozymandias*), Jon Osterman (*Dr. Manhattan*) a Laurie Juspecky (*Hedvábný přízrak II.*).

Expozici v úvodním díle slouží také zmiňované paratexty, kterými jsou v prvních třech sešitech několikastránkové výňatky z fiktivní autobiografické knihy *Under the Hood* Hollise Masona – policisty, který stál u zrodu fenoménu maskovaných hrdinů (Obr. 4). Mason zde formou dokumentárního románu popisuje svoje dětství a opuštění rodné farmy v Montaně a příchod do New Yorku, i své ovlivnění komiksy, odpovídající zkušenostem z naší popkultury. *The Shadow*, *Doc Savage* a především *Superman* vycházeli jak v naší historii, tak v alternativním světě *Strážců* od roku 1938 v rámci edice *Action Comics*.

Mason líčí, jak se inspiroval ideály superhrdinů a jak ho komiksy motivovaly pro to, stát se policistou, i pro to, vydat se jako maskovaný hrdina používající jméno *Sůva* na dráhu vigilantismu. Prostřednictvím Masonovy autobiografie se dostáváme přímo do kontrafaktuálního bodu, kde se historie láme do své alternativní podoby; navíc formou, která využívala rozmazávání hranice historie a fikce a stala se předzvěstí postmoderní literatury. Mason tak popisuje mnohem hmatatelnější problémy, se kterými se jako hrdina musel potýkat: od otázky, jak si na tvář umístit škrabošku bez gumičky (nakonec volí lepidlo, které herci používají při nalepování vousů), po výběr jména, které mu nakonec dal jeho kolega sarkasticky poukazující na Masonův zvyk chodit spát dřívě, aby mohl ráno v tělocvičně zlepšovat svou fyzickou kondici nezbytnou pro souboj s kriminálním živlem.

Mason však především líčí pionýry vigilantismu, kteří jsou pestrými zástupci společenských složek i rozdílnosti pohlaví; podivíny, kteří budí spíše rozpaky. Nepopisuje zde ani tak hrdinské kousky, jako spíše traumata a frustrace společnosti i jednotlivých hrdinů: problémy, které vyvolalo sympatizování *Soudce v kápi* s nacistickou Třetí říší, rasistické výroky *Kapitána*

¹³³ ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2011. London: Routledge, 2005, s. 189.

Metropolis na adresu Hispánců i zmiňované Lišajovo vyšetřování Výborem pro neamerickou činnost.

Výňatky z *Under the Hood* jsou převodem superhrdinských fantazií do skutečnosti i do světa literatury a jedná se o vrchol superhrdinského mýtoborectví – jak formálně, tak obsahově.

Štítek na přední straně tohoto paratextu sumarizující obsah upozorňuje, že je úryvek přetištěn s povolením autora, a dokresluje tak status fiktivního historického pramene, který využívá křížového odkazování s páteřním textem samotného komiksu. Jedná se o další střípek Mooreovy excentrické brikoláže.

UNDER THE HOOD

5



Masked adventurers make the front page (New York Gazette, October 16th, 1938) (New artist's impression of "The Hooded Vigilantes")

When the gap between the world of the city and the world my grandfather had presented to me as right and good became too wide and depressing to tolerate, I'd turn to my other great love, which was pulp adventure fiction. Despite the fact that Hollis Mason Senior would have had nothing but scorn and laughing for all of those violent and garish magazines, there was a sort of prevailing morality in them that I'm sure he would have responded to. The world of Doc Savage and The Shadow was one of absolute values, where what was good was never in the slightest doubt and where what was evil inevitably suffered some fitting punishment. The notion of good and justice espoused by Lamont Cranston with his slouch and blazing automatic seemed a long way from that of the fierce and factious old man I remembered sitting up alone into the Montana night with no company save his bible, but I can't help feeling that if the two had ever met they'd have found something to talk about. For my part, all those brilliant and resourceful sleuths and heroes offered a glimpse of a perfect world where morality worked the way it was meant to. Nobody in Doc Savage's world ever killed themselves except thwarted kamikaze assassins or enemy spies with cyanide capsules. Which world would you rather live in, if you had the choice?

Answering that question, I suppose, was what led me to become a cop. It was also what led me to later become something more than a cop. Bear that in mind and I think the rest of this narrative will be easier to swallow. I know people always have trouble understanding just what brings a person to behave the way that I and people like me behave, what makes us do the sort of things we do. I can't answer for anybody else, and I suspect that all our answers would be different anyway, but in my case it's fairly straightforward. Like the idea of adventure, and I feel bad unless I'm doing good. I've heard all the psychologists' theories, and I've heard all the jokes and the rumors and the innuendos, but what it comes down to for me is that I dressed up like an owl and fought crime because it was fun and because it needed doing and because I goddam felt like it.

Okay. There it is. I've said it. I dressed up. As an owl. And fought crime. Perhaps you began to see why I half expect this summary of my career to raise more laughs than poor cuckolded Moe Vernon with his foam teats and his Wagner could ever hope to have done. For me, it all started in 1938, the year when they invented the superhero. I was too old for comic books when the first issue of ACTION COMICS came out, or at least too old to read them in public without scouring my promotion chances, but I noticed a lot of the little bits on my beat reading it and couldn't resist asking one of them if I could glance through it. I figured if anybody saw me I could put it all down to keeping a good relationship with the youth of the community.

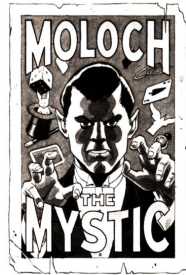
There was a lot of stuff in that first issue. There were detective yarns and stories about magicians whose names I can't remember, but from the moment I set eyes on it I only had eyes for the Superman story. Here was something that presented the basic morality of the pulp without all their darkness and ambiguity. The atmosphere of the horrific and faintly sinister

The worst of these was the Comedian. I'm aware that he's still active today and even respected in some quarters, but I know what I know, and that man is a disgrace to our profession. In 1940 he attempted to sexually assault Sally Jupiter in the Minutemen trophy room after a meeting. He left the group shortly thereafter by mutual consent and with a minimum of publicity. Schenayder had persuaded Sally not to press charges against the Comedian for the good of the group's image, and she complied. The Comedian went his way unscathed... even though he was badly wounded in an unconnected stabbing incident about a year later. This is what made him decide to change his flimsy yellow costume for the leather armor he wears at present. He went on to make a name for himself as a war hero in the Pacific, but all I can think of is the bruises along Sally Jupiter's ribcage and hope to God that America can find itself a better class of hero than that.



Newsworthy footage of the Comedian in the South Pacific, 1942

After that, things deteriorated. In 1946, the papers revealed that the Silhouette was living with another woman in a lesbian relationship. Schenayder persuaded us to expel her from the group, and six weeks later she was murdered, along with her lover, by one of her former enemies. Dollar Bill was shot dead, and in 1947 the group was dealt its most serious blow when Sally quit crimefighting to marry her agent. We always thought she might come back, but in 1949 she had a daughter, so that clinched that. Eventually, those of us who were left didn't even fight crime anymore. It wasn't interesting. The villains we'd fought with were either in prison or had moved on to less glamorous activities. Moloch, for example, who had started out aged seventeen as a stage magician, evolving into an ingenious and flamboyant criminal mastermind through underworld contacts made in his world of nightclubs, had moved into impersonal crime like drugs, financial fraud and vice clubs by the late '40s. Eventually, there was just me, Mothman, Hooded Justice and Captain Metropolis sitting around in a meeting hall that smelled like a locker room now that there weren't any women in the group. There was nobody interesting left to fight, nothing notable to talk about. In 1949, we called it a day. By then, however, we'd been around long enough to somehow inspire younger people, God help them, to follow in our footsteps.



Early publicity poster of Moloch, 1937

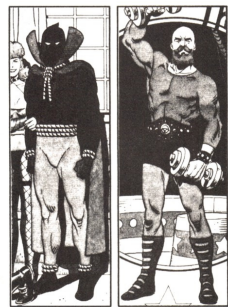
his true identity to anyone. When pressed, he simply vanished... or at least that's how it seemed. Vanishing is no big problem when you're a costumed hero – you just take your costume off. It seemed quite likely that Hooded Justice had simply chosen to retire rather than reveal his identity, which the authorities seemed perfectly happy with.

The only detail concerning the disappearance of America's first masked adventurer that still nags at me was trivial, and maybe not even connected at all; it was brought up in an article that appeared in *The New Frontiersman*, almost a year after Hooded Justice vanished. The author mentioned the disappearance of a well known circus strongman of the day named Rolf Müller, who had quit his job at the height of the Senate Subcommittee hearings. Three months later, a badly decomposed body that was tentatively identified as Müller's was pulled from the sea after being washed up on the coast of Boston. Müller, assuming the body actually was that of the renowned weightlifter, had been shot through the head. The inference of the article was that Müller, whose family was East German, had gone on the run for fear of being unmasked while the Communist witch hunts were at their most feverish. The piece also implied that Müller had probably been executed by his own Red superiors.

I always wondered about that. Müller disappeared at almost exactly the same time as Hooded Justice was last seen, and the two men had corresponding builds. Whether the body washed up on that Boston shoreline belonged to Müller or not, neither he nor Hooded Justice were ever seen or heard from again. Were they the same man? If they were, were they really dead? If they were dead, who killed them? Was Hooded Justice really working for the Reds? I don't know. Real life is messy, inconsistent, and it's seldom when anything ever really gets resolved. It's taken me a long time to realize that.

One of the big problems that faced costumed heroes at the time was the absence of costumed criminals of any real note. I don't think any of us realized how much we needed those goons until they started to thin out. You see, if you're the only one who'd bothered to turn up for a free-for-all in costume, you tended to look kind of stupid. If the bad guys joined in as well, it wasn't so bad, but without them it was always sort of embarrassing. There had never been as many costumed criminals as heroes, but with the end of the 1940s the trend grew much more pronounced.

Most of the crooks turned in their costumes along with their criminal careers, but some just opted for a less extroverted and more profitable approach. The new breed of villains, despite their often colorful names, were mostly ordinary men in business suits who ran drug and prostitution rackets. That's not to say they didn't cause as much trouble... far from it; I



(left) Hooded Justice (right) Rolf Müller. Were they the same man?

Obř. 4: Výňatky z fiktivní autobiografie jednoho z hrdinů jsou součástí prvních tří sešitů.

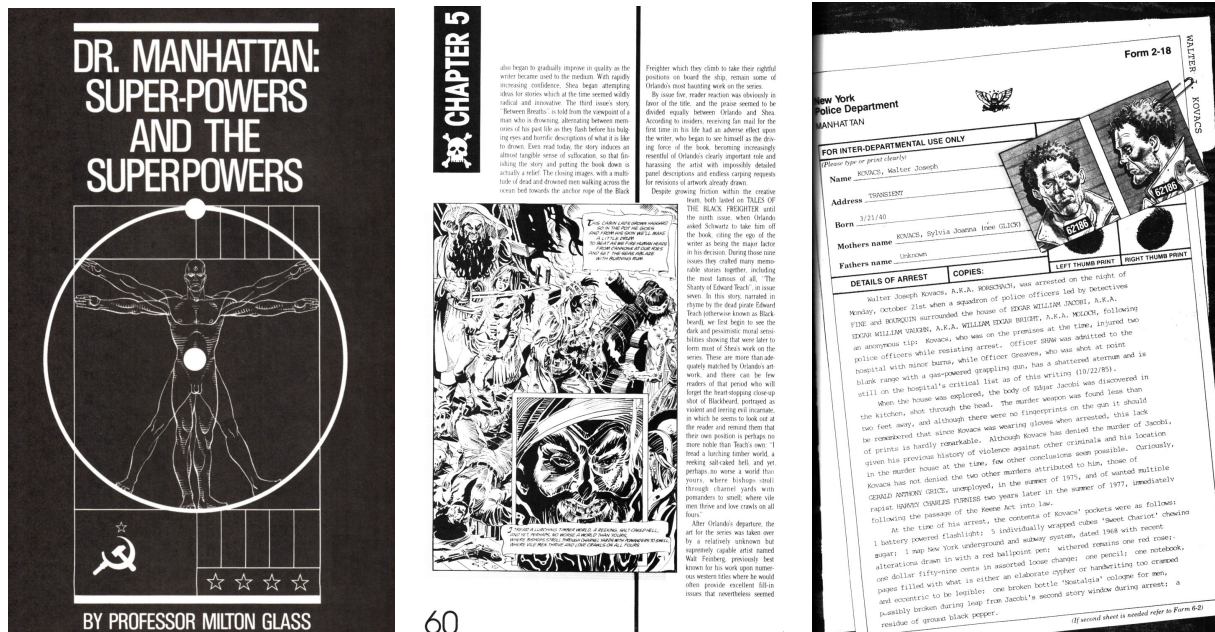
Další úryvky z *Under the Hood* pokračují i na konci druhého sešitu, jehož hlavní linie se odehrává na Blakeově pohřbu. Tento díl je rozdělen na několik epizod, v nichž účastníci vzpomínají prostřednictvím flashbacků na své zážitky s *Komediantem* a které ilustrují jeho výstřední osobnost. Protagonisty představené v prvním díle tu doplňuje Sally Jupiterová (*Hedvábný přízrak*), matka Laurie, která vzpomíná na Blakeův pokus znásilnit ji, a také *Moloch*, původně kouzelník ve varieté, který se ve čtyřicátých letech dal na dráhu zločinu. Moore zde představuje posledního žijícího kostýmovaného padoucha, kterého v duchu svého dekonstrukčního přístupu zobrazuje jako vetchého staříka umírajícího na rakovinu. Tato demytizace vrcholí zmiňovaným flashbackem, ve kterém se Blake *Molochovi* pár dní před vraždou přichází vyzpovídat, jako k člověku, který mu byl paradoxně nejbližší.

Zde se příběh začíná štěpit do několika linií. Ve třetím díle, který poprvé začínají doplňovat zmiňované *Příběhy Černé lodě*, se okrajově rozehrává milostný románek dvou bývalých hrdinů, Dana Dreiberga a Laurie Juspeckyzkové, která se s Ostermanem alias *Dr. Manhattanem*, frustrovaná jeho emocionální vyprahlostí, rozchází. Právě *Dr. Manhattanovi* je věnována převážná část sešitu. Superhrdina s božskými schopnostmi přijímá pozvání do televizního interview, kde ho novinář Doug Roth z měsíčníku *Nova Express* obviňuje, že bezděčně vyvolal nespécifikovaným zářením u svých nejbližších rakovinu. Po tomto skandálním odhalení *Dr. Manhattan* v záchvatu vzteku nejdříve teleportuje celé osazenstvo televizního studia pryč z objektu a následně se přesouvá na Mars. Spojené státy tak přicházejí o svůj největší trumf ve studené válce. Ručičky hodinek, které na všech posledních stranách jednotlivých sešitů symbolizují zbývající čas do blížícího se nukleárního holocaustu, jsou zase o trochu blíže dvanácté.

Na Marsu pokračuje čtvrtý díl s názvem *Hodinář*, který je složen z Ostermanových flasbacků, v jejichž rámci vědec a superhrdina v jedné osobě rekapituluje svůj život. Vzpomíná na den, kdy svrhly Spojené státy atomovou bombu na Hirošimu, což vede Ostermanova otce k rozhodnutí, že jeho syn nebude pokračovat v hodinářské tradici, ale půjde studovat jadernou fyziku na Princeton. Osterman líčí svůj příchod do laboratoře v *Gila Flats*, kde potkává svoji první lásku Jenny Slaterovou a kde se v pozici předního výzkumníka soustřeďuje na pokusy s oddělovačem inherentního pole, které se mu nakonec stane osudným. Po nehodě, kdy se jeho tělo nejprve v oddělovači rozpadne na atomy a následně složí do božskými schopnostmi oplývajícího *Dr. Manhattana*, popisuje Osterman, jak byl představen veřejnosti i jak na něj okolní společnost a jeho nejbližší reagovali. Jeho vliv na technologické pokroky, kdy například spalovací motory nahrazují elektromobily, komentuje Jenny Slaterová slovy: „Po tvém příchodu se děje všechno příliš rychle.“¹³⁴ Moore vědecký progres, který superhrdina přináší, reflektuje i v tempu vyprávění a desítky let jsou nám pomocí flashbacků představeny na několika stránkách ve zrychlujícím se gardu. Sešit je zakončen fiktivním odborným článkem profesora Milтона Glasse s názvem *Dr. Manhattan: Super-powers and superpowers*, který blíže analyzuje nejen *Manhattanův* zrod, jeho schopnosti a status božské bytosti, ale především zkoumá, jak jeho příchod ovlivnil

¹³⁴ MOORE, Alan. GIBBONS, David. *Watchmen #4*. New York: DC Comics, 1986, s. 16.

studenu válku. Popisuje zde například, že pokud by skutečně došlo k nukleárnímu konfliktu mezi USA a SSSR, *Dr. Manhattan* by byl schopen zastavit přibližně šedesát procent vyslaných jaderných hlavic. S odkazy na druhou světovou válku, kterou pro Evropu vyhráli Sověti svými masivními ztrátami, zkoumá jejich potenciální chování v případě jaderného konfliktu. Fiktivní historický pramen se tu tak stává další reflexí současnosti.



Obř. 5: Další z paratextů: odborný článek, historie alternativní komiksové popkultury a Rorschachův psychologický profil.

Pátý sešit, jehož valnou část tvoří další pokračování *Příběhů Černé lodě*, které si u novinového stánku čte mladý student, je rozšířen o paratext, ve kterém Moore přeprocovává samotnou historii komiksu. Jedná o článek s názvem *Ostrov pokladů – poklad komiksu*, jenž podrobně mapuje vznik nejnámější komiksové série alternativní historie – *Příběhů Černé lodi*, které se objevují v období komiksového boomeru v šedesátých letech. Jeho tvůrci jsou fiktivní scénárista Max Shea a skutečně žijící ilustrátor Joe Orlando, který tento komiks do *Strážců* na přání Moorea s Gibbonsem opravdu nakreslil. Moore tak vytváří alternativní historii komiksu, který se ze superhrdinů přeorientoval na piráty, avšak propojuje ji se skutečnými jmény autorů i vydavatelství (stejně jako ve světě reálném tu figuruje vydavatelství *DC Comics*), čímž opět překračuje hranici mezi historií a fikcí.

Hlavní narativ pátého dílu je pak rozdělen na několik paralelně vedených epizod: sledujeme vykonstruovaný pokus o atentát na Veidta i postupně sblížování Dreibergera s Juspeckykovou,

Dílu však dominuje pokračování *Rorschachova* pátrání, které končí vigilantovým zadržením. Šestý díl je pak analytickým exkurzem do *Rorschachovy* psyché, který je vyprávěn z perspektivy vězeňského psychologa Dr. Longa. Opět formou flashbacků Kovacs vzpomíná na traumatické zážitky svého dětství a života a odhaluje motivace stát se hrdinou s proměnlivou maskou odkazující na proslulý psychologický test.

Stejnému účelu slouží i paratexty v závěru šestého dílu, které rozšiřují kontext, ve kterém *Rorschacha* čtenář může vnímat. Nalézáme zde přetisk protokolu o jeho zatčení, které je vyobrazeno na předchozích stránkách tohoto dílu. V protokolu jsou uvedeny nejen informace o jeho zatčení – například obsah jeho kapes, ale také podrobnosti, jako je jméno jeho matky nebo datum narození. Na další stránce se pak objevuje Kovacsův psychologický profil s hlavičkou *Státní newyorské psychiatrické léčebny West Branch*, kde je popsáno jeho problémové dětství, které značně ovlivnila prostituující matka i jeho následné umístění do nápravného zařízení pro mladistvé. K psychologickému profilu jsou připojeny také jeho dvě školní práce. Esej doprovozená karikaturou kopulujícího páru nese název *Sen*, třináctiletý Kovacs v ní popisuje svůj výjev očividně založený na traumatickém zážitku, kdy zahlédl svou matku při sexuálním styku s jejím zákazníkem. V druhé eseji *Moji rodiče* se svěruje nejen se svým problematickým vztahem k matce a otci, ale v jejím závěru také uvádí: „Mám rád prezidenta Trumana, (...) svrhl bombu na Japonsku, a zachránil tak miliony lidí. Kdyby to neudělal, bylo by mnohem více válek.“¹³⁵ Toto obětování, které je Kovacsovi sympatické, je analogií k Veidtovu vyhlazení světových metropolí ve prospěch záchrany miliard, se kterým už jako *Rorschach* nesouhlasí.

Na rozšiřování kontextu konkrétní postavy je založen i paratext v čísle sedm. Daniel Dreiberg (*Sůva II.*), který je vysvětlujícím popiskem prezentován jako ornitolog, zde líčí svojí fascinaci sovami, přičemž se v článku mimo jiné odkazuje na skutečné ornitology v čele s Thomasem A. Cowardem.

Dreiberg, který se díky dědictví vydává do dobrodružství pod maskou, je primárně motivován svými fetiši – ptáky, létáním, moderními technologiemi a v neposlední řadě skutečným hrdinou, jenž v minulosti nosil jméno *Sůva*, tj. Hollisem Masonem. V rámci narativu sedmého dílu sledujeme fádniho a znuděného Dreiberga, který prožívá krizi středního věku a postupně

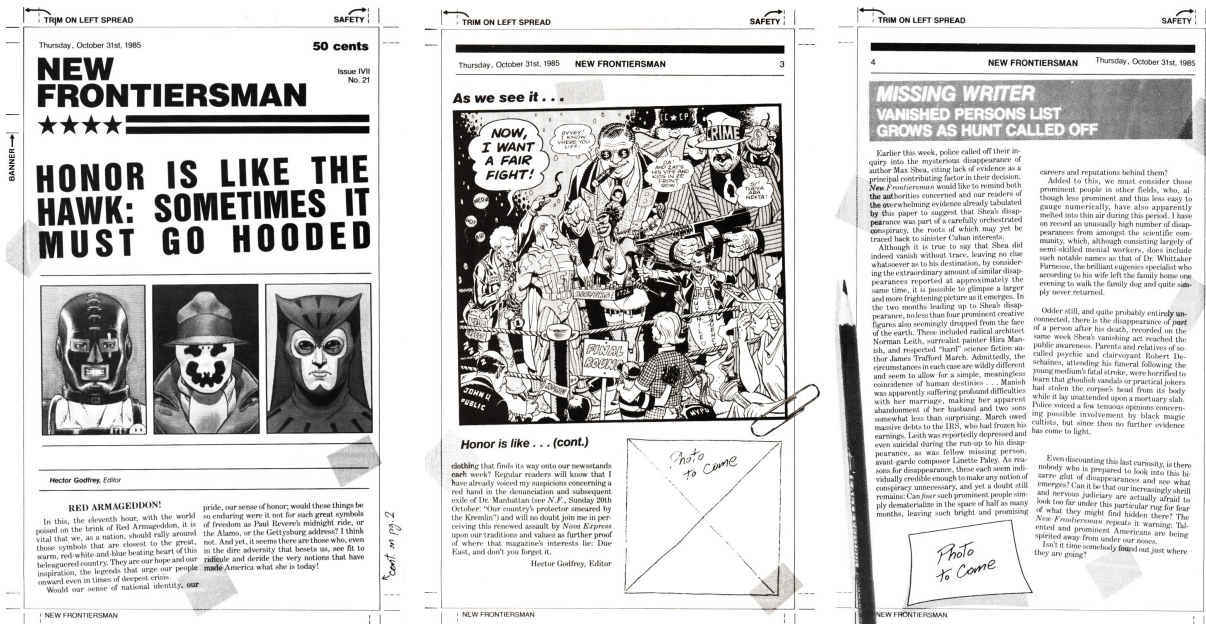
¹³⁵ MOORE, Alan. GIBBONS, David. *Watchmen #6*. New York: DC Comics, 1986.

se sblíží s Juspeczykovou. Projevuje se však asexuálně a je ve své podstatě impotentní. Až rozhodnutí obléknout se do obskurního hrdinského obleku v něm vyvolá sexuální touhu. Jak píše Reynolds: „Dekonstrukce samotných kostýmů je ve *Strážcích* součástí dekonstrukce kostýmovaných superhrdinů.“¹³⁶ V Masonově fiktivní autobiografii je například zmíněno, jak jeden z prvních *Minutemenů Dollar Bill*, jemuž kostým připraví banka, pro kterou jako první soukromý maskovaný hrdina pracuje, umírá v otočných dveřích, do kterých se mu zaplete jeho designově vybroušený, avšak ne příliš funkční plášť.

V osmém díle *Strážců* začíná Moore prostřednictvím paratextuálních rozšíření mapovat svět médií ve svém alternativním světě. V závěru tohoto sešitu je jako rozšíření otištěna část čísla fiktivního pravicového plátku *New Frontiersman* z 31. října 1985.¹³⁷ Novinám dominuje článek Hectora Godfreye s názvem *Čest je jako jestřáb: někdy musí zůstat zahalena*, který je plný paranoidních představ o vlivu komunistů na levicovější konkurenci v podobě měsíčníku *Nova Express* a také stereotypů a zjednodušení, jimž dominuje karikatura zhoubných aspektů společnosti: je zde vyobrazen bohatý židovský obchodník, svírající v ruce pytle s penězi, italský mafián se samopalem značky Thompson a Rus v beranici, třímající bombu se srpem a kladivem. Na poslední stránce vydání je pak článek založený na konspirační teorii, která poukazuje na zmizení několika umělců, mezi něž patří například i Max Shea – scenárista *Příběhů Černé perly*. V závěru *Strážců* je odhaleno, že tito architekti, ilustrátoři a scénáristé vytvářeli monstra pro Veidtem předstíraný útok z cizích planet.

¹³⁶ REYNOLDS, Richard. *Superheroes: A Modern Mythology*. Jackson: University Press of Mississippi, 1992, s. 30.

¹³⁷ Den poté *Rorschach* hází do schránky těchto novin svůj deník, kde popisuje dosavadní průběh vyšetřování Komediantovy smrti a naznačuje v něm souvislost jeho smrti s Veidtem.



Obr.6: Předtisková verze novin New Frontiersman je součástí osmého dílu Strážců.

Přetisk *New Frontiersman* je parodií pravcového konzervativního média a svou formou se ironicky dožaduje statusu historického pramene. Sledujeme doslova karikaturu, a to nejen obsahově, ale i formálně. Paratext je totiž koncipován jako předtiskové vydání - v nehotovém čísle jsou nakreslené spony, které drží fotografie. Ty navíc někde úplně chybí a je zde pouze umístěn popisek „sem umístit fotografii“. Na okrajích jsou viditelné ořezové značky a na poslední stránce je dokonce obrázek tužky, která jako by při xeroxování zůstala omylem ležet na levém okraji strany. Autoři využívají konvence žurnalistiky a sebereflexivně na ně prostřednictvím karikatury odkazují.

Ústřední vyprávění osmého čísla spojuje jednotlivé vyprávěcí linie dohromady, to když Dreiberg a Juspeckyková osvobozují z vězení *Rorschacha*. V závěru se k nim přidává i *Dr. Manhattan*, který se však záhy teleportuje společně s Juspeckykovou na Mars. V rámci devátého sešitu pak sledujeme jejich společnou debatu, ve kterém Laurie vyzývá Manhattana k záchraně světa. Ten však po ztrátě její přízně přišel o veškeré vazby se Zemí a nevidí důvod, proč by měl lidský druh přežít. Toto existenciální téma se prolíná s osobními flashbaky Juspeckykové, v nichž mladá hrdinka rekapituluje svůj život – hádky své matky, bývalé maskované hrdinky a modelky Sally Jupiterové, se svým manželem a manažerem v jedné osobě Laurencem Schexnayderem i setkání s Komediátem, k němuž cítí nepřekonatelnou zášť, protože znásilnil její matku. Na základě těchto vzpomínek si však Laurie uvědomuje to, co v podvědomí dávno tušila, ale potlačovala – totiž že jejím pravým

otcem byl právě Blake. Fakt, že její matka milovala muže, kterého měla důvod z celého srdce nenávidět, a na základě této lásky vzniklo něco tak unikátního jako Laurie, přesvědčí *Dr. Manhattana*, že má smysl lidskou rasu zachránit.

Ve snaze dát čtenáři možnost pochopit motivace ženy, která dobrovolně zplodila dítě s člověkem, který jí znásilnil, je na posledních stránkách devátého sešitu otištěna série paratextů věnující se právě Jupiterové. Mimo výstřižku z novin a rozhovoru v bulvárním časopise *Probe* je zde také přetištěná korespondence mezi Jupiterovou a jejími blízkými. Objevují se zde dopisy od jejího manažera a manžela Laurence Schexnaydera nebo od *Kapitána Metropolis* - zakladatele první hrdinské skupiny. Druhotně tak tyto paratexty rozšiřuje kontext o prvním superhrdinském uskupení *Minutemen*, jehož nostalgický odér Moore s přibývajícimi stránkami nabourává.

V posledních třech sešitech vrcholí pátrání *Rorschacha* s Dreibergem po původci snahy vigilanty zlikvidovat. Hrdinové odhalují, že za touto konspirací stojí společnost finančně napojená na Veidtův firemní konglomerát. (Kartelizace a vzestup mezinárodních konglomerátů, „které hrozí vytlačení národních vlád a zmocnění celého světa“, je podle McHalea další z typických postmoderních témat.)¹³⁸ Příběh kulminuje ve Veidtově antarktické laboratoři, kde se v závěru hrdinové setkávají a kde je jim představen plán na zajištění světového míru, který zahrnuje zničení New Yorku, Moskvy, Hongkongu a Los Angeles. Zásadový *Rorschach* odmítá jakýkoli kompromis a mír založený na lži, a je proto *Dr. Manhattanem*, který Veidtově motivu rozumí, zabit. Vyzrazení pravdy by totiž nepochybně vrhlo svět zpět nejen do studené, ale možná i do jaderné války.

Rozšiřující texty v dílech deset a jedenáct se soustředí na samotného Veidta. Prostřednictvím sítě fiktivních pramenů zobrazuje Moore životní postoje a hodnoty mesiášským komplexem posedlého epigona Alexandra Makedonského. Stejně jako u ostatních hrdinů je pro Veidta příznačná forma respektive žánr paratextů, které jeho kontext rozšiřují; zatímco u *Dr. Manhattana* to byl vědecký článek s politickým podtextem, u ornitologa Dreiberga odborný esejistický článek a u sociopata Rorschacha jeho psychologický profil, Veidtův charakter je rozpracován formou rozhovoru v levicovém magazínu *Nova Express*. Je zde prezentována

¹³⁸ MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987, s. 67.

také tzv. *Veidtova metoda* - speciální režim fyzických a mentálních cvičení, který umožňuje vzniknout *novému já*. Nacházíme zde i další symptomatické *artefakty* psané přímo Veidtem. V díle deset má čtenář možnost nahlédnout do korespondence se zástupci různých divizí jeho firemního portfolia. Na zprávu Leo Winstona z oddělení marketingu, který svým strojově psaným dopisem řeší problémy s copyrightem jednotlivých postav, odpovídá na další stránce Veidt ručně psanou zprávou, ve které zmiňuje upadající popularitu figurek maskovaných hrdinů a naopak stoupající oblibu postaviček s armádním motivem. Tímto paratextem vytváří Moore různé možnosti interpretace Veidtova hračkářského impéria, které můžeme chápat jako zmíněnou ironickou sebereflexi superhrdinského komiksu nebo jako analogii k fikčnímu světu, v němž se hrdinové podle *Manhattana* stávají pouze *loutkami* a ve kterém jsou vlivem společenských a politických událostí odsunuti na vedlejší kolej.

Další přetisknutý dopis je Veidtovou odpovědí zástupcům kosmetické divize, kteří řeší marketingovou strategii nového parfému *Nostalgia*. Veidt s vědomím blížící se katastrofy je přesvědčen, že svět čeká buď zničení, nebo nová etapa plná optimismu, v němž bude produkt založený na „romantické atmosféře a idylickém pohledu na minulost“ irelevantní. Na rozbití takové nostalgie je v podstatě založen celý komiks. Postavu Veidta a jeho čin tak můžeme vykládat jako analogii k samotným tvůrcům díla. Stejně jako on se totiž snaží o částečnou destrukci, která má být základem nového rozkvětu. Zatímco Veidt nechává světové metropole simulací mimozemského útoku spálit na popel doufaje, že z něho povstane nová utopická společnost, dekonstruuje Moore s Gibbonsem superhrdiny a jejich komiks, který však následně povstává v úplně jiném médiu – kinematografii.

5. Filmová adaptace Watchmen

Zatímco filmový scénář adaptující Mooreův a Gibbonsoův grafický román *Strážci* putoval od roku 1987 mezi studii 20th Century Fox, Warner Brothers a Universal, vznikla v roce 1989 filmová verze Batmana Tima Burtona (*Batman*, 1989), která svou estetikou zásadně ovlivnila další podobu komiksových adaptací. Na rozdíl od seriálových verzí Supermana (*Adventures of Superman*, 1952-58) a Batmana (*Batman*, 1966), které se vyznačovaly postavami v úrovni karikatur, humornou nadsázkou a především naivitou v zobrazování akčních a trikových scén, se Burton nechal inspirovat expresionismem a Federicem Fellinim a do ústřední role superpadoucha *Jokera* obsadil charakterního Jacka Nicholsona. Ponurá noirová atmosféra novogotického Gothamů měla zároveň daleko do zářivé, triky nabitě rodinné zábavy Richarda Donnera s názvem *Superman* (1978), která se v roce 1978 stala první blockbusterovou komiksovou adaptací.

V době, kdy vznikaly další pokračování Batmana, které v režii Joela Schumachera (*Batman Forever*, 1995, a *Batman & Robin*, 1997) kombinovaly CGI animace s výpravou a kostýmy připomínajícími muzikálovou lední revue, pokračovaly snahy o zfilmování *Strážců*. Režiséry projektu se postupně stali Terry Gilliam, Darren Aronofsky a Paul Greengrass, nicméně nikdo z nich nedotáhl film z předprodukční fáze. Až v roce 2005, kdy se projektu opět chopilo studio Warner Brothers a usadilo na režiséřskou stoličku Zacka Snydera, tvůrce adaptace *300* podle komiksu Franka Millera, začal scénář směřovat ke své realizaci.

Režiséři Bryan Singer (*X-Men*, 2000), Sam Riami (*Spider-Man*, 2002) a Christopher Nolan (*Batman Begins*, 2005) zasadili s příchodem nového milénia komiksově hrdiny do reálnějšího prostředí a dali jim hlubší motivace. V tomto období návratu k realismu se revizionističtí *Strážci* jeví jako ideální komiksový námět a i díky technologickým pokrokům na poli počítačové animace se přestali jevit jako *nezfilmovatelní*.¹³⁹

V září 2007 tak začal Zack Snyder v kanadském Vancouveru natáčet snímek *Watchmen*. Zatímco Moore odmítl na filmu spolupracovat s tím, že „Strážci jsou stvořeni tak, že můžou

¹³⁹ HISCOCK, John. *Watchmen: the 'unfilmable' on screen* [online]. [cit. 14. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/4804627/Watchmen-film-review.html>>.

fungovat jen v komiksu, a to způsobem, která ostatní média neumožňují“,¹⁴⁰ David Gibbons se stal na Snyderově filmu poradcem. Snímek měl světovou premiéru 5. března, jeho rozpočet byl 130 milionů dolarů a v kinech utržil 185 milionů.¹⁴¹

5.1 Aktualizace filmové adaptace

Film *Watchmen* (2009) je v analyzované verzi co do narativní stavby věrnou adaptací komiksu *Strážci*. Scenáristé David Hayter a Alexandr Tse v podstatě využili¹⁴² komiksovou předlohu jako storyboard a vznikl tak 215 minut trvající film zahrnující i *Příběhy Černé lodě* zpracované formou animovaného filmu, jehož autory jsou Daniel DelPurgatorio a Mike Smith.

Jediným, avšak výrazným tematickým posunem se stal aktuální motiv energetické soběstačnosti, který měl vliv i na odlišnou pointu adaptace. Veidt ve filmové verzi touží vytvořit svojí utopii prostřednictvím nového energetického zdroje, přičemž tvrdí, že „v momentě, kdy bude energie neomezená, války budou bezpředmětné“. Vývoj má za pomoci jeho finančních prostředků na starosti *Dr. Manhattan*, avšak projekt se ukazuje jen jako zástěrka pro zničení světových metropolí, které má vést ke světovému míru. V původním komiksu byl Veidtův útok maskován za invazi z jiné dimenze, kterou plánoval společně s umělci v čele s autory komiksů. Tato Mooreova sebereflexe vytvářející paralelu mezi zničením světa a zničením komiksového žánru by však ve filmovém médiu ztrácela svojí metafikční rovinu, proto je vydáván za původce závěrečné katastrofy, která má znovusjednotit lidstvo, samotný *Dr. Manhattan*. Snyder uvádí, že za změnou pointy stojí rozdílnost obou médií: „V posledním sešitu *Strážců* jste otočili na stránku, kde byly obří olivně ničící město. Tento šok vedl čtenáře k tomu, že začal listovat zpětně a ověřovat si

¹⁴⁰ GOPALAN, Nisha. *Alan Moore Still Knows the Score* [online]. [cit. 21. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.ew.com/ew/article/0,,20213004,00.html>>.

¹⁴¹ *Watchmen – Box Office Mojo* [online]. [cit. 21. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=watchmen.htm>>.

¹⁴² Tento adaptační postup použil Snyder i při tvorbě svého předchozího snímku – komiksově adaptace s názvem *300*.

informace, které k tomu vedly. To však ve filmu není možné.¹⁴³ Snyder tedy zvolil závěr, kdy se díky Veidtově konspiraci stává domnělým původcem zla *Dr. Manhattan*. Jak dodává samotný režisér: „Idea, že bůh se může stát objektem nenávisti, byla pro mě filozoficky nosná.“¹⁴⁴ Klíčové téma Strážců však zůstalo podle Snydera zachováno: „Tématem filmu se stejně jako v případě komiksu stává *Ozymandiasovo* zabití milionů pro záchranu miliard. Světový mír založený na lži; morální šach mat ostatním hrdinům.“¹⁴⁵

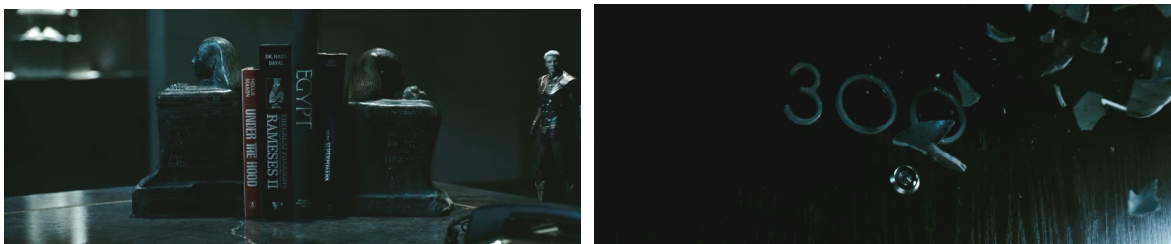
Stejně jako klíčovými tématům *Strážců* zůstává Snyder věrný i historiograficko-metafikčním strategiím, které využíval i původní komiks. Stejně jako v případě Gibbonsova a Mooreova grafického románu, je to právě postmoderní přístup k práci s fikčním světem, který odlišuje snímek *Watchmen* od ostatních komiksových adaptací. Zatímco největší komerční hit poslední dekády *Spiderman* (2002) rozšiřuje svůj fikční svět prostřednictvím merchandisingu a dalších pokračování, Snyder vytváří v rámci narativu filmu *Watchmen* (i mimo něj) intertextuální síť složenou z historických i fiktivních pramenů, artefaktů a dalších odkazů (nejen) na audiovizuální žánry a jejich konvence a rozšiřuje tak kontext svého vyprávění. Prolínání skutečného s fiktivním mu pak slouží k ironizaci a podkopnutí statusu historie a jejich relikvií. Ve filmu si nikdy nemůžeme být jistí jejich povahou. Veidtovou inspirací je například monografie pojednávající o faraónu Ramsese II. Jak vidíme při jednom z bližších záběrů, jako autor knihy je uveden Hans Dayal (Obr. 7). Nejedná se o historika, ale o člena Snyderova produkčního týmu, který měl na starosti výběr lokací.¹⁴⁶

¹⁴³ *WATCHMEN Interview; Director Zack Snyder – PonderPop* [online]. [cit. 13. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=Xz7e1V6QOlo>>.

¹⁴⁴ Tamtéž.

¹⁴⁵ *The ENDING of Watchmen! Interview; Director Zack Snyder – PonderPop* [online]. [cit. 21. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=8IOLfvSJchk&feature=relmfu>>.

¹⁴⁶ Dostupné z WWW: <<http://www.imdb.com/name/nm0206638/>>, [cit. 21. 10. 2012].



Obr. 7 a 8: Vlevo Veidtovy inspirace v podobě fiktivních monografií, vpravo odkaz na Snyderův předchozí snímek.

Snyder sebereflexivně upozorňuje na sebe sama: na své režijní postupy i na svou dřívější tvorbu, proto se například v úvodní scéně na dveřích Komediánského pokoje objevuje číslo 300, což je název Snyderova předešlého snímku (Obr. 8).

Režisér staví filmovou verzi Strážců v rámci aktualizace do vztahu s historií audiovizuální tvorby a médií obecně. Cituje, paroduje a využívá žánry, konvence i konkrétní texty minulosti a v rámci alternativní historie je staví do nových kontextů. „Jestliže Strážci odkazovali na historii komiksu a v podstatě rozcupovali superhrdinský žánr, museli jsme něco podobného udělat prostřednictvím vyjadřovacích prostředků kinematografie.“¹⁴⁷

5.2 Změna estetiky

Jedním ze zásadních bodů Snyderovy aktualizace byla proměna estetiky, která souvisela nejen s převodem z formátu grafického románu do filmového média, ale i s razantní proměnou módních trendů, které se značně lišily od těch z druhé poloviny osmdesátých let, kdy komiks vznikl. Nejpatrnější je posun v oblasti výtvarného zpracování. Snyder využívá po vzoru komiksové předlohy sekundární barevnou paletu s cílem vytvořit ponurou atmosféru¹⁴⁸ i stejné inspirace (např. egyptské motivy), výrazně však proměňuje podobu kostýmů jednotlivých hrdinů.

Antickými ideály fascinovaný *Ozymandias* původně navlečen do fialové tuniky se zlatými nárameníky získává mimo symbolické imitace vavřínového věnce také plastovou

¹⁴⁷ *Exclusive Zack Snyder Video Interview Backstage at Saturn Awards* [online]. [cit. 21. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://collider.com/entertainment/news/article.asp/aid/8331/tcid/1>>.

¹⁴⁸ *Interview: Zack Snyder Talks 300 Sequel and Watchmen* [online]. [cit. 30. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=yK5XFmq0-Rc>>.

muskulaturu v temnějších odstínech fialové. Podobné aktualizace, kdy bavlněnou látku nahrazují syntetické materiály a latex, se dočkal i obskurní overal *Sůvy II.*, který ne náhodou připomíná kostým filmového Batmana z devadesátých let. Jak sám Snyder přiznává, stojí za proměnou estetiky odkaz na komiksově adaptace z let devadesátých: „Lidé mě na to často upozorňují a já odpovídám: myslíte, že to nevíme? Myslíte si, že bradavky na Ozymandiasově kostýmu jsou omylem, nebo jsou tam snad proto, že nerozumíme designu? Musíte dávat větší pozor na to, co děláme.“¹⁴⁹



Obr. 9 a 10: Filmová aktualizace hrdinských kostýmů ve snímku *Watchmen* odkazuje k superhrdinským adaptacím devadesátých let.

Nejenže obleky *Sůvy II.* a především *Ozymandias*e připomínají extravagantní kostýmy s vytvarovanými břišními svaly ze Schumacherova druhého příspěvku do série o netopýřím muži s názvem *Batman & Robin* (1997) (Obr. 10). Laurie Juspeckzyková jako *Hedvábný přízrak II.* obléká místo šatů vyzývavý latexový komplet, který se stal příznačný pro *Kočičí ženu* Michaela Pfeiffera ve druhém pokračování Burtonova Batmana (*Batman Returns*, 1992). Aktualizace kostýmu ústřední hrdinky *Strážců* zjevně souvisí s proměnou vkusu a snahou udělat z Juspeckzykové v podání švédské modelky Malin Åkerman sexsymbol pro filmové plátno jedenadvacátého století.

V podstatě nezměněn zůstává kostým *Komedianta*. Nárameníky s motivem americké vlajky připomínající výstroj hráče amerického fotbalu jsou pro fanatického patriota Blakea symptomatické. Bez aktualizace je také *Rorschachův* kostým, kterému zůstal úbor detektiva *hardboiled literatury*, respektive *filmu noir*.

¹⁴⁹ *Exclusive Zack Snyder Video Interview Backstage at Saturn Awards*. Online: <<http://collider.com/entertainment/news/article.asp/aid/8331/tcid/1>>, [cit. 21. 10. 2012].

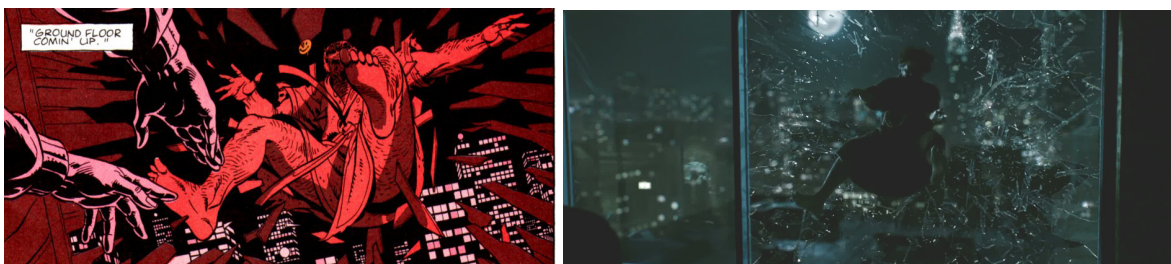
Dr. Manhattan sice oblek stejně jako v komiksu nenosí a většinu času se proměňuje před kamerou nahý, nicméně Billy Cudrup hrál svou roli se senzory, které snímaly jeho pohyb, jenž byl přenášen do počítačové CGI animace prostřednictvím technologie motion capturingu. Díky vizuálním efektům, které jsou vytvořeny pomocí high-endových počítačů, získávají superschopnosti *Dr. Manhattana* podobu, která napadá hranici mezi realitou a fikcí a která zároveň kontrastuje s alegorickými *Příběhy Černé lodě*, které jsou ztvárněny tradičními postupy a 2D animací.

Snyder využívá ve filmu *Watchmen* další přístupy a postupy nového milénia, které se po revolučním *Matrixu* (1999) etablovaly nejen v rámci akčních filmových podívaných, ale i v kinematografii obecně. Jedná se především o formální prostředky videoklipu, které ovlivnily bojové scény, jež jsou oproti komiksu delší a více rozpracované s důrazem na jejich choreografii. Podbarvené techno hudbou dokazují dynamické možnosti lehkých digitálních kamer: jsme svědky jízd, nadhledů i 360stupňových kroužení okolo *Rorschacha* bojujícího s přesilou policistů. V těchto sekvencích po vzoru zmiňovaného *Matrixu* používá Snyder tzv. *bullet-time*, kdy pomocí vysokofrekvenčních kamer zpomalně zachycuje údery.¹⁵⁰

Temporální možnosti filmového média se stávají pro Snydera klíčovým vyjadřovacím prostředkem, který otevírá možnosti tematizace. V jedné z finálních scén, ve které *Manhattan* před Veidtovou antarktickou základnou zabíjí *Rorschacha*, zastavuje Snyder padající sníh, avšak rozhovor dvou protagonistů bez zpomalení pokračuje. Režisér tak poukazuje na relativnost času, který vnímáme v různých etapách a různých kontextech odlišně.

Zpomalení záběru využívá Snyder pod vlivem zkušenosti z reklamy především pro zdůraznění či vyvolání emoce. Je to právě reklama, která se stává jeho druhým klíčovým inspiračním zdrojem. Časové zpomalení dává možnost více se soustředit na vizuální kompozici obrazu, která už v samotném komiksu byla mnohvrstevnatá a plná symboliky. Hned v první scéně, kdy je *Komediant* prohozen oknem, se obraz téměř zastavuje, přičemž záběr odkazuje ke konkrétnímu panelu komiksové předlohy (Obr. 11).

¹⁵⁰ Supervizor vizuálních efektů filmu *Watchmen* John DJ DesJardin pracoval na pokračováních *Matrixu*.



Obr.11: Zpomalením záběru Snyder odkazuje ke konkrétnímu panelu z komiksové předlohy.

Jak je patrné, audiovizuální dílo, do kterého byl komiks *Strážci* převeden, vyžadovalo specifický přístup a specifické vyjadřovací prostředky. Zatímco původní *Strážci* odkazovali spíše k literárním formám a žánrům, Snyder se ve svém filmovém zpracování dívá do historie audiovizuální a mediální obecně. Nejedná se pouze o přiznaný vliv zmiňovaných forem na estetiku snímku. Jako ekvivalent paratextů, které byly v komiksu umístěny na konci jednotlivých dílů, využili tvůrci filmu formáty a konvence televizního vysílání a vznikla tak série videí, zahrnující paradokumentární film, zpravodajství nebo fiktivní reklamy. Tyto parodie relikvií naší minulosti slouží stejně jako v případě adaptované předlohy nejen k postmodernímu napadání hranice mezi historií a fikcí, zároveň se stávají prostředkem k rozšíření fikčního světa a diváckého kontextu. Mimo umístění na DVD vydání do sekce bonusových materiálů se tato videa objevují také na specializovaném kanálu na serveru YouTube a slouží pro účely virálního marketingu filmu.

5.3 Mockumentary *Under the Hood*

Masonovu autobiografii *Under the Hood* tak zpracoval Eric Matthies formou čtyřicetiminutového fiktivního dokumentu. Toto *mockumentary*¹⁵¹ využívá konvencí dokumentárního filmu a prostřednictvím kombinace *mluvících hlav* s (pseudo)dobovými záběry reflektuje vývoj maskovaného hrdinství. Dokument je prezentován jako televizní pořad s názvem *The Culpeper Minute* (podle moderátora pořadu Jeremyho Culpepera), ve kterém je u příležitosti desátého výročí vydání *Under the Hood* pořízen rozhovor s autorem této knihy Hollisem Masonem. Ten zde stejně jako v komiksovém paratextu nejprve líčí své

¹⁵¹ CAMBELL, Miranda. *The mocking mockumentary and the ethics of irony* [online]. [cit. 21. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.freireproject.org/files/Taboo2007BoratIssue.pdf>>.

dětství a dospívání na farmě, přičemž jeho vyprávění dokreslují fotografie tvářící se jako skutečné, které jsou však podle podivného umístění hlav na tělech očividně upravované (Obr. 12).



Obr. 12, 13 a 14: Ironické falzifikace historických artefaktů se v mockumentary *Under the Hood* střídají s autentickými dobovými záběry.

Stejně jako Moore ve svých paratextech dává Matthies diváku jasně najevo, že se jedná o prameny fiktivní. Ironizuje je, podkopává jejich autenticitu a ve jménu historiografické metafikce poukazuje na problematickou povahu zaznamenávání naší minulosti.

Parodičnost je patrná i z fiktivních dokumentárních záběrů, které se postprodukčně upraveny snaží budit dojem natočení na osmimilimetrovou kameru. Opět vidíme snahu autora povahu historického materiálu shodit a přiznat jeho fikčnost, to když v některých momentech záměrně působí záběry jako inscenované a odkazují spíše k slapstickové grotesce. Sledujeme například, jak *Siluetu* zatýká gang producentů pedofilní pornografie (Obr. 13) nebo pronásledování prvního maskovaného hrdiny *Soudce v kápi*. Tyto sekvence se střídají s autentickými záběry z rušného New Yorku let čtyřicátých (Obr. 14) a ze zasedání *Výboru pro neamerickou činnost* a dotváří tak fikčně-historickou koláž, jejímž prostřednictvím autoři budují dojem alternativní historie.

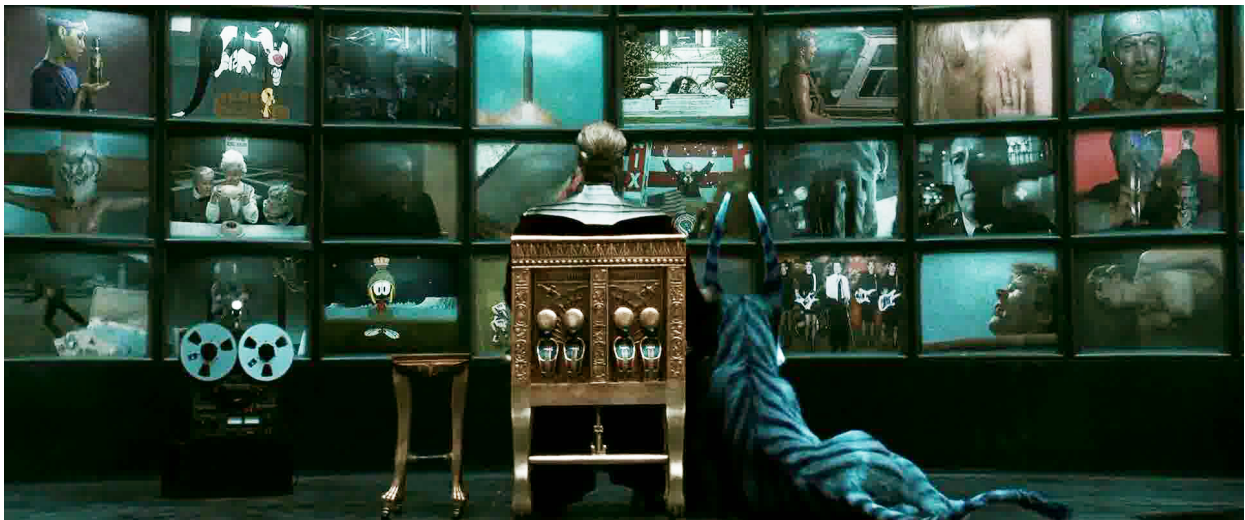
V rámci fiktivního dokumentu *Under the Hood* jsou zpovídány i vedlejší postavy: psychiatr Dr. Long, kamelot Bernard, bývalý superpadouch *Moloch* nebo Ostermanův kolega, fyzik Wally Weaver, všichni dohromady a zároveň zvláště jednak reprezentují pohled různých společenských vrstev na fenomén hrdinství, druhotně pak rozšiřují svůj vlastní kontext. Tyto fikční postavy se svými promluvami na kameru snaží o vlastní legitimizaci, která fikční svět autentifikuje. Této snaze odpovídala i Matthiesova práce s herci. „Měli jsme něco jako

scénář, kterého jsme se přibližně drželi, avšak jednalo se především o improvizaci,¹⁵² prohlásila Carla Gugino, která ztvárnila Sally Jupiterovou. Její rozhovor v *Under the Hood* doplňuje paratext z komiksového sešitu číslo devět. Sally stejně jako v magazínu *Probe* popisuje, jak využívala svojí sexualitu v boji proti ozbrojeným zločincům, a zabývá se i genderovou otázkou, která s první maskovanou hrdinkou vyvstala.

5.4 Reklama

V případě paradokumentárního *Under the Hood* dokresluje dojem fiktivního televizního vysílání vložení autentických reklam z osmdesátých let na digitální hodinky *Seiko* a na čisticí prostředek *Sani Flush*, který je několikrát zmíněn i u Moorem obdivovaného Williama Burroughse: v jeho novele *Nahý oběd* je používán k řezání kokainu. Třetí video pak propaguje Veidtův parfém *Nostalgia*. Tato reklama na fiktivní výrobek vyšla ze soutěže vyhlášené samotným Snyderem ještě před realizací filmu. Úkolem pro mladé tvůrce a fanoušky bylo natočení reklamy na jeden z Veidtových produktů. Odměnou pro výherce se stalo využití tohoto materiálu samotnými tvůrci filmu *Watchmen*. Mimo reklamy na parfém vznikly také upoutávky na Veidtovu obuv nebo na akční figurky. Vítězná videa se objevují ve scéně, kdy Veidt sleduje na televizních obrazovkách cestu ke své nové utopii (Obr. 15). Mimo reklam ze světa fikce jsou v této scéně využity i ty ze skutečného světa: například legendární televizní upoutávka na počítače *Apple* z roku 1984, která parafrázovala Orwellovo *1984*. Snyder s ironickým odstupem cituje konvence reklamy i její historii a využívá ji i pro další propagaci svého filmu.

¹⁵² ADLER, Shawn. *Carla Gugino Improvises For Watchmen In-Character Documentary, Under the Hood* [online]. [cit. 21. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://splashpage.mtv.com/2008/10/23/carla-gugino-improvises-for-watchmen-in-character-documentary-under-the-hood/>>.



Obr.15: Snyder reflektuje svůj postmoderní přístup prostřednictvím vyobrazení intertextuální sítě, ve které nalezneme skutečné i fiktivní audiovizuální záznamy naší minulosti.

Soutěž a reklamy na fiktivní produkty se totiž především staly díky novým možnostem internetu ideálním prostředkem propagace a marketingu. Samotné reklamy byly umístěny na videoserver *YouTube* a díky virálnímu šíření prostřednictvím sociálních sítí zvyšovaly povědomí o filmu.

Právě pro potřeby virálního marketingu vytvořili samotní tvůrci kanál na serveru *YouTube*, který byl po vzoru fiktivního pravcového plátku pojmenován *thenewfrontiersman*.¹⁵³ Sem byly umístěny čtyři audiovizuální paratexty v podobě přibližně třiminutových videí, které slouží stejnému účelu jako paratexty komiksově. Stejně jako v komiksu se však nejedná pouze o snahu rozšiřovat kontext příběhu. Využíváním konkrétních textů, žánrových úzů a v podstatě celé vizualizované minulosti televizního vysílání poukazují tvůrci na povahu rozdílu mezi historií a fikcí.

5.5 Audiovizuální paratexty

Prvním z těchto paratextů je video s názvem *Who Watches the Watchmen? - A Veidt Music Network (VMN) Special – 1983*.¹⁵⁴ Jedná se o pořad, ve kterém moderátorka formou

¹⁵³ <http://www.youtube.com/thenewfrontiersman>

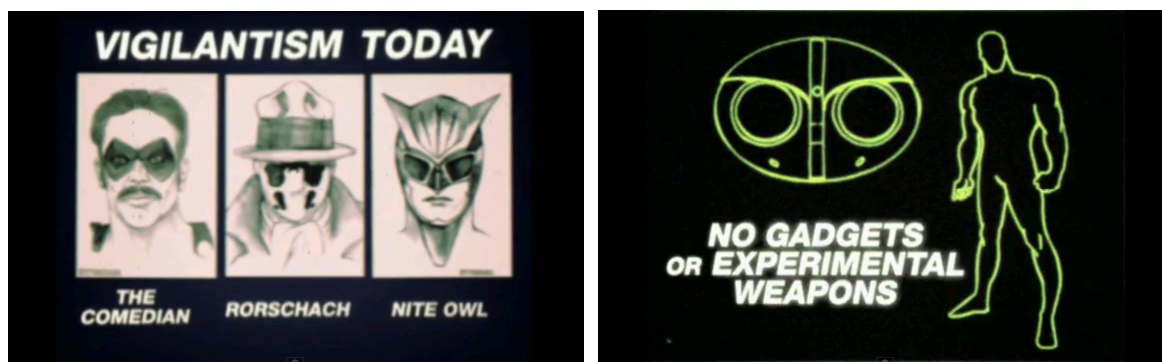
¹⁵⁴ *Who Watches the Watchmen? - A Veidt Music Network (VMN) Special – 1983* [online]. [cit. 1. 10. 2012]. Dostupné z WWW: < <http://www.youtube.com/watch?v=sCpl3MLVwUc&feature=plcp>>.

hitparády představuje jednotlivé maskované hrdiny. Formát i scéna studia, ve kterém se nacházejí hudební nástroje, odkazují k pořadům MTV, jež se na počátku osmdesátých let stala významnou součástí americké popkultury. Populární hudební televizní stanici přímo cituje video svojí znělkou – jedná se o upravený jingle MTV s názvem *Landing on the Moon*, který stanice vysílala v roce 1981 při svém nástupu na trh. Obě znělky začínají stejně – startem vesmírné rakety *Apollo* a hlasem Niela Armstronga, který pronáší památnou větu: „Jedná se o malý krok pro člověka, ale velký skok pro lidstvo.“ Obě také využívají fotografie z přistání na Měsíci i stejný hudební doprovod. Avšak zatímco v původní znělce vidíme fotografii Armstronga, který místo vlajky USA vztyčuje na Měsíci vlajku MTV, v alternativní verzi Strážců se jedná o vlajku s logem Veidtovy televize, která nápadně připomíná logo právě MTV. V odrazu Armstrongova solárního štítu je navíc v alternativní verzi vidět odraz *Dr. Manhattana*.



Obr. 16: Vlevo původní znělka MTV, vedle Snyderova parafráze.

Nejenže znělka *Who Watches Wachmen?* ironizuje přistání na Měsíci, ale zároveň paroduje video MTV. Samotný fiktivní pořad pak implikuje, že v alternativním světě Strážců se maskovaní hrdinové na základě skutečné existence přesunuli v rámci popkultury z oblasti komiksových dobrodružství do pozic rebelujících hvězd rock 'n' rollu. Umístěním Veidta na vrchol žebříčku pak Snyder poukazuje na možnost manipulace médii těmi, kteří je vlastní. Právě téma manipulace se stává předmětem dalšího paratextu s názvem *The Keen Act & YOU* (1977), který využívá v USA tradičního formátu *Public Service Announcement*. Jedná se o mediální sdělení vládních organizací, které mělo za cíl didaktickou formou zvýšit povědomí, informovat a vzdělávat veřejnost (Obr. 17).



Obr.17: Snyder v rámci jednoho z paratextů využívá archaické formální postupy PSA.

Avšak zatímco skutečné PSA referovaly například o negativních vlivech marihuany na zdraví nebo doporučovaly veřejnosti, co dělat, pokud dojde k atomové válce (*Duck & Cover*, 1951), *The Keen Act & YOU*, vydávaný za dílo Výboru pro neamerickou činnost z roku 1977, informuje o zákazu vigilantismu a maskovaných hrdinů a propaguje jako skutečné hrdiny Richarda Nixona a senátora John Keena, který s návrhem kontroverzního zákona přišel. Tvůrci používají stejné výrazové prostředky jako PSA z let sedmdesátých. Klíčový je voice-over ve spojení s ilustračními animacemi, infografikou a zvýrazněnými hesly a slogany, které jsou dokresleny autentickými záběry (v tomto případě se jedná o využití materiálu ze zmiňovaného mockumentary *Under the Hood*). Snyder reflektuje problematickou historii a manipulativní možnosti PSA a mediálních sdělení obecně.

Třetím paratextuálním rozšířením je videokoláž s názvem *World In Focus: 6 Minutes to Midnight*.¹⁵⁵ Video začíná titulky, ve kterých je uvedeno datum, hlavička Veidt Industries a oznámení, že se jedná o materiál z Veidtova archivu (Obr. 18). Celou dobu pak pod videem běží časový údaj pro potřeby střihu. Stejně jako v komiksu, kde byl každý z paratextů opatřen štítkem, je zde snaha popisem a formálním zpracováním fiktivní pramen autentifikovat. Tomu slouží i zvolené médium. Podle kvality obrazu sledujeme záznam z VHS a vytvořené titulky jsou vyrobeny pomocí technologií osmdesátých let. První scénou videa je znovu reklama, tentokrát na Veidtovu obuv, v horním rohu vidíme číslo kanálu 32.

¹⁵⁵ *World In Focus: 6 Minutes to Midnight* [online]. [cit. 21. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=TShz4VsKeso&feature=plcp>>.



Obr. 18 a 19: Detailní informace o původu záznamu a studio fiktivního pořadu *World In Focus*.

Těsně po skončení reklamy následuje televizní šum a změna kanálu. V rohu obrazovky se objevuje číslo kanálu 72, na kterém právě začíná fiktivní debatní pořadu *World In Focus*, v němž britský moderátor Jeremmy Miller zpovídá fotoreportéra Alaina Guillona, autora ikonické fotografie Dr. Manhattana, která byla pořízena v průběhu intervence Spojených států ve Vietnamu, a spisovatele Hala Eisnera, jenž napsal knihu *Ve stínu Dr. Manhattana* (Obr. 19). Krátce po představení protagonistů pořadu je však opět několikrát změněn kanál. Čísla v horní části obrazovky se střídají, krátce sledujeme další fiktivní reklamu, posléze znělku na Veidtovu verzi MTV a několikavteřinový výňatek z rozhovoru s Ostermanovým přítelem Wallym Weaverem z mockumentary *Under the Hood*. Poté se obraz vrací k *World In Focus*, kde Guillon právě mluví o svém setkání s Komediátem, který sloužil ve Vietnamu jako tajná zbraň Spojených států. „Ten muž byl monstrem (...), považoval to celé za vtip.“ Fotograf následně líčí zážitky z války, kdy byl svědkem *Manhattanových* schopností v praxi. Opět dochází k přepínání kanálů, na krátkou chvíli zaregistrujeme zmiňovaný fiktivní PSA, zpravodajství stanice NBS, reklamu na hořčici i část rozhovoru z *Under the Hood*, ve které Hollis Mason analyzuje význam *Dr. Manhattana*.

Jak už bylo zmíněno, *World In Focus: 6 Minutes to Midnight* využívá stejně jako ostatní paratexty formáty, konvence a žánry minulosti, tentokrát s odkazem na historii televizního vysílání – jsou využívány televizní kamery i grafické komponenty typické pro osmdesátá léta. Opět nechybí ironický odstup, který je tentokrát vytvořen nejen karikaturizací hostů diskusního pořadu, ale celistvým vyzněním fragmentárního videa. Násilné přepínání televizních kanálů, které provádí režisér za diváka, reflektuje způsob recepce příznačný pro toto médium a zároveň vytváří koláž, která je obrazem médií alternativního světa. Vychází přitom z předpokladu, že média jsou zrcadlem společnosti a jako takové odráží význam

Manhattanovy role v ní. To nejlépe dokládá závěrečná kontrafaktuální otázka vznesená v rámci diskusního pořadu. „Co by se stalo, kdyby Dr. Manhattan ve Vietnamu nezasáhl?“ ptá se spisovatel Hal Eisner. „Pravděpodobně bychom nebyli v pozici, v jaké jsme dnes,“ konstatuje moderátor, načež Eisner odpovídá: „Žili bychom v jiném světě.“ A Gullion dodává: „Někteří říkají, že v lepším...“

Na konvencích televizního formátu je založen i poslední z paratextů. Jedná se o zpravodajství fiktivní stanice NBS, které se věnuje desátému výročí představení Dr. Manhattanu veřejnosti. Video s názvem *NBS Nightly News with Ted Philips, March 11th 1970*¹⁵⁶ je opět pořízeno na dobovou techniku - sledujeme dokonalou iluzi sedmdesátých let, která je realizována prostřednictvím vyjadřovacích prostředků tehdejšího televizního zpravodajství, a to do nejmenšího detailu: od hudby přes grafické komponenty až po obraz a zvuk evokující tehdejší záznamová média.



Obr. 20: Fiktivní televizní zpravodajství využívá formální prostředky dobového televizního vysílání.

Formálně mezi skutečným zpravodajstvím ze sedmdesátých let a Snyderovou verzí neexistuje rozdíl. V první chvíli je zaměnitelný i obsah, protože první moderátorovou zprávou je upozornění na výročí Kennedyho zvolení prezidentem. Záhy se však moderátoři, jejichž vzhled i dikce korespondují s dobovými úzky, začnou věnovat jinému výročí, které změnilo svět: příchodu *Dr. Manhattanu*. Následuje reportáž, v níž jsou vysvětlovány *Manhattanovy* schopnosti za pomoci infografik, které jsou zpracovány technikou používanou v televizním zpravodajství sedmdesátých let (Obr. 20). Po didaktické části pokračuje reportáž anketou mezi Newyorčany, kterých se štáb ptá na názor na modrého superhrdinu. Vzorek oslovovaných opět tvoří zástupci různých vrstev společnosti. Obyčejní obyvatelé vnímají *Dr.*

¹⁵⁶ *NBS Nightly News with Ted Philips, March 11th 1970* [online]. [cit. 21. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=nd5cInmK6LQ&feature=plcp>>.

Manhattana jako zázrak, mediální fikci i jako důležitý faktor strachu v rámci studené války: „Lepší být modrý než rudý,“ říká svůj názor jeden z oslovených mužů.

5.6 Televizní vysílání

Televizní vysílání zakomponované do samotné diegeze příběhu se stává důležitou součástí hlavní vyprávěcí linie, přičemž jeho funkce zůstává stejná – poskytuje divákovi kontext, ve kterém se příběh odehrává, a svým formálním uchopením se snaží podkopávat hranici mezi realitou a fikcí. Zároveň však slouží také vyprávěcím postupům.

Například v úvodní scéně *Komediant* sleduje televizní debatu, která funguje jako součást expozice. Moderátor nejdříve popisuje aktuální napětí mezi Sovětským svazem a Spojenými státy, které je zapříčiněno sovětskou intervencí v Afghánistánu, načež předává slovo svým dvěma hostům - Patu Buchananovi, konzervativnímu americkému publicistovi a poradci prezidenta Nixona, a Eleanore Cliftové, novinářce magazínu *Newsweek*. Dojem, že sledujeme autentické vysílání z naší minulosti, je záhy rozptýlen, když se debata stáčí ke klíčové zbrani Ameriky – *Dr. Manhattanovi*. Protagonisté diskuze, kteří mají předobraz ve skutečných postavách, si kladou otázku, zda zbrojení, ve kterém Rusové pokračují, není pouze reakcí na *modrou hrozbu*. Televizní debata uvádí diváka do světa, ve kterém se film odehrává: sledujeme příběh zasazený do alternativního roku 1985, ve kterém se pohybují reálně žijící osobnosti; zároveň zde existuje i superhrdina s nadpřirozenou mocí, jenž stupňuje napětí mezi Spojenými státy a Sovětským svazem.

V další scéně se ocitáme u Hollise Masona alias *Sůvy*, u kterého je na návštěvě jeho pokračovatel Dan Dreiberg. V průběhu dialogu zaměří oba muži spolu s režisérem svoji pozornost na televizní obrazovku, a to v momentě, kdy moderátorka oznamuje, že se v bytě zabitého Blakea objevil maskovaný terorista *Rorschach*, přičemž upozorňuje na Keen Act, vydaný v roce 1977 (Obr. 21).

Zpráva o zabití Hollise Masona pak zastihne Dreiberga v jednom z barů, kde společně s *Rorschachem* pokračuje v pátrání po konspiraci. Díky tomu, že se na mediální sdělení zaměřují ústřední postavy, zaměřuje se na ně i divák, což Snyderovi slouží k rozpínání fikčního světa.



Obr. 21 a 22: Televizní vysílání slouží v rámci diegeze ke kontextualizaci vyprávění i k rozmazávání hranice mezi historií a fikcí.

Dreiberg si po příchodu z Blakeova pohřbu pouští televizi, ve které moderátor referuje o chystaném televizním interview: „Bývá nazýván mnoha jmény: hrdina, zbraň, záruka národní obrany, prevence jaderné války, muž, který ukončí svět. Dnes večer bude *Dr. Manhattan* zodpovídat moje i vaše otázky. To vše v show, kterou vám bez reklam přináší *Veidt Enterprises*.“ (Obr. 22) V podstatě vedlejší vsuvka přináší zprávu o *Manhattanově* mediálním obrazu, který je ve filmu dále tematizován: po příchodu *Dr. Manhattan*a do televizního studia producent pořadu říká: „Ta modrá je pro televizi příliš zářivá.“ Načež *Manhattan* ztlumí intenzitu vyzařování a ptá se: „Už je to v pořádku?“ Superhrdina tak dává najevo, že stále dokáže být člověkem, a jsou to právě média, která legitimizují jeho božský status a budují překážku mezi ním a společností.

V závěrečné scéně, kdy Dreiberg s Juspeckyzkovou plánují společnou budoucnost, je na pozadí puštěna znělka pořadu *Krajní meze* začínající vocie-overem, kterým Snyder sebereflexivně komentuje svůj postmoderní přístup: „Závada není na vašem přijímači, nesnažte se srovnat obraz. Vysílání teď řídíme my. My nastavujeme obraz horizontálně i vertikálně. Můžeme vás zaplavit tisíceru různých vysílacích kanálů, nebo rozvinout jeden obraz do křišťálového jasu, a umíme ještě víc. Můžeme vytvořit vizi čehokoli, stanete se otroky naší fantazie. Příští hodinu budeme řídit všechno, co uvidíte a uslyšíte. Pocítíte strach z neznámého sahající do nejzazších hlubin vědomí až po krajní meze.“

Snyder upozorňuje na tendence a možnosti médií manipulovat skutečnost. Toto téma je pro film *Watchmen* charakteristické, a to nejen formálním napodobením dobového vysílání, kterým režisér implikuje možnost falzifikace takovýchto pramenů. V závěru filmu Veidt pozvedává dálkové ovládání, načež se *Dr. Manhattan* ptá: „Co je to? Další smrtící zbraň?“ Veidt se souhlasným *ano* zapíná obrazovky, na nichž právě média z celého světa referují o

útoku, který se zdá být dílem *Dr. Manhattana*. Média vyvozující zodpovědnost modrého superhrdiny za útok jsou klíčovou součástí Veidtova plánu.

Snyder vyzdvihuje důležitost médií. Stávají se moderními historickými prameny, které díky svým manipulativním možnostem rozhodují, kdo bude hrdinou a kdo nepřítelem.

5.7 Novinové titulky

Podobným způsobem, jakým využívá televizní vysílání, pracuje Snyder v rámci snímku *Watchmen* i s tištěnými médii. Narativním uzlem filmu je stánek s novinami; protagonisté příběhu se zde náhodně potkávají, *Rorschach* i Mason si sem chodí pro noviny (Obr. 23) a vyprávění odtud prostřednictvím studenta, který si čte *Příběhy Černé lodě*, přechází do animované alegorie. Především jsou tu však vystaveny aktuální novinové výtisky, které divákovi připomínají stupňující se mezinárodní konflikt.



Obr. 23 a 24: Stánek s novinami jako narativní uzel a novinové titulky jako prostředek kontextualizace a napadání hranice mezi historií a fikcí.

Režisér využívá záběry na novinové titulky, ty v podstatě mapují politické události studené války odehrávající se na pozadí příběhu. Sally Jupiterová si před setkáním s Laurie pročítá noviny s titulkem *Sověti zvyšují produkci jaderných hlavic* (Obr. 24), *Rorschach* při prohledávání bytu *Molocha*, kterého považuje za Komediantova vraha, narazí v prohrabávané poště na noviny s titulkem *Sověti nebudou tolerovat americké dobrodružství v Afghánistán* (Obr. 25). O válce v Afghánistánu (*Sověti napadli Afghánistán*) informují i další noviny (Obr. 26), které tentokrát přistávají před stánkem, jenž se stává uzlem vyprávění a kam si například Hollis Mason přichází kupovat magazín *Time*, na jehož obálce vidíme *Dr. Manhattana* s Veidtem. Režisér nepoukazuje na titulky nijak okázale. Stávají se bezděčnou součástí mizanscény, avšak jejich funkce je zřejmá: kontextualizují vyprávění a jejich pomocí dochází k rozpínání fikčního světa a vytváření alternativní reality. Tyto noviny by v podstatě mohly být skutečnými materiály z období studené války – v naší historii opravdu došlo

k invazi do Afghánistánu i k sovětskému jadernému zbrojení. Jejich umístěním do *fantastické historie* však dochází k prolomení ontologické hranice.



Obr. 25



Obr. 26

Novinové titulky zároveň slouží k divákově zorientování se ve vyprávění, například jako vodítko ve flashbacích, ve kterých režisér místo explicitního označení roku nechává určení datace na divákově schopnosti vyčíst časový údaj ze samotné diegeze. Když například *Komediant* otevírá noviny na schůzce hrdinů *Crimebusters*, je na pření straně titulek *Sověti nazývají Dr. Manhattan imperialistickou zbraní* (Obr. 27). Tím je divákovi předána informace, že se scéna odehrává v době krátce po odhalení Dr. Manhattanu světu. Flashback vracející se k protestům veřejnosti proti samozvaným ochráncům pořádku je uvozen titulkem *Policisté říkají: „Nechte je pracovat“* (Obr. 28) a naznačuje tak, že nás tvůrci přenesli do období stávkový policistů v roce 1977.



Obr. 27



Obr. 28

Tiskoviny slouží také pro charakteristiku jednotlivých postav. Dreibern si při návštěvě u Adriana Veidta pročítá magazíny v místnosti, kde čeká na audienci u zámožného hrdiny. Na stolku leží existující tituly *TIME*, *Forbes*, *Newyorker* a *Economist*, kterým dominuje obálka s Veidtem (Obr. 29). Fikční hrdina objevující se na předních stránkách skutečných médií vytváří další z pojitků mezi skutečností a fikcí. Očividný paradox, který střetem těchto dvou světů na obálkách časopisů Snyder vytváří, vede k parodizaci, zároveň však slouží k podpoření Veidtova privilegovaného postavení ve fikčním světě - jako diváci předpokládáme, že status zmiňovaných médií je ve fikčním i skutečném světě srovnatelný.



Obr.29

Sally Jupiterové, Edwardu Blakeovi a Hollisu Masonovi visí na zdi zarámovaná vydání novin, která ilustrují jejich soukromou historii. *Komediant* má ve svém bytě vystaveny noviny s titulkem *Komediant se v souboji s Molochem smál naposled*, u Hollise Masona pak vidíme na zdi dobové výtisky s palcovými titulky *Záhadný maskovaný muž čistí přístav*, *Vražednému řádění bylo zabráněno* a *Hrdina odchází do penze*. Novinové titulky, jejichž prostřednictvím se seznamujeme s minulostí jednotlivých protagonistů, jsou součástí jakýchsi *zdi slávy*, které mají veteráni dobrodružství pod maskou ve svých bytech a které vytváří jejich privátní historie.

5.8 Soukromá muzea

I samotné osobní příbytky jsou pro jednotlivé hrdiny příznačné. Domovu bývalého hrdiny a spisovatele Masona dominuje obří knihovna a krb – symbol klidu a odpočinku, v Blakeově sterilním bytě je, jak se pro vládního agenta sluší, za šatníkem schovaná tajná místnost, na jejíž stěně visí fotografie a výstřižky z novin společně s převleky a arzenálem (Obr. 32). V bytech hrdinů nalezneme relikvie jejich minulosti: kostýmy, ocenění i další artefakty, jejichž prostřednictvím nás režisér zavádí na historické exkurzy. Exemplárním příkladem je scéna, která předchází Masonově vraždě. Ocitáme se v jeho domě, kde běží televizní zpravodajství, v němž je zmíněn konflikt v Afghánistánu i vysobození *Rorschacha* z vězení, které má na svědomí Dreiberg s Juspeczykovou. Mason telefonuje Jupiterové zprávu, že se její dcera opět dala na dráhu maskované hrdinky. Během rozhovoru se kamera místo záběrů na samotné protagonisty scény soustředí na exponáty v jejich pokoji (Obr. 30). Sledujeme dobové

fotografie i originální převleky a společně s protagonisty tak rekapitulujeme minulost obou hrdinů.



Obr. 30: Soukromá muzea bývalých maskovaných hrdinů: vlevo ze slávy Sally Jupiterové, vpravo Hollise Masona.

Do Masonova bytu však najednou vtrhne ozbrojený gang, kterému se přestárlý hrdina snaží postavit. Při souboji, který je podbarven nostalgickou instrumentální hudbou, vzpomíná Mason prostřednictvím několikavteřinových flashbacků na protivníky, kterým se v minulosti postavil. Ze stěny symbolicky padá fotografie prvního hrdinského spolku *Minutemen* a Mason je paradoxně jedním z artefaktů minulosti - mosaznou soškou, kterou získal za zásluhy - zabit.



Obr. 31 a 32: Exponáty a artefakty v bytě Edwarda Blakea alias Komedianta.

Místo explicitního zobrazování minulosti Snyder vytváří napříč diegezí intertextuální síť, ze které nechává diváka skládat celistvý obraz alternativních dějin. Režisér postupuje stejně jako autoři historiografické metafikce a implikuje, že naší minulost známe pouze prostřednictvím jejích textualizovaných zbytků a artefaktů. Výsadní postavení mezi těmito artefakty má fotografie, která se stává dalším ze signifikantů minulosti, který předává divákům i hlavním postavám informace o fikčním světě a jeho minulosti.

5.9 Fotografie

Fotografie je ve filmu *Watchmen* stejně jako ostatní média využívána k účelům vyprávění. V prvních minutách filmu nacházejí policisté při ohledávání *Komediantova* bytu jeho fotku

s prezidentem Nixonem, která naznačuje, že smrt Edwarda Blakea může souviset s jeho politickými styky. V následující scéně pak *Rorschach* na místě činu baterkou opět najíždí na fotografii Blakea s Nixonem i na obrázek Jupiterové, který má Komediant položený na stolku. Rorschach se přesouvá do ložnice, kde nachází další portrét Jupiterové. Kamera na něj najíždí detailem a zdůrazňuje, že hrdinka nosící jméno *Hedvábný přízrak* měla v Blakeově životě výsadní postavení. Při přehrabování Blakeovými věcmi narazí *Rorschach* na zarámovanou stránku z novin, obsahující velkou fotografii *Komedianta* z počátku vigilantismu, na níž má se samopalem v ruce položenou nohu na maskovaném lupiči. Obrázek připomínající lovce se svou trofejí implikuje nejen to, že byl Blake maskovaným hrdinou, ale zároveň naznačuje jeho násilnickou povahu a machistický charakter. *Rorschach* následně otevírá vstup do tajné místnosti za skříní, kde má Blake mimo zbrojního arzenálu zarámované noviny a fotografie, na kterých zatýká Molocha (Obr. 30). Blakeovo soukromé muzeum definitivně potvrzuje skutečnou identitu zavražděného. Na krátkou dobu se zde mihne také fotografie Laurie Juspeckzykové, o níž se v závěru dovídáme, že je Blakeovou dcerou. Snyder rozmisťuje v rámci narativu střípky a vodítka pro jednotlivé mikropříběhy, které v průběhu filmu skládá v celek. Scéna, v níž se seznamujeme s Hollisem Masonem, opět začíná na hrdinově *zdi slávy*. Pod fotkou *Minutemenů* z roku 1940, které si *Rorschach* v předchozí scéně všiml i v Komediantově bytě, je fotografie Masona v policejní uniformě. Díky velkému detailu, na kterém je jasně rozpoznatelná Masonova tvář, se divák se rychle dostává do kontextu – jsme v bytě bývalého policisty, který se stal maskovaným hrdinou. Fotografie má ve filmu i status materializovaných vzpomínek. Při vražedných útocích na Komedianta a na Hollise Masona jsou v jejich bytech zničeny i fotografie symbolizující jejich historii a v podstatě jejich život. Božská bytost *Dr. Manhattana* pak s sebou neustále nosí jedinou fotografii, na které je zachycen jako Jon Osterman. Snímek pořízený na prvním setkání s jeho první partnerkou Jenny Slaterovou mu připomíná, kým ve skutečnosti byl i city, bez nichž by definitivně přestal být člověkem. Veidt má na schůzce s novináři v úvodu filmu monolog představující jeho záměry a cíle. Jeho projev ruší pouze zvuky fotoaparátu, kterým ho zachycuje žena nápadně připomínající Annie Leibowitz (Obr. 33). Veidta sledujeme střídavě skrze hledáček fotoaparátu a v detailech (Obr. 34), kdy je osvěcován bleskem. V jednom záběru dokonce vidíme pohled do objektivu

fotoaparátu, který Veidta snímá. Samotný proces fotografování jako by implikoval důležitost Veidtova projevu, kterého jsme svědky.



Obr. 33 a 34: *Veidt se nechává při svém vizionářském monologu zvětšit fotografkou nápadně připomínající Annie Leibowitz.*

Snyder upozorňuje na klíčovou roli fotografie v rámci zaznamenávání naší historie. Díky jejímu vynálezu jsme totiž schopní autentičtější vizualizace dějin, než kdy tomu bylo před tím. Jedná se o doklad naší minulosti srovnatelný s historickým textem: stejně jako historik vybírá fotograf obrazy a fakta našeho světa, které zanechá budoucnosti. Prostřednictvím procesu fotografování nás také Snyder v rámci vyprávění přenáší do minulosti: jako předěl mezi hlavní vyprávěcí linií a flashbackem Jupiterové je použit blesk fotoaparátu.

Média, včetně těch záznamových, jsou pro Snydera základními nositeli historických informací. Subjektivnost, manipulativnost i ideologické implikace těchto pramenů režisér zdůrazňuje tím, že je v nových kontextech z pozice autora skládá v obrazy a vytváří svojí verzi alternativního světa, který porušuje ontologické hranice stojící na pomezí historie a fikce.

5.10 Hudba jako text minulosti

Jednou z dalších strategií pro porušování ontologických hranic je využití písní z obecně známého archivu naší popkultury, které Snyder ve svém filmu konfrontuje s přehlídkou fikčních hrdinů.

Úvodní historický exkurz v podobě titulkové sekvence, která představuje fantastický svět alternativní historie, doprovází píseň Boba Dylana *The Times They Are A-Changing*. Nejenže díky tomu působí tato sekvence dojmem videoklipu, ale její sentimentální vyznění koresponduje s nostalgickou koláží, jíž jsme svědky. Protestsong, nahraný měsíc před zavražděním prezidenta Kennedyho, je pro šedesátá léta příznačný. Dylan v něm vyzívá generaci květinových dětí k angažovanosti, zatímco politiky a konzervativní rodiče k tomu, aby mládí *nestáli ve dveřích*. Text písně spjatý s konkrétním historickým obdobím dostává

v alternativní verzi dějin zcela nový kontext a namísto aktivizace *hippies* působí jako komentář k nástupu nové generace maskovaných hrdinů. Zasazením známé skladby americké popkultury do fikčního světa dochází nejen k posilování dojmu alternativní historie, ale také k ironické revizi Dylanovy písně, která v odlišném kontextu implikuje nové významy. Dylan má ve filmu ještě jeden příspěvek, i když tentokrát v interpretaci Jimiho Hendrixe. Píseň *All Along the Watchtower*, která vznikla v roce 1968, se opět stala symbolem doby; symbolem opoziční kultury a odporu proti válce ve Vietnamu. Snyder však opět dociluje její rekontextualizace, to když ji nechá doprovázet scénu, v níž se *Sůva II.* vydává ve svém vznášedle společně s *Rorschachem* do antarktického sídla Adriana Veidta, aby zabránili jeho destruktivnímu plánu.

All Along the Watchtower je jedním z typických Dylanových polytematických textů s přímými citacemi z *Bible*. Jeho mnohohrstevnatost vychází už ze samotného názvu, který můžeme překládat buď jako *Okolo strážní věže*, nebo jako *Vše o strážní věži*. První polovina skladby je dialogem mezi *Vtipálkem*, který zdeptán společenským tlakem označuje život za špatný vtip, a *Zlodějem*, který s tušením blížícího se konce vyzívá k naprosté upřímnosti. Pokud interpretujeme píseň v kontextu *Strážců*, jsou těmito dvěma muži *Komediant* s *Dr. Manhattanem*. Druhá polovina písně se pak i podle mnoha dalších interpretátorů odchyluje od prvních slok.¹⁵⁷ *Vyhlížejícím princem* je bezpochyby Veidt, čekající na své základně na *dva přicházející jezdce*, kterými jsou *Sůva II.* s *Rorschachem*. V písni je také zmíněna *v dáli řvoucí divoká kočka*, za kterou můžeme považovat Veidtův genetický pokus s křížením kočkovitých šelem, ze kterého vznikl jeho domácí mazlíček *Bubastis*.

Znamé melodie naší historie použité Snyderem ve filmu *Watchmen* mají dvojí funkci. Témata písní postavená do nových kontextů jsou jednak komentářem a jakýmsi rozšířením filmového narativu, druhotně pak v diváčích vyvolávají nostalgické vzpomínky na minulost, které jsou v paradoxním kontrastu s novým fantastickým fikčním světem, jenž se před divákem na plátně rozpíná.

¹⁵⁷ MACHÁLEK, Vít. *Bob Dylan: All Along the Watchtower* [online]. [cit. 21. 10. 2012]. Dostupné z WWW:: <<http://vit-machalek.blogspot.cz/Hudba/Bob-Dylan-All-Along-the-Watchtower>>.



Obr. 35: Snímek doprovází známé písně americké popkultury od Boba Dylana, Simona a Garfunkela, Jimiho Hendrixe a mnoha dalších.

Scénu sexuálního styku Dreibergera s Juspeczykovou doprovází píseň Leonarda Cohena *Hallelujah*. Biblické motivy v písni korespondují s tématy obsaženými ve snímku. Dreibergera tak můžeme interpretovat jako krále Davida, který zanevřel na svůj vztah s Bohem (*Dr. Manhattanem*) kvůli hříchu s Batšebou (Juspeczykovou), popřípadě jako Samsona, kterému Dalila ostříhala vlasy *božího zasvěcence*, kterých se do té doby *nedotkla břitva*, a tak jej připravila o jeho duchovní a fyzickou sílu. Za Dalilu pak můžeme považovat americkou společnost, která Dreibergera donutila sundat kostým nočního ptáka, čímž ztratil fyzickou i psychickou sílu, což se projevuje jeho impotencí.

Znovu se jedná o skladbu, která se stala součástí severoamerické popkultury. Podle jednoho z Cohenových fanouškovských webů je známo přibližně dva tisíce cover verzí této písně.¹⁵⁸ Spojením s pohlavním aktem Snyder definitivně dekonstruuje její náboženský rozměr. Písničkář Jeff Buckley popsal píseň následovně: „Kdokoli skladbu poslouchá pozorně, objeví, že píseň je o sexu, lásce, životě na Zemi. *Hallelujah* není pocta věřícím nebo Bohu, ale *chvalozpěv orgasmu*. Jedná se o ódu na život a lásku.“¹⁵⁹

Scénu Blakeova pohřbu doprovází píseň dua Simon & Garfunkel s názvem *Sound Of Silence*. *Setkání s temnotou* můžeme vykládat jako setkání se smrtí. V textu je zmíněn také *neonový*

¹⁵⁸ *A Thousand Covers Deep: Leonard Cohen Covered by Other Artists* [online]. [cit. 21. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.leonardcohenfiles.com/coverlist.php>>.

¹⁵⁹ *Hallelujah by Jeff Buckley* [online]. [cit. 21. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.songfacts.com/detail.php?id=2504>>.

bůh, kterého si lidé vytvořili a k němuž se sklánějí. Zatímco v původním kontextu písně bychom mohli za tohoto *boha* považovat televizi nebo neonové reklamní poutače, ve spojení se záběry na *Dr. Manhattana* píseň implikuje, že tímto bohem je modře zářící superhrdina. Ačkoli je text písně opět poměrně abstraktní, stejně jako v případě předcházejících skladeb v něm nalzáme i několik dalších veršů, které korespondují s děním na plátně: jako *neklidné sny* působí flashbacky jednotlivých hrdinů, které se na pohřbu odehrají.

Klíčový však opět zůstává zejména dobový kontext, který se umístěním do světa *Strážců* zásadně mění. Znovu se tu tak střetávají nostalgické vzpomínky na konkrétní historické události s fiktivním příběhem *Strážců* a dochází k dekonstruování písně její rekontextualizací. *Sound Of Silence* je totiž v americké kultuře silně zakořeněná a je spjatá s obdobím šedesátých let. Simon ji začal psát krátce po atentátu na Johna F. Kennedyho. Následně se skladba stala neodmyslitelnou součástí kultovního Nicholsova filmu *Absolvent (The Graduate, 1967)*, klíčového to snímku *nového Hollywoodu* i celé mladé generace opovrhující válkou ve Vietnamu.

K zásadnímu traumatu americké historie odkazuje i zařazení dalšího hudebního motivu. V momentě, kdy se v rámci *Manhattanova* flashbacku dostáváme do epicentra války ve Vietnamu, kde superhrdina společně s *Komediantem* likviduje příslušníky *Vietkongu*, Snyder doprovází obraz Wagnerovou skladbou *Jízda valkýr* z opery *Prsten Nibelungův*. V rovině tematické spojuje Snyder maskované hrdiny s Valkýrami – severskými mytickými bytostmi, které sloužily na okřídlených koních bohu Ódinovi v bitvách. Druhotně přímo cituje Coppolův protiválečný snímek *Apokalypsa*, v němž americké helikoptéry za zvuku zmiňované skladby likvidují vietnamskou vesnici. Před Coppolou použil stejný hudební motiv i David W. Griffith jako doprovod k filmu *Zrození národa*, kdy *Jízda valkýr* podbarvovala agresi černošských otroků po skončení americké občanské války, kterou potlačili příslušníci *Ku Klux Klanu*. Snyder ve snímku *Watchmen* využívá i další písně, které evokují následující traumata americké společnosti. Večeři Dreibergera s Juspeckykovou tak například doprovází skladbou německé skupiny *Nena* z roku 1983 s názvem *99 Luftbalons*, která pojednává o nafukovacích balóncích, které se objeví jako neznámý objekt na radarech a spustí tak jadernou válku. Tato píseň se stala v osmdesátých letech známou především díky svojí tematizaci studené války. Soundtracku snímku však dominují převážně skladby šedesátých let, které jsou spjaty s americkou opoziční kulturou a protiválečným hnutím. Jsou to právě šedesátá léta, která v

alternativní historii *Strážců* prochází klíčovou obměnou. Stejně jako v případě ostatních médií využívá Snyder písně jako texty minulosti, které skládá v nový, rekontextualizovaný celek a které svým hlubokým historickým zakořeněním dopomáhají vytvářet schéma alternativní historie. Vždy, když Snyder spustí jednu ze skladeb, dochází k prolomení ontologické hranice. Použité písně reprezentují svět skutečný, který je však konfrontován s vizuální reprezentací fantastického světa maskovaných hrdinů a superhrdinů.

V úvodní scéně *Komediant* sleduje reklamu na parfém *Nostalgia*, která je podbarvena písní *Unforgettable* od Nata King Colea z roku 1952. Prošedivělý, vráskami a jizvami poznamenaný Blake se pohodlně usazuje do křesla a nechává se opájet textem písně, který mu připomíná jeho vlastní *nezapomenutelnost*. Veidt v jednom z výše zmíněných komiksových paratextů uvádí, že marketing vůně *Nostalgia* je založen na „romantické atmosféře a idylickém pohledu na minulost“. Přesně na tom stejném je však založen také Snyderův postup při zapojení hudby. Idylický pohled na minulost je však usazením do nového kontextu rázně dekonstruován. Divákova i Blakeova nostalgie je tak náhle přerušena maskovaným vrahem, který přichází *Komedianta* zabít. Následuje pěstní souboj zachycený pomocí trendů kinematografie jedenadvacátého století, který však zůstává podbarvený písní z reklamy, jež přechází z diegetické do nediegetické roviny. Obraz a zvuk jsou tak v paradoxním kontrastu příznačném pro postmoderní tvorbu: minulost se zde střetává se současností, fiktivní se skutečným.

6. Analýza titulkové sekvence

Po výše zmíněné úvodní scéně zabití *Komedianta* následuje Dylanovou nostalgickou písní podbarvená titulková sekvence filmu, která slouží jako historický exkurz chronologicky reflektující bohatou minulost i privátní historie maskovaných hrdinů. Důležitost zobrazovaných historických milníků Snyder umocňuje přítomností fotografů a kameramanů na většině z dvaadvaceti ikonických výjevů.

Režisér využívá titulkovou sekvenci pro potřeby expozice. Jejím prostřednictvím představuje divákovi ústřední postavy, zásadní události, které předcházejí samotnému narativu, i pravidla fikčního světa umístěného v alternativní historii, ve které jsou zabydleny jak historické osobnosti naší minulosti, tak i maskovaní hrdinové a superhrdinové s božskými schopnostmi.



Obr. 36

V prvním záběru sekvence vidíme pionýra vigilantismu Hollise Masona v kostýmu *Sůvy* (Obr. 35). Už od první chvíle je patrný důraz na kompozici obrazu, v jehož středu je Mason srážející k zemi bezejmenného zločince. Jeho gesto i převlek jasně vyjadřují status maskovaného hrdiny bojujícího proti kriminalitě. Zatímco v levé části obrazu vidíme přepadené civilisty, které, podle zranění jednoho z nich, *Sůva* brání, v pravé části nalézáme žluté plakáty s nápisem *Batman*. Jedná se o obálku prvního čísla tohoto komiksu, který vyšel v roce 1940. Plakát nejenže slouží k dataci, ale jeho umístění vedle Masona má až symbolický charakter. Zahnutí skutečného plakátu do fikčního světa vytváří alternativní historii, ve které jedinci inspirovaní skutečným komiksem bojovali pod maskami proti kriminalitě.

Téměř u pravého okraje záběru vidíme fotografa, jehož blesk osvětluje maskovaného hrdinu, a tím jeho postavení zdůrazňuje. Přítomnost fotografa zároveň implikuje dojem historického milníku, který díky extrémnímu zpomalení působí jako rozpožehovaná fotografie. Právě díky zpomalení se můžeme soustředit na kompozici obrazu - jediná změna, kterou registrujeme, je blesk fotoaparátu a výstřel z pistole. Pomocí počítačové postprodukce je zdůrazněna plasticita obrazu, který je komponován tak, aby byla zdůrazněna prostorovost a jednotlivé plány mezi sebou plynule přecházely. Nábojnice ze zbraně maskovaného lupiče ve druhém plánu tak vylétají do prvního plánu směrem k fotografovi. Prostorovost zdůrazňuje především diagonální rozestavení postav a do opačného směru umístěný žlutý titulek napsaný originálním fontem *Strážců*, který uvádí jméno produkční společnosti a který ve finále vytváří dojem reklamního plakátu. Zdůraznění prostoru a rozdělení obrazu do jednotlivých plánů odkazuje společně s téměř statickým obrazem k dioramatu, za jehož průkopníka je považován Louis Daguerre.¹⁶⁰ Tato v devatenáctém století vzniklá forma historické reprezentace evokovala skutečnost prostřednictvím namalovaného pozadí a před něj postavených modelů. Vděčné se staly výjevy historických událostí, jako byly například bitvy u Hastingsu nebo Den D, které vytvořil Otto Gottstein.

Očividným Snyderovým cílem bylo v několika úvodních výjevech, které zachycují nejstarší historii *Strážců*, vzbudit dojem nostalgicky zastřené vzpomínky, proto tyto záběry svým stylem odkazují ke starším formám vizuální historické reprezentace, jako jsou malířství či diorama. Jsou stylizovány jako dobová fotografie, avšak svojí filmovost vždy přiznávají: nikdy se nejedná o statický výjev, vždy dojde alespoň k minimálnímu pohybu v rámci obrazu. Často se jedná doslova pouze o pohyb vzduchu: kouř ze střílejících zbraní, poletující konfety, sníh, listí nebo pouhou smítkou prachu. Dominantní roli filmového média tak zdůrazňuje dynamické využití kamery: každý z výjevů sekvence je zachycen jízdou nebo švenkem.

¹⁶⁰ *Diorama* [online]. [cit. 21. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://dictionary.reference.com/etymology/diorama>>.



Obr. 37



Obr. 38

I další dva záběry jsou charakteristické nostalgickým vyobrazením idylické minulosti. Na prvním z nich je Sally Jupiterová, která se oddává záři blesků fotoaparátů s policejním sborem a s novinovým titulkem zmiňujícím její úspěchy. Nejenže se divák dozvídá jméno hrdinky, ale záběr naznačuje i to, že Jupiterová touží spíše než po dobrodružství po mediální pozornosti (Obr. 37).

V příznačné pozici je zachycen i *Komediant* na dalším záběru (Obr. 38). Maskovaný hrdina teatrálně drží pod krkem bankovního lupiče a svým širokým úsměvem a charakteristickým doutníkem v ústech evokuje dojem reklamního plakátu, který je doprovoben titulkem se jménem režiséra. Tento titulek při osvětlení bleskem vrhá stín a slouží spolu nábojnicemi přelétajícími z druhého do prvního plánu k vytvoření dojmu prostorovosti.



Obr. 39

Další záběr, v jehož rámci je uveden název filmu, je dynamičtější a Snyder ho zpomaluje i stylizuje o poznání méně než předchozí výjevy. Zachycuje všechny původní členy spolku *Minutemen*, kteří se připravují na pořízení ikonické fotografie (Obr. 39). Dataci tentokrát slouží rok uvedený na banneru za maskovanými hrdiny. V pravém rohu opět vidíme fotografa zachycujícího snímek. Pořízenou fotografii zaznamenáme ve filmu *Watchmen* ještě

několikrát, a to v momentech, kdy Snyder se snaží upozornit na zářivou minulost hrdinů. V průběhu filmu je pak idyličnost fotografie dekonstruována, to když Snyder v jednom z flashbacků odhalí, že se na focení odehrál *Komediantův* pokus o znásilnění Jupiterové.



Obr. 40



Obr. 41

V následujícím záběru jedna z maskovaných hrdinek *Silueta* líbá zdravotní sestřičku při oslavách japonské kapitulace v roce 1945, což kontextualizují noviny, které drží jedna z žen v pravé části obrazu (Obr. 40). Vlevo sledujeme fotografa, kterým je v tomto případě Alfred Eisenstaedt, jenž místo známého snímku otištěného v časopise *Life* (Obr. 41) pořizuje jeho alternativní verzi. Pro svou karnevalizaci dějin Snyder používá konkrétní výjevy z naší historie, které svou alternativní verzí parodizuje.



Obr. 42



Obr. 43

Podobný postup citace konkrétního díla je zvolený i v dalším výjevu (Obr. 42), který je očividnou aluzí na *Poslední večeři páně* Leonarda da Vinci (Obr. 43). Při pořizování fotografie na rozlučkovém večírku Jupiterové vidíme hrdiny vyobrazené v pozicích apoštolů. Nejenže Snyder parodizuje slavnou fresku, ale jejím prostřednictvím symbolizuje vztahy mezi jednotlivými postavami. Sama Jupiterová stojí ve středu jako Kristus, symbolická je jak pozice *Komedianta*, který vzhlíží k Jupiterové jako Jidáš, tak jejího manžela a manažera Laurence

Schexnaydera, který ji v pozici apoštola Tomáše varuje. Obraz je opět osvětlen bleskem fotoaparátu, který zdůrazňuje dioramatickou plasticitu.



Obr. 44



Obr. 45

Výjev z loučení Jupiterové je v rámci titulkové sekvence symbolickým předělem, kdy končí zlatá éra maskovaných hrdinů. V dalším statickém záběru, jehož hloubku opět zdůrazňují blesky fotoaparátů, vidíme osudový konec *Dollar Billa*, který leží zastřelen v otočných dveřích banky, již chránil (Obr. 44). Následně jsme společně s fotografy svědky Lišajova převozu do ústavu pro duševně choré v Maine, což je podtrženo postavou zřízence, který stojí vedle sanitky s připravenou svěřací kazajkou (Obr. 45).



Obr. 46

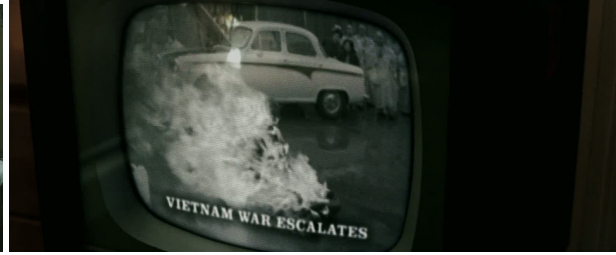


Obr. 47

Tragickému konci jedné z hrdinek jsme přítomni prostřednictvím i dalšího záběru (Obr. 46). Blesk fotoaparátu detektivů, kteří dokumentují místo činu, na malou chvíli osvětluje potemnělý pokoj, v němž leží mrtvá Silueta se svojí lesbickou milenkou. Vzkaz vraha krví na zdi připomíná řádění Mansonova gangu, který po zabití herečky Sharon Tate napsal na zeď jejího obývacího pokoje *Death to the Pigs*. Touto aluzí Snyder legitimizuje nápis na zdi jako historický text, který využívá pro svou postmoderní koláž. Na posteli vedle mrtvého páru leží další z intertextů kontextualizující společenské pozadí události. Tentokrát se jedná o novinový výstřižek s článkem *Sexuální skandál zapříčinil odchod Siluety z Minutemen* (Obr. 47).



Obr. 48



Obr. 49

V následujících výjevech jsme svědky dětských traumat ze soukromé historie nové generace maskovaných hrdinů vyrůstajících v padesátých a šedesátých letech. Máme tak možnost vidět malého Waltera Kovacse, budoucího Rorschacha, který čeká na chodbě před pokojem, kde se jeho matka – prostitutka – věnuje zákazníkům (Obr.48). V pravé části obrazu vidíme muže s rozevřenými novinami, na jejichž titulní straně je informace, že *Rusák má atomovou bombu*. Jedná se o parafrázi titulku z Los Angeles Times z 24. září 1949 *Truman Says Russ Have A-Bomb*.¹⁶¹

Historické pozadí kontextualizuje i druhý výjev z privátní historie, ve kterém se Sally Jupiterová hádá se svým manželem Laurencem Schexnayderem, což z povzdálí sleduje malá Laurie. Kamera ve zpomaleném záběru švenkuje přes Jupiterové kostým, upozorňující na její minulost maskované hrdinky, na televizní přijímač, ve kterém právě běží reportáž o eskalaci války ve Vietnamu (Obr. 49).

Zatímco doposud jsme sledovali historii fikčního světa maskovaných hrdinů, kteří drobnými aluzemi pouze poklepávali na brány oficiální historie, se zmíněnými kontextualizujícími mediálními sděleními dochází k definitivnímu přemostění z oblasti šedých zón, kdy se dozvídáme, že v tomto fikčním světě hraje významnou roli studená válka i válka ve Vietnamu.

V pomyslné třetí části sekvence představuje Snyder významné historické milníky, na kterých participovali fikční maskovaní hrdinové v alternativním světě. Asi nejexplicitnějším porušením hranice mezi oficiální historií a fikcí je záběr prezidenta Johna F. Kennedyho, který si podává ruku s Dr. Manhattanem. Setkáním skutečné historické figury v podobě ikonického

¹⁶¹ *Russian Development of the Atomic Bomb* [online]. [cit. 21. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <http://college.cengage.com/history/ayers_primary_sources/russiandevlopment_atomicbomb_1949.htm>.

amerického prezidenta s fikčním modře zářícím superhrdinou, který oplývá nadpřirozenými schopnostmi, dochází k razantnímu porušení ontologické hranice a konfrontaci skutečného světa s něčím, co ho dalece přesahuje.

Na rozdíl od Roberta Zemeckise, který ve svém snímku *Forrest Gump* (1994) konfrontoval svého fiktivního hrdinu s americkým prezidentem prostřednictvím záběrů herce Toma Hankse před modrým pozadím, které následně pomocí počítačové technologie vložil do skutečných záběrů prezidenta Kennedyho, využívá Snyder herce, který Kennedyho nápadně připomíná. Pro potvrzení, že se jedná o reálně žijícího demokratického prezidenta, který se v alternativní verzi našich dějin setkává s polobohem, umísťuje Snyder záběr před Bílý dům, přítomnou delegaci přitom doprovází nejen fotografové, ale také důstojníci ozbrojených složek i žena se vzezřením Jackie Kennedyové (Obr. 50).



Obr. 50

Pokud divák v předchozím záběru přeci jen pochybuje o identitě amerického prezidenta, ten následující ji definitivně potvrzuje. Sledujeme totiž slavný výjev atentátu na prezidenta Johna F. Kennedyho (Obr. 51). Věrná simulace zastřelení JFK je tu natočena téměř ze stejného místa jako jediný existující záznam střelby na tehdejšího amerického prezidenta. Domnění, že vidíme originální osmimilimetrový film (Obr. 52), je rozptýleno nejen širším záběrem a vyšší kvalitou obrazu, ale i postavou samotného Zaprudera, který se objeví v průběhu švenku, jak kritický okamžik natáčí. Zatímco slavný film houstonského obchodníka s oděvy končí v momentě, kdy cadillac s postřeleným prezidentem a šokovanou Jackie Kennedyovou naklánějící se ke svému bodyguardovi začíná zakrývat návštějí a plot, Snyder nechává svůj záznam pokračovat až do *šedé zóny*; za moment, kdy Zapruder kameru vypnul. Odhaluje zde

Komedianta s odstřelovací puškou v ruce (Obr. 53). Toto zobrazení nejenže protičečí oficiální verzi dějin, ale vyvolává další kontrafaktuální otázku, jejímž prostřednictvím Snyder nastoluje téma přesahující hranice filmového světa: Co by se stalo, kdyby Zapruderův film pokračoval?



Obr. 51



Obr. 52

Atentát na Kennedyho je i po padesáti letech opředen více či méně věrohodnými konspiračními teoriemi, které operují s úhlem zásahu do prezidentovy hlavy i s verzí, že vrahem je řidič. O kolik je dnes teorie, že zastřelil Kennedyho někdo jiný než Oswald, méně důvěryhodnější než možnost, že šlo o čin osamělého střelce? Snyderova sekvence, ve které zabije Kennedyho vládní agent, se zdá v jistém ohledu pravdivější než Zapruderův film a oficiálně známá fakta. Sledujeme nevysvětlený okamžik našich dějin, který Snyder ve své alternativní historii přítomností maskovaných hrdinů demytizuje.



Obr. 53



Obr. 54

Podobným způsobem postupuje i v další části sekvence, ve které sledujeme na Měsíci přistávajícího Neila Armstronga, v jehož štítu helmy se odráží postava Dr. Manhattana (Obr. 54). Armstrong směrem k němu pronáší nikoli slavný citát o malém krůčku pro člověka a velkém skoku pro lidstvo, nýbrž mýty opředenou větu, jež následovala: „Good luck, Mr. Gorsky.“ Tato Armstrongova věta se stala předmětem spekulací a její význam nikdy nebyl vysvětlen.

Snyder zaplněním bílých míst nám známé historie dějiny paroduje. Podle McHalea vede apokryfní verze historie v postmodernismu k pojetí dějin jako paranoidní konspirační teorie.



Obr. 55



Obr. 56

Dalším z řady odkazů na reálné události, které se v alternativním světě odehrály podle jiného scénáře, je výjev protestu zástupců *květinových dětí*, kteří se bouří proti Nixonově vládě, na což poukazuje transparent jednoho z mužů v pravé části obrazu (Obr. 55). Snyder tímto záběrem cituje fotografii Bernieho Bostona nazvanou *Flower Power* (Obr. 56), která byla pořízena v roce 1967 při protestech proti válce ve Vietnamu, kdy účastníci demonstrace dávali do hlavní pušek národní gardy květiny. Snyder svůj záběr odlišuje od originálu nominovaného na Pulitzerovu cenu nejen pohlavím ústředního protagonisty, ale také šokujícím vyústěním, kdy ozbrojené složky do protestujících, na rozdíl od nám známé historie, skutečně vypálí salvu a protest násilně potlačí. Alternativní historický milník se stává nejen ironickou reflexí skutečných událostí, ale v rámci fikčního světa především dokumentem represí Nixonovy administrativy.



Obr. 57

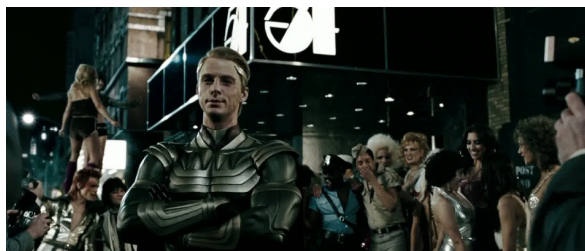
Známe postavy našich dějin Snyder vyobrazuje i na jednom z dalších záběrů, kde vidíme Leonida I. Brežněv a Fidela Castra, kteří před Kremlem sledují vojenskou přehlídku (Obr. 57). Opět se nejedná o skutečný dokumentární materiál, ale zinscenované herce, kteří vnějšími

znaky připomínají své reálné předobrazy. Snyder se nesnaží budit dojem autenticity. Záběr, který je očividně dotvořen pomocí počítačové animace, slouží ke konstatování faktu, že i v alternativním světě *Strážců* existuje Východní blok a že stále probíhá studená válka mezi velmocemi, které disponují jadernými zbraněmi.

V následujících dvou záběrech Snyder propojuje maskované hrdiny s americkou popkulturou šedesátých a sedmdesátých let, a to opět prostřednictvím aluzí na konkrétní díla i reálně žijící postavy kulturní scény. V prvním záběru sledujeme Andyho Warhola (Obr. 58), který pod dohledem kamer představuje popartové vyobrazení *Sůvy II*. Snyder nevyužívá dokumentární prameny, ale komponuje nové výjevy s použitím herců, kteří přejímají vnější znaky historických postav. V případě Warhola se například jedná o typický účes a brýle. Samotný obraz *Sůvy II* pak odkazuje k Warholovým dílům především formálním uchopením tématu: jedná se o opakující řadu portrétů, kterým dominuje žlutá a červená barva. Umístěním Dreibergera na Warholovo plátno Snyder implikuje výlučnost maskovaného hrdiny ve společnosti – nejedná se o uzavřeného hrdinu stojícího na okraji společnosti, ale o součást popkulturního života.



Obr. 58

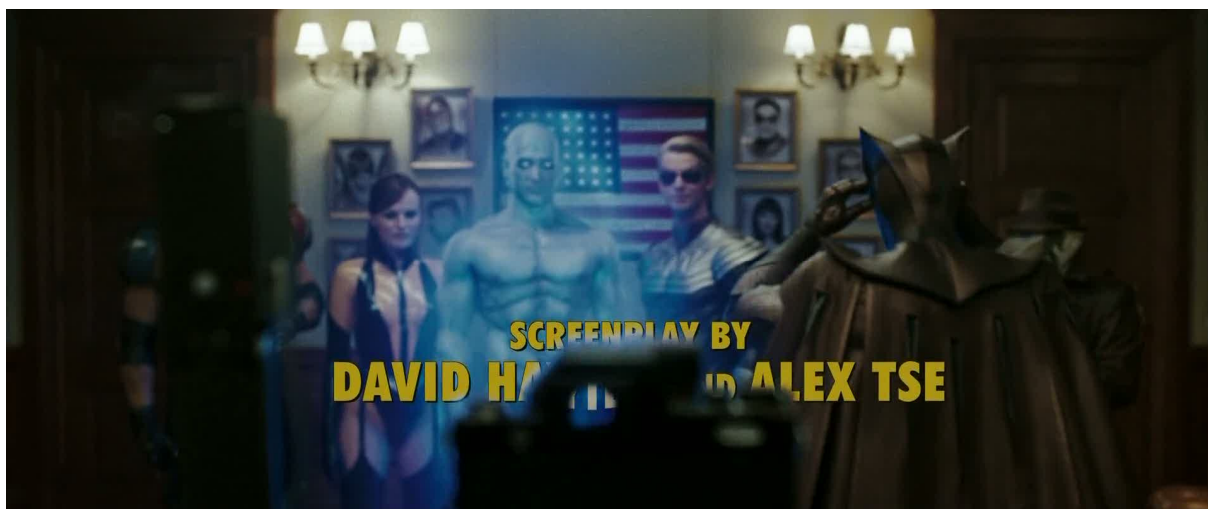


Obr. 59

Stejnou výlučnost Snyder zdůrazňuje i v případě *Ozymandias* alias Veidta, kterého zachycuje při focení před Studiem 54 (Obr. 59). Tento noční podnik Steva Rubella a lana Schragera, který fungoval v letech 1977–1981, se stal společenským centrem newyorské kulturní smetánky. Opět zde sledujeme komparsisty, kteří svými vnějšími znaky připomínají známé postavy kulturní scény. Díky kostýmům je v pravé části obrazu snadno identifikovatelná skupina *Village People*, v levé části pak vidíme postavy, které svým vzhledem připomínají hudebníky Davida Bowieho a Micka Jaggera.

Dvěma závěrečnými záběry se dostáváme na konec historického exkurzu. Na předposledním výjevu vidíme ústřední protagonisty filmu, jak po vzoru svých předchůdců pořizují skupinový snímek před zdí slávy, na které visí portréty jednotlivých vigilantů (Obr. 60). Fotografii však

tentokrát nezachycuje fotograf-historik, ale přímo jeden z hrdinů, který zapíná samospoušť. Snyder tak evokuje fakt, že se dostáváme do doby, kdy začíná narativ filmu - do současnosti, pro kterou nepotřebujeme svědectví novodobých historiků.

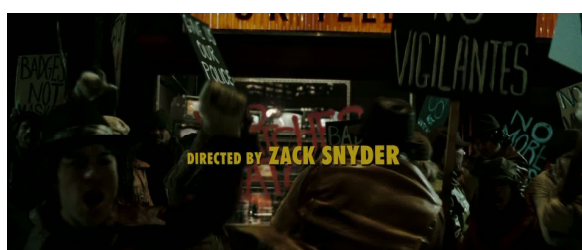


Obr. 60

Poslední záběr pak začíná na televizní obrazovce, na kterém vidíme Richarda Nixona oslavujícího svoje třetí zvolení prezidentem, což doprovází vysvětlující titulek (Obr. 61). Tím je opět kontextualizováno politické pozadí snímku. Režisér záběr pomalu oddaluje a my sledujeme, že televizní přijímač je spolu s ostatními televizory za výlohou obchodu s elektronikou. Všimáme si postavy, která na výlohu obchodu píše sprejem slogan, jenž je ústředním tématem filmu: *Kdo bude hlídat hlídače*. Při dalším oddálení pak vidíme rozbouřený dav, který protestuje proti samozvaným strážcům zákona (Obr. 62). Záběr díky svojí mnohvrstevnatosti v rámci několika plánů předává divákovi klíčové informace. Prostřednictvím jedné jízdy je tak zdůrazněno nejen téma snímku, ale také aktuální politická situace a společenské naladění.



Obr. 61



Obr. 62

V rámci titulkové sekvence neexponuje Snyder pouze ústřední protagonisty a jejich fikční svět. Představuje také postmoderní postupy, které v rámci filmu dále využívá. Snyder zde

koncentruje většinu výše zmíněných strategií historiografické metafikce, včetně rozmístění intertextů, které kontextualizují pozadí příběhu i jednotlivých postav. Jedná se o excentrickou brikoláž, která kombinuje různé žánry, formáty a média a na kterou měly vliv malířství, fotografie a diorama, stejně jako film, videoklip, reklama a počítačová animace. Pomocí (pro postmodernismus příznačné) eklektické kombinace forem reprezentace zobrazuje Snyder znaky a symboly, jejichž propojením vytváří svérázný fikční svět a představuje ambivalentní hrdiny, včetně jejich dětských traumat. Jsme svědky apokryfní i alternativní historie Spojených států, velkých historických dějin razantně se lišících od jejich známe verze i soukromých příběhů různorodých hrdinů vycházejících z odlišných společenských vrstev naší společnosti. Snyder porušuje spojováním reálných a fikčních intertextů a aluzí ontologickou hranici, vytváří paradoxy a ironické výjevy, které jsou základním aspektem postmoderní tvorby. V koncentrované podobě tak představuje postmoderní přístup, který následně aplikuje v celém snímku.

7. Závěr

Ve své práci *Postmoderní aspekty filmu Watchmen* jsem na základě analýzy symptomatické roviny významu a obsahové a narativní analýzy demonstroval využití postmoderních postupů pro konstrukci alternativní historie ve snímku Zacka Snydera *Watchmen*. Při definici postmoderního paradigmatu jsem vycházel z teorií postmoderní literatury a fikce Briana McHalea a Lindy Hutcheonové, které jsem místy doplnil o náhled teorie fikčních světů Lubomíra Doležela. Ve své práci jsem komplexně popsal uplatňování původně literárních postmoderních strategií v rámci filmového díla.

Na základě práce Lindy Hutcheonové *Poetics of Postmodernism* demonstрую v úvodní kapitole, že vývoj postmoderního paradigmatu byl silně ovlivněn přehodnocením vztahu společnosti k její vlastní historii. Druhá světová válka a společenská liberalizace v šedesátých letech přinesly potřebu zpochybnit výsadní právo na pravdu, které si historie od devatenáctého století usurpovala. Ze strukturalismu vycházející teoretici v čele s Haydenem Whitem postavili v tomto období historiografii a literaturu na roveň na základě tvrzení, že neexistuje objektivní výklad dějin.

Z tohoto symptomatického pojetí historie vycházeli od sedmdesátých let také mnozí autoři fikce. Linda Hutcheonová nazývá tento druh literatury historiografickou metafikcí. Jejím cílem bylo prostřednictvím sebereflexivní konfrontace historiografie a literatury zpochybnit legitimitu oficiálního obrazu dějin a psaní o minulosti vůbec a poukázat na fikcionalizující efekt narativity. V rámci zpochybnění statusu historie využívali autoři jako Borges a Eco paratextuálních konvencí historiografie, kdy díla v rámci svého diskurzivního kontextu odkazovala k textům minulosti bez ohledu na jejich povahu. Jak popisují ve druhé kapitole svojí práce, sledujeme tak v románech historiografické metafikce spojování historických i fikčních obrazů a textů, různých žánrů i forem.

Není náhodou, že v rámci historiografické metafikce často narážíme na schéma alternativní historie, které se se svým zřetelným křížením historických a fikčních entit ukázalo jako ideální prostředí pro postmoderní ironizaci a parodizaci dějin. Ve třetí části práce se proto věnuji historickému vývoji tohoto konceptu, jenž je postaven na tzv. kontrafaktuální otázce *co kdyby*, a zdůrazňuji její význam v období postmodernismu.

Topos alternativní historie reflektuje ve své knize *Postmodernist Fiction* Brian McHale, z jehož teorie v této práci také vycházím. Podle McHalea dochází spojením skutečných a

fikčních obrazů naší historie k nabourávání ontologické hranice. Je to právě důraz na ontologickou problematiku, kterou pak považuje McHale za klíčový aspekt postmoderního umění. Dále McHale zmiňuje, že tato konfrontace světů slouží postmoderní fikci k nadnesení společenských a institucionálních otázek.

Ve třetí části svojí práce se nejprve zaměřuji na uplatnění toposu alternativní historie, který autoři v grafickém románu *Strážci* konstruují položením kontrafaktuální otázky *co by se stalo, kdyby do významných historických milníků naší historie zasáhli maskovaní hrdinové*. S odkazem na McHaleovo pojetí postmodernismu popisují, jak autoři komiksu svou historicko-fikční konfrontací revidují traumata americké společnosti a reflektují společenské otázky týkající se povahy hrdinství a vigilantismu.

Jak v této kapitole demonstruji na základě prací Richarda Reynoldse, Iaina Thompsona a Geoffa Kolcka, zpochybňují autoři *Strážců* ambivalentním vyobrazením ústředních protagonistů status a koncept (super)hrdinství, a porušují tak žánrová pravidla superhrdinského komiksu. Právě ironizace a revize jak historického, tak literárního *archivu* je podle Hutcheonové příznačná pro postmoderní fikci.

Autoři grafického románu prostřednictvím alternativní historie nereflektují pouze dějinné události. *Strážci* jsou zároveň paralelou k historii superhrdinského komiksu. Stejně jako superhrdinské komiksy zažívají maskovaní hrdinové v alternativním světě své zlaté období ve čtyřicátých letech. V následující dekádě se stahují do ústraní, aby na přelomu šedesátých a sedmdesátých let zažili díky novým hrdinům opětovný vzestup a stali se součástí popkultury i zábavního průmyslu. V osmdesátých letech pak dochází jak v historii superhrdinského komiksu, tak ve fikčním světě *Strážců* k dekonstrukci superhrdinského mýtu.

Jak ve své práci demonstruji, stejného historiograficko-metafikčního přístupu využívá i režisér Zack Snyder ve svém snímku *Watchmen* (2009). Zatímco v literární historiografické metafikci „všechno od komiksů přes pohádky, almanachy a noviny poskytuje významné intertexty“,¹⁶² ve filmových *Strážcích* je tento kontext rozšířen o další média a audiovizuální tvorbu. Snyder širokým diskurzivním kontextem, v jehož rámci operuje, zdůrazňuje syntetickou povahu filmového média.

¹⁶² HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988, s. 16.

Ve svém snímku tak křížově odkazuje na archiv sestávající se z výtvarných, vizuálních, audiovizuálních a mediálních záznamů naší minulosti. V případě titulkové sekvence vidíme, jak prostřednictvím kompozice mizanscény parafrázuje konkrétní fotografie, výtvarná díla a dokumentární záběry, které osazuje hrdiny fikčního světa *Strážců*. Do samotného snímku pak vkládá artefakty minulosti v podobě známých písní, televizních pořadů, reklam, ale i novinových titulků. Zároveň využívá kódy a žánrové postupy různých forem reprezentace: sledujeme pastiš televizního zpravodajství, dokumentárního filmu, reklamy, ale prostřednictvím výtvarné složky snímku také komiksových adaptací devadesátých let. S takovým rozšířením diskurzivního kontextu dochází v metafikční rovině snímku k sebereflexivnímu poukázání na manipulativní možnosti filmu, médií a mediálních sdělení, a to prostřednictvím falzifikovaného televizního zpravodajství nebo fiktivní reklamy, která se díky virálním marketingovým možnostem internetu stává reklamou na samotný film. V úrovni historiografické Snyder reflektuje americká traumata ještě důrazněji než samotný Moore a dává větší prostor křížení historických a fikčních entit (např. Nixon dostává mnohem více prostoru). K tomuto účelu také využívá úvodní titulkovou sekvenci, která je přehlídkou alternativních verzí významných historických milníků.

Na závěr si položíme otázku, co by se stalo, kdyby film sledoval divák neobeznámený s reáliemi Spojených států a jejich popkulturou? Intertextuální strategie by fungovala pouze v jedné úrovni, a to jako narativní prostředek. Došlo by však k porušení intertextuální sítě přesahující do skutečného světa a divácké vnímání by se tak omezilo pouze na svět fikční a nedošlo by k porušování ontologických hranic.

Z výše uvedeného je patrné, že koncept alternativní historie vzniká na principu dvojího kódování v úrovni divácké recepce. Autor ať už filmové či literární postmoderní fikce nekonstruuje alternativní historii přímo, ale na základě kombinace znaků a kódů, které poučený divák vyhodnocuje jako konfrontaci historie a fikce, což je jeden z klíčových aspektů postmoderní tvorby.

Literatura:

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1996.

ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2005.

BARTHES, Roland. *Le discours de l'histoire*. In SHAFFER, Elinor (ed.). *Comparative Criticism: A Yearbook*. Cambridge: Cambridge University Press.

BERTENS, Hans. *The Idea of the Postmodern: A History*. London: Routledge, 1995.

BERTENS, Hans, NATOLI, Joseph. *Encyklopedie postmodernismu*. Brno: Barrister & Principal, 2005.

BOOKER, M. Keith. *Postmodern Hollywood*. Westport: Praeger, 2007.

BREMMER, Robert H. *Essays on History and Literature*. Ohio: Ohio State University Press, 1966.

BUTLER, Christopher. *Postmodernism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

CAMBELL, Miranda. *The mocking mockumentary and the ethics of irony* [online]. [cit. 21. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.freireproject.org/files/Taboo2007BoratIssue.pdf>>.

CONNOR, Steven. *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of Contemporary*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.

DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci*. Bratislava: Archa, 1993.

DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia, 2008.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica; Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.

EVENSON, Brian. *Understanding of Robert Coover*. Columbia: University of South Carolina Press, 2006.

FERGUSON, Niall. *Virtuální dějiny – Historické alternativy*. Praha: Dokořán, 2001.

HASSAN, Inhab. *From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context* [online]. Dostupné z WWW: <http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm>, [cit. 2. 10. 2012].

HISCOCK, John. *Watchmen: the 'unfilmable' on screen* [online]. [cit. 14. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/4804627/Watchmen-film-review.html>>.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988.

HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History*. In O'DONNELL, Patrick (ed.). *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.

- IGGERS, Georg G. *Historiography in the Twentieth Century: From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*. Hanover: Wesleyan University Press, 1997.
- JENCKS, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions, 1984.
- KLOCK, Geoff. *How to Read Superhero Comics and Why*. New York: Continuum, 2002.
- LUKÁCS, Georg. *The Historical Novel*. London: Merlin, 1962.
- LYOTARD, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- MACHÁLEK, Vít. *Bob Dylan: All Along the Watchtower* [online]. [cit. 21. 10. 2012]. Dostupné z WWW:: <<http://vit-machalek.blogger.cz/Hudba/Bob-Dylan-All-Along-the-Watchtower>>.
- MATONOHA, Jan. *Literárněvědný text jako diskurz, velké vyprávění a výkon moci* [online]. [cit. 2. 11. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/kolokvia/1/4.pdf>>.
- MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987.
- MCLAUGHLIN, Jeff. *Comics as Philosophy*. Jackson: University Press of Mississippi, 2005.
- MORRIS, Tom, MORRIS, Matt. *Superheroes and Philosophy: Truth, Justice, and the Socratic Way*. Chicago: Open Court, 2005.
- NYE, Russel B. *History and Literature: Branches of the Same Tree*. In BREMMER, Robert (ed.). *Essays on History and Literature*. Ohio: Ohio State University Press, 1966.
- ORÁLEK, Milan. *Možné světy historie aneb pozdrav Haydenu Whiteovi* [online]. [cit. 2. 11. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.aluze.cz/2008_01/09f_recenze.php>.
- REYNOLDS, Richard. *Superheroes: A Modern Mythology*. Jackson: University Press of Mississippi, 1992.
- PIJOAN, José. *Dějiny umění*. Praha: Euromedia - Knižní Klub, 2002.
- ROSENSTONE, Robert. Introduction: Practice and Theory. In MUNSLOW, Alun, ROSENSTONE, Robert. *Experiments in Rethinking History*. London: Routledge, 2004.
- SIM, Stuart. *The Routledge Companion to Postmodernism*. London: Routledge, 2005.
- SKOBLE, Aeon. *Superhero Revisionism in Watchmen and The Dark Knight Returns*. In MORRIS, Tom, MORRIS, Matt (ed.). *Superheroes and Philosophy: Truth, Justice, and the Socratic Way*. Chicago: Open Court, 2005.
- SONTAG, Susan. *Against Interpretation, and Other Essays*. New York: Dell, 1966.
- STOREY, John. *Postmodernism and Popular Culture*. In SIM, Stuart (ed.). *The Routledge Companion to Postmodernism*. London: Routledge, 2005.

- THOMPSON, Iain: *Deconstructing the Hero*. In MCLAUGHLIN, Jeff (ed.). *Comics as Philosophy*. Jackson: University Press of Mississippi, 2005.
- VEESER, H. Aram (Ed.). *The New Historicism*. London: Routledge, 1989.
- VALÉRY, Paul. *Triomphe de Manet*. Paříž, 1960.
- WELSCH, Wolfgang. *Postmoderna – pluralita jako etická a politická hodnota*. Praha: KLP – Koniasch Latin Press, 1993.
- WHITE, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- WHITE, Hayden. *The Fictions of Factual Representation*. In FLETCHER, Angus (ed.). *The Literature of Fact*. New York: Columbia University, 1976.
- WOODS, Tim. *Beginning postmodernism*. Manchester: Manchester University Press, 2009.
- WRIGHT, Bradford. *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2003.
- ZICH, Josef. *Aplikace výzkumu terorismu a politického násilí na skupinu Orange Volunteers*. Bakalářská diplomová práce, Fakulta sociálních studií MU Brno. Brno: Masarykova Univerzita, 2007.

Prameny:

- A Thousand Covers Deep: Leonard Cohen Covered by Other Artists* [online]. [cit. 21. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.leonardcohenfiles.com/coverlist.php>>.
- ADLER, Shawn. *Carla Gugino Improvises For Watchmen In-Character Documentary, Under the Hood* [online]. [cit. 21. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://splashpage.mtv.com/2008/10/23/carla-gugino-improvises-for-watchmen-in-character-documentary-under-the-hood/>>.
- AMIS, Kingsley. *Alternation*. London: Cape, 1976.
- Bible: překlad 21. Století*. Praha: Biblion, 2000.
- BURTON, Tim. *Batman*. Warner Bros. Pictures, 1989.
- BURTON, Tim. *Batman Returns (Batman se vrací)*. Warner Bros. Pictures, 1989.
- BYATTOVÁ, A.S. *Posedlost*. Praha: BB art 2002.
- COOVER, Robert. *Public Burning*. London: Viking, 1977.
- COPPOLA, Francis Ford. *Apocalypse Now (Apokalypsa)*. United Artists, 1979.
- CRONENBERG, David. *Naked Lunch (Nahý oběd)*. 20th Century Fox, 1991.

DICK, Philip K. *Muž z vysokého zámku*. Plzeň: Laser, 1992.

DONNER, Richard. *Superman*. Warner Bros. Pictures , 1978.

DOCTOROW, E.L. *Ragtime*. New York: Random House, 1975.

ENO, Vincent, CSAWZA, El. *Vincent Eno and El Csawza meet comics megastar Alan Moore: Strange Things Are Happening* [online]. [cit. 2. 11. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2006/02/20/alan-moore-interview-1988/>>.

Exclusive Zack Snyder Video Interview Backstage at Saturn Awards [online]. [cit. 21. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://collider.com/entertainment/news/article.asp/aid/8331/tcid/1>>.

FUENTES, Carlos. *Terra Nostra*. London: Dalkey Archive Press, 2003.

GRIFFITH, David W. *The Birth of a Nation (Zrození národa)*. Epoch Producing, 1915.

GOPALAN, Nisha. *Alan Moore Still Knows the Score* [online]. [cit. 21. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.ew.com/ew/article/0,,20213004,00.html>>.

HARRIS, Robert. *Otčina*. Praha: Motto, 2004.

Interview: Zack Snyder Talks 300 Sequel and Watchmen [online]. [cit. 30. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=yK5XFmq0-Rc>>.

Hallelujah by Jeff Buckley [online]. [cit. 21. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.songfacts.com/detail.php?id=2504>>.

KAVANAGH, Barry. *The Alan Moore Interview: Watchmen, microcosms and details* [online]. [cit. 2. 11. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.blather.net/articles/amoore/watchmen3.html>>.

MARTINSON, Leslie H. *Batman*. 20th Century Fox, 1966.

MATTHIES, Eric. *Under the Hood*. Warner Bros. Pictures, 2009.

MILLER, Frank. *The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 1986.

MILLER, Frank. *300*. Oregon: Dark Horse Comics, 1998.

MOORE, Ward. *Bring the Jubilee*. New York: Farrar, Stratus & Young, 1953.

MOORE, Alan, GIBBONS, David. *Watchmen*. New York: DC Comics, 1986.

NBS Nightly News with Ted Philips, March 11th 1970 [online]. [cit. 21. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=nd5cInmK6LQ&feature=plcp>>.

NICHOLS, Mike. *The Graduate (Absolvent)*. Embassy Pictures, 1967.

NOLAN, Christopher. *Batman Begins (Batman začíná)*. Warner Bros. Pictures, 2005.

NOLAN, Christopher. *The Dark Knight (Temný rytíř)*. Warner Bros. Pictures, 2008.

OVERSTREET, Robert M. *Overstreet Comic Book Price Guide #38*. Gemstone, 2008.

RIAMI, Sam. *Spider-Man*. Columbia Pictures, 2002.

RIZZO, Anthony. *Duck & Cover*. 1951.

Russian Development of the Atomic Bomb [online]. [cit. 21. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <http://college.cengage.com/history/ayers_primary_sources/russiandevelopment_atomicbomb_1949.htm>.

SHOLEM, Lee. *Superman and the Mole Man*. Lippert Pictures, 1951.

SCHAMA, Simon. *Citizens: Achronicle of the French Revolution*. London: Viking, 1989.

SCHUMACHER, Joel. *Batman & Robin*. Warner Bros. Pictures, 1997.

SCHUMACHER, Joel. *Batman Forever (Batman navždy)*. Warner Bros. Pictures, 1995.

SINGER, Bryan. *X-Men*. 20th Century Fox, 2000.

SNYDER, Zack. *300*. Warner Bros. Pictures, 2006.

SNYDER, Zack. *Watchmen (Strážci)*. Warner Bros. Pictures, 2009.

The ENDING of Watchmen! Interview; Director Zack Snyder – PonderPop [online]. [cit. 21. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=8I0LfvSJchk&feature=relmfu>>.

TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. *Vojna a mír*. Praha: Odeon, 1978.

The Keene Act & YOU (1977) [online]. [cit. 21. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=n5WsciSNVS0>>.

WACHOWSKI, Lana, WACHOWSKI, Andy. *Matrix*. Warner Bros. Pictures, 1999.

WATCHMEN Interview; Director Zack Snyder – PonderPop [online]. [cit. 13. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=Xz7e1V6QOlo>>.

Watchmen – Box Office Mojo [online]. [cit. 21. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=watchmen.htm>>.

Who Watches the Watchmen? - A Veidt Music Network (VMN) Special – 1983 [online]. [cit. 1. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=sCpl3MLVwUc&feature=plcp>>.

World In Focus: 6 Minutes to Midnight [online]. [cit. 21. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=TShz4VsKeso&feature=plcp>>.

ZEMECKIS, Robert. *Forrest Gump*. Paramount Pictures, 1994.

Anotace

Grafický román *Strážci (Watchmen)* se v 80. letech 20. století stal zásadním dílem moderní komiksové éry. Autoři Alan Moore a David Gibbons se v rámci svého revizionistického přístupu rozhodli napadat nejen pravidla subžánru superhrdinského komiksu, ale také hranici mezi historií a fikcí.

Prostřednictvím tzv. kontrafaktuální otázky *co by se stalo, kdyby se maskovaní superhrdinové beroucí spravedlnost do vlastních rukou neobjevili ve 40. letech pouze v naší popkultuře, na stránkách komiksů, ale také ve světě reálném*, vytvořili autoři fiktivní dějiny Spojených států, v jejichž rámci se prolínají historické a fikční postavy i události. Topos alternativní historie jim přitom v duchu postmoderní tvorby sloužil k nadnesení společenských a institucionálních otázek.

Ve stejném přístupu pokračuje režisér Zack Snyder svou filmovou adaptací s názvem *Watchmen* z roku 2009. Práce *Postmoderní aspekty filmu Watchmen* se zaměřuje na analýzu způsobu konstruování alternativní historie v rámci tohoto filmového díla, a to v kontextu postmoderního myšlení a tvorby. Při definici postmoderního paradigmatu přitom vychází z teorií postmoderní fikce Briana McHalea a Lindy Hutcheonové.

English summary

The publication of the graphic novel *Watchmen* in the 1980s was a pivotal moment in the modern comics age. Applying a revisionist approach, the authors Alan Moore and David Gibbons decided to reexamine and undermine the rules of superhero comic genre as well as the boundary between history and fiction as such.

Through a so-called contrafactual question "*What would have happened if the 1940s hadn't seen masked superheroes taking justice into their own hands only in the sphere of pop-culture, that is in comic books, but also in the real world?*" they have written down an alternative history of the USA, one that features historical and fictional characters and events. In the spirit of postmodern creation, they use the topos of alternative history to open a discussion on issues concerning society and its institutions.

In his film adaptation *Watchmen* from 2009 director Zack Snyder develops an identical approach. The present thesis entitled *Postmodern Aspects of the Film Watchmen* analyses modes of constructing alternative history in the film, this in the context of postmodern thinking and creation, referring to the definition of postmodern paradigm as it was established within theories of postmodern fiction of Brian McHale and Linda Hutcheon.