Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Snímek Watchmen jako neo-noirové dílo

Tomáš Drahorád

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2016

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Vliv filmu noir na snímek Watchmen vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum .....

podpis

Rád bych touto cestou poděkoval vedoucímu práce Mgr. Milanu Hainovi, Ph.D. za cenné rady, vstřícnost a velkou trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěl poděkovat svým blízkým za podporu.

Obsah

Obsah ... 4
Úvod ... 5
1. Vyhodnocení pramenů a literatury ... 7
1. 1. Prameny ... 7
1. 2. Literatura ... 7
2. Metodologie ... 10
2. 1. Neoformalistická analýza ... 10
2. 1. 1. Ozvláštnění ... 10
2. 1. 2. Prostředek, funkce a motivace ... 12
2. 1. 3. Syžet a fabule ... 13
2. 1. 4. Styl ... 14
2. 1. 5. Dominanta ... 14
2. 2. Pastiš ... 15
3. Film Noir ... 16
3. 1. Definice filmu noir ... 16
4. Produkčně-historický kontext ... 19
5. Neoformalistická analýza: film noir v díle *Watchmen* ... 21
5. 1. Filmový styl ... 21
5. 2. Postavy: Rorschach jako neo-noirový detektiv ... 26
5. 3. Pastiš prostoru ... 29
5.3.1 První prostorová rovina: Zákoutí New Yorku ... 30
5. 3. 2. Druhá prostorová rovina: Obraz alternativní historie Ameriky v úvodní titulkové sekvenci ... 31
5. 3. 3. Třetí prostorová rovina: Studená válka – pojetí prostoru v celosvětovém měřítku ... 32
5. 4. Způsob vyprávění ... 37
Závěr ... 40
Seznam použitých zdrojů ... 43
Prameny ... 43
Analyzovaný film ... 43
Knižní předloha ... 43
Seznam dalších citovaných filmů ... 43
Literatura ... 43

Úvod

Předmětem mé bakalářské práce je film *Watchmen*, který natočil Zack Snyder podle grafického románu Alana Moorea a Davea Gibbonse vydaného roku 1987. Snímek vznikl v roce 2009 a zařadil se mezi vyhlášené komiksové adaptace.[1] Snyder vytvořil podle knižní předlohy fikční svět alternativní Ameriky, v níž se pohybují ambivalentní postavy. Dílo užitím různých vypravěčských postupů a specifického filmového stylu velmi evokuje klasický filmu noir. Na Snyderově snímku mě velice zaujala forma, jakou režisér převedl komiks do filmu. Některé noirově laděné elementy obsažené v knižní předloze tak převedením do jiného média změnily svůj význam a staly se více zřejmými.

Cílem mé práce bude neoformalistická analýza snímku, v němž budu identifikovat jeho dominantu. Ta podle Kristin Thompsonové „určuje, které prostředky a funkce vystoupí do popředí jako důležité ozvláštňující rysy.“[2] V analýze vycházím z předpokladu, že je dominanta snímku spjatá s prostředky, na nichž lze dokazovat „noirovost“ filmu. Tímto pojmem označuji vlastnost snímku, jejímž prostřednictvím sdílí charakteristické znaky s díly filmu noir. Bakalářskou prací chci podpořit svou hypotézu o přítomnosti prostředků filmu noir užitých ve snímku *Watchmen*, které považuji za dominantu ozvláštňující toto dílo. V následujícím textu hodlám identifikovat jednotlivé prvky filmu noir na konkrétních příkladech (filmový styl, prostředí, postavy, narace) a odůvodnit jejich přítomnost, čímž zařadím snímek *Watchmen* mezi neo-noiry.

Bakalářskou práci uvedu představením literatury a užité metodologie, kterou je v případě mého textu neoformalistický přístup Kristin Thompsonové. Dílo hodlám také analyzovat jako pastiš neo-noiru, a tak zmiňuji definici pojmu pastiš, kterou jsem převzal z textu *The Watchmen, Neo-noir and Pastiche*[3] od Phillipa

[1] PROKOPOVÁ, Alena. Dodatky ke Strážcům – Watchmen. In: *Alenaprokopova.blogspot.cz* [online]. 29. 10. 2009 [cit. 2. 12. 2016]. Dostupné z:<http://alenaprokopova.blogspot.cz/2009/10/dodatky-ke-strazcum-watchmen.html>.

[2] THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*. Roč. 10, č. 1 (29), s. 35. Přel. Zdeněk Böhm (Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis, 1988).

[3] DAVIS, Phillip. The Watchmen, Neo-Noir and Pastiche. In: GRAY II, Richard J., KAKLAMANIDOU, Betty. *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. 1. ed. London, 2001. s. 144 – 160.

Davise. V následující části vymezím film noir a neo-noir, jejichž vysvětlení je podle mého názoru nutné pro to, abych mohl provést analýzu. Další kapitolou nastiňuji produkčně-historický kontext díla. Zmiňuji vývoj tvorby grafického románu, jeho převedení do filmové podoby a především představuji dílo samotné, zejména z hlediska dobového kontextu, který se týká studené války a americké historie. Poslední a nejzásadnější částí je neoformalistická analýza filmu *Watchmen*, v níž analyzuji dominantu snímku. Tou myslím prostředky filmu noir, které byly užity k ozvláštnění díla. Rozeberu tak podobnost mizanscény a způsobu vyprávění u Snyderova díla se snímky neo-noiru a klasického filmu noir. Jelikož z velké části vycházím z textu[4] Phillipa Davise, budu stejně jako on v celé práci zacházet se snímkem *Watchmen* jako s neo-noirem a pastišem neo-noiru. V analýze dokážu svou hypotézu, že se dílo může řadit mezi neo-noirové snímky, a jelikož tvůrci ve filmu mnohdy pracují s noirovými a neo-noirovými prostředky na rovině pastiše, je možné komentovat snímek jako pastiš. Dílo tedy považuji za neo-noir, který může být v mnoha případech jeho pastišem. Veškeré dosažené poznatky následně shrnu v závěru práce.

Stejně jako Matěj Dostálek budu pro jasné rozlišení mezi komiksem a filmovým dílem označovat snímek pojmem *Watchmen* a knižní předlohu jejím českým ekvivalentem *Strážci.*[5] Nedojde tak k náhodné záměně a nesprávnému vyznění významu.

[4] DAVIS, Phillip. The Watchmen, Neo-Noir and Pastiche. In: GRAY II, Richard J., KAKLAMANIDOU, Betty. *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. 1. ed. London, 2001. s. 144 – 160.

[5] DOSTÁLEK, Matěj. *Postmoderní aspekty filmu Wacthmen*. Olomouc, 2012. Diplomová práce. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií. s. 4.

1. Vyhodnocení pramenů a literatury

1. 1. Prameny

Primárním pramenem pro tuto práci je americký film *Strážci – Watchmen* (*Watchmen*, USA, 2009) Ultimate Cut o délce 215 minut v Blu-ray formátu. Jde o režisérskou verzi a věrnou adaptaci komiksu obsahující několik přidaných scén a záběrů a pravidelné vsuvky v podobě animovaného snímku *Příběhy Černé lodě*. Stejně tak využiji komiksové předlohy *Strážci* vydané v roce 1987 Alanem Moorem a Davem Gibbonsem pro studio DC Comics. Pracovat budu s druhým českým překladem vydaným v roce 2009 nakladatelstvím CREW s.r.o. a BB/art.

1. 2. Literatura

V této části se věnuji odborným pracím, které se zabývají dílem samotným. Jelikož jde v obou případech (komiks i film) o známé dílo, vzniklo o něm poměrně mnoho publikací, z nichž mohu čerpat. Tištěné publikace, internetové články nebo filmové časopisy využiji jako zdroj obecných údajů o díle a jeho kulturně historickém kontextu.

Filmu *Watchmen* se věnoval Phillip Davis ve svém textu „The Watchmen, Neo-Noir and Pastiche“ obsaženém ve sborníku *The 21st Century Superhero*.[6] Autor se zde zamýšlí nad dílem, které označuje za pastiš superhrdinského filmu a neo-noiru. Dochází tak k závěru, že jde o snímek příliš komplexní pro superhrdinský narativ a moc ponurý pro neo-noir. Davis v práci rozpoznává prvky filmu noir užité ve snímku. Připodobňuje Rorschacha, jako soukromého detektiva, k hlavním postavám hard-boiled literatury. Rozebírá prostředí, ve kterém se pohybuje; detailně se věnuje městu, které je vyobrazeno jako zkorumpované, odcizené a neosobní místo. Píše nejen o temných čtvrtích New Yorku, ale o Americe samotné a jejím globálním zobrazení ve světě. Zaměřil se na dobový kontext, ve kterém byl snímek natočen a zmínil tematickou spojitost s tragickými událostmi z 11. 9. 2001. Dle Davise snímek užívá motivů neo-noiru

[6] DAVIS, Phillip. The Watchmen, Neo-Noir and Pastiche. In: GRAY II, Richard J. a KAKLAMANIDOU, Betty. *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. 1. ed. London, 2001. Chapter 3, s. 144 – 160.

a superhrdinských filmů, které přehání do extrému a umocňuje tak finální dojem z filmu, jako pastiše.

Podle autora je v díle užit pastiš k neo-noirovému zobrazení postav, prostředí či tehdejší doby[7], na což se zaměřím. Nicméně jeho text je podle mě omezen pouze na tři znaky konvence filmu noir, tedy zmíněnou postavu, místo a dobový kontext, a tak bych jej rád rozšířil o stylistické a narativní prvky filmu noir, jejichž užití budu demonstrovat na konkrétních scénách filmu.

Komiks i film analyzovali ve svých diplomových pracích také Matěj Dostálek a Jitka Svobodová. Dostálek se v textu *Postmoderní aspekty filmu Watchmen* zabývá primárně konstrukcí alternativní historie. Ačkoliv se autor nezamýšlí nad filmem jako nad pastišem filmu noir, rozebírá zde americkou historii a společensko-politický kontext, ve kterém byly kniha a film vytvořeny. Jitka Svobodová se v textu *Alternativní autokracie v anglickém komiksu konce studené války: Alan Moore a Bryan Talbot* zamýšlí nad podobným tématem jako Dostálek. Představuje několik komiksových děl, včetně *Strážců*, v nichž sleduje alternativní historii alternativních světů a autokratické vlády v nich. V diplomové práci dokazuje, že komiks je z hlediska zobrazení alternativního světa schopen lepšího zpracování, než klasická literární forma. Vedle toho Dostálek dochází k závěru, že film *Watchmen* užívá postmoderních postupů pro tvorbu alternativní historie. Takové závěry jsou z hlediska cíle práce pro mou analýzu irelevantní, ovšem obě práce využiji především k získávání informací o komiksu či filmu a při zamýšlení se nad snímkem jako dílem, které je nutné vnímat ve společensko-kulturním kontextu.

Snímek *Watchmen* také zkoumali z filozofického hlediska autoři ve sborníku s názvem *Watchmen and the Philosophy*. Konkrétně Alex Nuttall se v textu „Rorschach: When Telling the Truth is Wrong“ zamýšlí nad finálním zvratem filmu. Autor si pokládá otázku, jak by svět vypadal, kdyby se dozvěděl pravdu o smrti milionů obyvatel New Yorku. Především ale rozebírá Rorschachův postoj k amorální lži, zda jednal správně, či zbytečně nekompromisně. Nuttall zastává

[7] DAVIS, Phillip. The Watchmen, Neo-Noir and Pastiche. In: GRAY II, Richard J., KAKLAMANIDOU Betty. *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. London, 2001, s. 147.

postoj, že by pro Rorschacha bylo především z morálního hlediska lepší mlčet a smířit se se lží. Článek považuji za přínosný především z hlediska analyzování postavy Rorschacha a jeho pohledu na zločin.

Zack Snyder vedle velmi věrné adaptace komiksu vytvořil též dílo, jehož původní odraz tehdejší doby přenesl do 21. století. Více než alegorii studené války můžeme film vnímat jako paralelu k době po katastrofických událostech 11. září 2001. Takové téma rozebírá Bob Rehak v textu „Adapting Watchmen After 9/11". Autor představuje režisérovu inovaci v podobě rozdílného konce filmu oproti komiksu a považuje Snyderovu aktualizaci příběhu za lépe zpracovanou alegorii doby, než by byl závěr podle komiksu a přirovnává Veidtův plán k ironickému komentáři Bushovy vlády. Tento dokument využiji pro lepší pochopení díla v rámci kontextu, ve kterém bylo uvedeno.

Kromě výše zmíněné literatury vzniklo mnoho video rozhovorů a internetových článků, které napomáhají lépe pochopit motivace postav a inspiraci tvůrců při tvorbě komiksu či filmu. Zmíním například rozhovory se Zackem Snyderem z Comic Conu z roku 2008, kde se vyjadřoval k vlastnímu pojetí díla nebo rozhovory s Alanem Moorem, který podrobně analyzuje postavy knihy.

2. Metodologie

K naplnění stanoveného cíle užiji neoformalistickou analýzu. V následující části představím základní teze Kristin Thompsonové, tak jak je uvádí ve zmíněné práci „Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod“. Tyto principy poté využiji k naplnění vytyčeného cíle své bakalářské práce. Pojem pastiš chápu podobně jak Phillip Davis, který ho užil v textu „The Watchmen, Neo-Noir and Pastiche“. Z jeho definice, kterou převzal od Fredrica Jamesona, ve své analýze vycházím.

2. 1. Neoformalistická analýza

Neoformalismus je založen na práci ruských literárních formalistů, kteří působili v Rusku od poloviny prvního desetiletí, až do třicátých let minulého století.[8] Kristin Thompsonová ho definuje jako estetickou analýzu úzce spojenou s jejich učením. Podle ní jde o vzájemnou výměnu mezi teorií a kritikou, která nabízí takový přístup, jenž je flexibilní a schopný modifikace pro reakci na otázky, s nimiž analýza přichází.[9]

Pro neoformalisty je zásadní, že jejich přístup nemá pevně stanovená pravidla a lze ho v ideálním případě aplikovat na každý film. Zároveň se nejedná o striktně danou metodu analýzy. Jde spíše o flexibilní přístup, který si pokládá teoretické otázky o filmu, uvažuje o nich a zodpovídá je. Metoda je pak podle Thompsonové pouze „[…] nástrojem k získání odpovědí a může se u každého díla lišit.“[10]

2. 1. 1. Ozvláštnění

Pro neoformalisty je umění sféra oddělená od zbytku světa, nesnaží se v něm tedy hledat praktično, „[m]ísto toho vstupujeme do procesu vnímání jako do zkušenosti naprosto oddělené od naší všední existence.“[11] Film je tím, na co se soustředíme, a zbytek je kompletně oddělen a vnímán jen periferně. Tuto tezi aplikují na umění, jež nerozlišují na zábavné a inteligentní. Protože zábavné

[8] THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*. Roč. 10, č. 1 (29), s. 7. Přel. Zdeněk Böhm (Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis, 1988).
[9] Tamtéž.
[10] Tamtéž, s. 8.
[11] Tamtéž, s. 9.

velkofilmy dokáží zaujmout diváka stejně jako vážná témata, nerozlišují neoformalisté mezi nízkým a vysokým uměleckým dílem. Umění si bere dobře známá témata a obecné povědomí o světě jako materiál, který přetváří a ozvláštňuje ho. „Transformace se uskutečňuje tím, že je tento materiál umisťován do nového kontextu a zapojován do neobvyklých formálních vzorců.“[12] Zároveň je „[…] umělecké dílo vnímáno prostřednictvím pocitů jako skrze smysly.“[13] „Technika umění spočívá v ozvláštňování věcí, v komplikování forem, v komplikování a prodlužování percepce, protože proces percepce je estetický cíl sám o sobě a musí být prodlužován.“[14] V případě, že ozvláštnění užíváme příliš často, dochází ke snížení ozvláštnění těchto uměleckých prostředků. Stává se tak běžným a umělecký přístup se automatizuje.[15]

Koncept ozvláštnění bude v mé analýze filmu *Watchmen* hrát zásadní roli. Jeho přítomnost a způsob užití hodlám podrobně analyzovat a využít k dokázání mé hypotézy. Snímek *Watchmen* je podle mého názoru plný elementů, které mohu označit za neo-noirové. Jelikož se jedná o žánr, který vznikl v 70. letech a který vyplynul z korpusu podobně stylizovaných snímků z let čtyřicátých a padesátých, považuji jeho přítomnost v díle za ozvláštnění díla. „Umění ozvláštňuje naše navyklé vnímání každodenního světa, ideologie […], jiných uměleckých děl atd. tím, že si z těchto zdrojů bere materiál a transformuje jej.“[16] Aby se Zack Snyder vyhnul automatizaci a doslovnému převedení komiksu na plátna, použil neo-noir, čímž v 21. století ozvláštnil komiksové dílo. Konkrétně se proto zaměřím na mizanscénu a postavy v ní se pohybující; dále na způsob vyprávění, který není lineární, ale užívá flashbacků a retrospektivních odboček, a na styl, který užívá elementů filmu noir a neo-noiru ke zvýšení napětí, větší dramatičnosti či vykreslení psychologie jedinců. Postavy, filmový styl a způsob vyprávění tak budu považovat za prostředky užité k ozvláštnění díla.

[12] THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*. Roč. 10, č. 1 (29), s. 11. Přel. Zdeněk Böhm (Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis, 1988).
[13] Tamtéž, s. 10.
[14] Tamtéž, s. 11.
[15] Tamtéž.
[16] Tamtéž.

2. 1. 2. Prostředek, funkce a motivace

V teorii neoformalistické analýzy jsou si všechny prostředky při stavbě filmového díla rovnocenné a mají potenciál k ozvláštnění.[17] Takové „[…] prostředky můžeme analyzovat použitím konceptů funkce a motivace.“[18] Podle Jurije Tyňanova „[…] je funkce cílem, kterému slouží všechny přítomné prostředky.“[19] Nutno zmínit, že ten samý prostředek nemusí mít v každém filmu stejnou funkci; naopak se může dílo od díla lišit. Jako odůvodnění přítomnosti prostředku slouží jeho motivace. Ta funguje jako „[…] interakce mezi strukturami díla a aktivitou diváka.“[20] „Existují čtyři základní typy motivace: kompoziční, realistická, transtextuální a umělecká.“[21]

Kompoziční motivace zahrnuje prostředek, který je nezbytný pro příběh, čas nebo prostor. Tvoří tak vnitřní souhrn pravidel důležitých pro dílo.[22] Realistická motivace nutí diváka uvažovat o díle se znalostí skutečného světa, jedná se tedy o realistické vnímání filmu. S jinými uměleckými díly spojujeme transtextuální motivaci. Spoléhá na naše vnímání a znalost z předchozích zkušeností, jako jsou například herci a jejich obvyklé role. Posledním typem motivace je umělecká, jež je tou nejsložitější z hlediska definice. Není totiž moc znatelná, ovšem nejvíce zjevnou je, když se ostatní motivace upozadí.[23]

Jelikož chci v díle *Watchmen* identifikovat prvky filmu noir a neo-noir, považuji pro svůj text za nejdůležitější motivaci transtextuální. Takto motivované užití prostředků musím vnímat se znalostí starších snímků, z nichž *Watchmeni* v mnoha scénách vycházejí. Zároveň je podle mého názoru ve filmu velmi patrná umělecká motivace přítomná právě užitím noirových prostředků. Režisér s nimi pracuje v průběhu celého filmu, opakuje je a variuje, čímž získává divákovu pozornost. Protože jde o snímek odehrávající se v alternativní historii Ameriky,

[17] THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*. Roč. 10, č. 1 (29), s. 14. Přel. Zdeněk Böhm (Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis, 1988).
[18] Tamtéž.
[19] Tamtéž.
[20] Tamtéž, s. 15.
[21] Tamtéž.
[22] Tamtéž.
[23] Tamtéž, s. 17.

v níž se pohybují superhrdinové a celý děj se točí kolem smrti jedné z postav, je nezbytné vnímat i kompozičně a realisticky motivované prostředky.

2. 1. 3. Syžet a fabule

Jedním z nejcennějších metodologických postupů k analýze vyprávění, který představili ruští formalisté, je rozlišování fabule a syžetu.[24] „Syžet je soubor všech kauzálních událostí, jak je vidíme prezentované ve filmu.“[25] K tomu, abychom jim porozuměli, je často nutné uspořádat je do chronologického pořadí. „Tato mentální konstrukce chronologicky, kauzálně propojeného materiálu je fabule.“[26] Thompsonová následně přichází ještě s dalšími pojmy spojenými se syžetem; proarietickými a hermeneutickými liniemi. Proairetický aspekt vyprávění označuje řetězec událostí, tedy jak je jedna akce propojena s další[27]; „[…] hermeneutická linie sestává ze souboru hádanek, které vyprávění klade tím, jak nám odpírá informace.“[28] Funkce těchto dvou sil je důležitá pro udržení našeho zájmu o vyprávění a zároveň nás podněcuje ke konstruování fabule.[29]

Ve spojitosti s vyprávěním Thompsonová zmiňuje i postavy a jejich funkce. Podle autorky jsou postavy pro neoformalistu kolekcí sémů, které mohou být z hlediska jejich funkce neutrální a především drží vyprávění.[30] Nebo jejich funkci můžeme analyzovat jako „[…] poskytování informací, prostředek pro zadržování informací, vytváření paralel […] atd.“[31] Vyprávění má podle Davida Bordwella tři základní vlastnosti: „stupeň informovanosti, vědomí sebe samého a komunikativnost.“[32] Stupeň informovanosti je definován škálou informací o fabuli, ke kterým máme přístup.[33] Vědomí sebe samého je myšleno v tom smyslu, jak moc film „[…] směřuje svou narativní informaci k obecenstvu.“[34]

[24] THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*. Roč. 10, č. 1 (29), s. 31. Přel. Zdeněk Böhm (Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis, 1988).
[25] Tamtéž.
[26] Tamtéž, s. 32.
[27] Tamtéž.
[28] Tamtéž.
[29] Tamtéž.
[30] Tamtéž, s. 33.
[31] Tamtéž.
[32] Tamtéž, s. 34.
[33] Tamtéž.
[34] Tamtéž.

Komunikativnost znamená, jak moc chce narace odhalovat informace.[35] Pro mou bakalářskou práci je funkce postav a vyprávění důležitým pojmem, jelikož se jim budu ve velké části věnovat. Podobně jak to Thompsonová shrnuje ve svém textu, se zaměřím na jejich funkci a na informace, které nám poskytují. Na mysli mám zejména postavu Rorschacha, který funguje jako vypravěč a informační prostředník mezi divákem a příběhem. Podobně budu pracovat s formou vyprávění, které z hlediska informovanosti nepředkládá mnoho o postavách a událostech a dokazuje svou nekomunikativnost s divákem, zejména v případě zatajování jistých skutečností.

2. 1. 4. Styl

V závěru textu Thompsonová hovoří o stylu, jenž definuje jako opakované užití technik ve filmu.[36] Takové techniky tvoří prostor, čas a výsledný obraz filmu, tedy to, jak snímek vypadá. „Všechny filmové techniky mají ve filmu svou motivaci a funkci a všechny mohou napomáhat vyprávění nebo existovat vedle něj a vytvářet ne-narativní struktury, které jsou zajímavé samy o sobě.“[37] Část bakalářské práce věnuji analýze filmového stylu užitého v díle *Watchmen*. Jelikož mohou mít všechny užité techniky jistou funkci, zamyslím se nad ní a budu ji demonstrovat na konkrétních příkladech.

2. 1. 5. Dominanta

Kristin Thompsonová popisuje dominantu „[…] jako hlavní formální princip, jehož dílo užívá k organizaci prostředků do jednoho celku.“[38] „Dominanta určuje, které prostředky a funkce vystoupí do popředí jako důležité ozvláštňující rysy a které budou méně důležité.“[39] Já se zaměřím zejména na ty prostředky, na nichž budu představovat „noirovost“ snímku a ukážu tak prostředky užité v popředí, čímž se pokusím dokázat onu dominantu ve filmu. Tu pozoruji v noirových a neo-noirových prvcích ve filmu. Nejprve budu analyzovat postavu Rorschacha, jeho vizuální i psychologickou podobnost s detektivy filmu noir.

[35] THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*. Roč. 10, č. 1 (29), s. 34. Přel. Zdeněk Böhm (Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis, 1988).
[36] Tamtéž, 35.
[37] Tamtéž.
[38] Tamtéž.
[39] Tamtéž.

Následně se budu věnovat filmovému prostředí, jaké má vyobrazené město vlastnosti, co představuje a jak se vizuálně podobá prostorám snímků noir. S tím spojuji vizuální stránku filmu, tedy jak je v mnoha scénách stylisticky laděn. Opět se zaměřím na konkrétní scény, které pracují se stylistikou noiru a neo-noiru. Představením filmu noir v daných scénách, na prostředí a u postav chci dokázat jeho možný vliv na finální dílo *Watchmen*.

2. 2. Pastiš

Watchmen považuji za pastiš komiksového žánru a pastiš neo-noiru. Při nahlížení na pastiš budu vycházet z definic Phillipa Davise, které převzal od Fredrica Jamesona. Ten na pastiš nahlíží jako na věrnou imitaci stylu; má blízko k parodii ovšem bez humorné složky a je si vědom předlohy, kterou napodobuje.[40] Pastiš je tedy s žánrem obeznámen a úmyslně recykluje vyčerpaná témata. V souvislosti s pastišem Jameson zmiňuje neo-noir a snímek Romana Polanského *Čínská čtvrť*. „Co odlišuje neo-noir od klasického filmu noir, je především otázka žánru.“[41] Film noir se ve snímku projevuje různými faktory, které Jameson popisuje; nadměrné užívání retrospektivního způsobu vyprávění, atmosférické svícení apod.[42]. Neo-noir byl následně užit zejména v 60. a 70. letech kinematografií obeznámenými tvůrci, kteří využili konvencí filmu noir a jeho stylistiky a přetransformovali je do samostatně stojícího žánru.[43] Co tedy neo-noir odlišuje od klasického filmu noir, je uvědomělé a záměrné užívání stylistiky filmu noir a technik k formulování narativních vzorců. Snímek *Watchmen* se identifikuje s tímto aspektem a vytváří vlastní pastiš neo-noiru.[44]

[40] DAVIS, Phillip. The Watchmen, Neo-Noir and Pastiche. In: GRAY II, Richard J., KAKLAMANIDOU Betty. *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. London, 2001, s. 146.
[41] Tamtéž.
[42] Tamtéž.
[43] Tamtéž.
[44] Tamtéž.

3. Film Noir

Pro pochopení snímku *Watchmen* jako neo-noiru je nutné tento pojem vysvětlit. Jak nahlížet na film noir a čím je definován, nabízí řada publikací a zdrojů. Mnozí autoři ho vnímají jako žánr, jiní pouze jako tendenci, či styl. O rozsáhlosti názorů velmi dobře pojednává text „Nietzsche and the Meaning, and Definition of Film Noir" od Marka T. Conarda ze sborníku *Philosophy of Film Noir*, ve kterém autor představuje různé pohledy na film noir. Na konkrétním filmu *Pošťák zvoní vždy dvakrát* demonstruje prvky filmu noir a uznává, že se snímek může považovat za noirový. Zároveň se ale ptá: „Co to znamená? Co znamená definice film noir?"[45] V textu následně představuje jeho vývoj a širokou škálu definic.

3. 1. Definice filmu noir

Mezi autory, kteří k filmu noir přistupují jako k samostatnému žánru, patří Foster Hirsch, který ho definuje specifickou charakteristikou, tématem, vizuálním stylem nebo konvencí narativu, což jsou primární elementy žánru.[46] Opakovaně užívá narativní konvence, flashbacky, vypráví příběh retrospektivně. Pracuje se schematickými postavami typu femme fatale či samotářského detektiva a zdůrazňuje přítomnost odcizení a temného cynismu.[47] Vedle Hirsche je téhož názoru James Damico, který označuje film noir za žánr především díky jeho narativním schématům; hlavní hrdina je vlákán do nástrah a násilí, což vede k jeho zničení, způsobeného vlivem femme fatale. Nicméně se naprosto odvrací od názoru, že by film noir měl soudržný vizuální styl, který by sjednocoval veškeré snímky žánru.[48]

Mnoho teoretiků a kritiků ale film noir za žánr nepovažují. Spíše jej definují jako soubor filmů, jejichž cílem je vytvořit odcizení v divákovi[49] (R. Borde a E. Chaumeton). Andrew Spicer ho zase definuje velmi podobně jako Hirsch, tedy jako soubor děl s podobnou ikonografií, narativními strategiemi a vizuálním stylem.

[45] CONARD, Mark T. The Philosophy of Film Noir. In: CONARD, Mark T. *Nietzsche and the Meaning and Definition of Noir*. Kentucky: University Press of Kentucky, 2006, s. 8.
[46] HIRSCH, Foster. *The Dark Side of the Screen*, Cambridge: Cambridge Center, 1981, s. 116.
[47] CONARD, Mark T. The Philosophy of Film Noir. In: CONARD, Mark T. *Nietzsche and the Meaning and Definition of Noir*. Kentucky: University Press of Kentucky, 2006, s. 10.
[48] Tamtéž.
[49] Tamtéž.

Ovšem označení žánr naprosto odmítá, především z důvodu, že se jako jistá konstrukce stále vyvíjel.[50] Na závěr zmíním tezi R. Bartona Palmera, který označení žánr také zamítá a spíše se přiklání k definici „nadžánrový fenomén" (transgeneric phenomenon), který existuje v mnoha žánrech spojených kriminálním motivem; kriminální melodrama, thrillery, detektivky.[51] Což znamená, že ať je tím elementem filmu noir cokoliv, může to být obsaženo v mnoha žánrech a film noir samostatným žánrem není.

Palmerova myšlenka o nadžánrovém fenoménu obsaženém v různých žánrech tak nemůže být aplikovatelná na tvorbu autorů v 70. letech minulého století. V Hollywoodu začaly vznikat filmy, které se stylisticky i narativně podobaly dílům klasického filmu noir. Roman Polanski, autor snímku *Čínská čtvrť*, Martin Scorsese a jeho *Taxikář* nebo Francis Ford Coppola s dílem *Rozhovor* využili konvencí filmů ze 40. let. Ty pojali jako formu, kterou aplikují na své snímky v nové formě. Díky nevyhraněnosti a žánrové otevřenosti filmu noir bylo možné obohatit díla o narativní prvky, ale i o reflexi soudobého společenského dění. Film noir se tak stal velmi aktuálním.[52] „Nemusel tolik spoléhat na žánrové konvence, které často naléhavost tématu zbytečně maskují."[53] „Neo-noir […] je strohý, přímočarý a nekompromisní."[54] Tak, jak dokázal film noir zrcadlit složitou společenskou situaci světa po 2. světové válce, reflektuje neo-noir impulsy, jako byla vietnamská válka, aféra Watergate, či rasismus. Neo-noir užili autoři velmi dobře obeznámení s evropskou a americkou poválečnou kinematografií ovlivněnou stylistikou filmu noir. Mladí scénáristé a režiséři zcela vědomě užívají těchto postupů při vlastní aktualizaci a počítají s reakcí publika na základě jeho vlastní znalosti. Snímky odkazují k motivům a technikám klasického filmu noir a ve výsledku stojí jako žánrově samostatná díla. Přebírají noirovou stylistiku a narativní principy k vytvoření vlastního samostatně stojícího žánru.[55]

---

[50] CONARD, Mark T. The Philosophy of Film Noir. In: CONARD, Mark T. *Nietzsche and the Meaning and Definition of Noir*. Kentucky: University Press of Kentucky, 2006, s. 11.
[51] Tamtéž, s. 12.
[52] [52] KŘIPAČ, Jan. Americký neo-noir 70. let. In: *Fantomfilm.cz* [online]. Leden 2006 [cit. 29. 10. 2016]. Dostupné z:<http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=315#10>.
[53] Tamtéž.
[54]Tamtéž.
[55] DAVIS, Phillip. The Watchmen, Neo-Noir and Pastiche. In: GRAY II, Richard J.,KAKLAMANIDOU, Betty. *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. London, 2001, s. 146.

Z výše uvedeného vyplývá, že definice filmu noir není jednoznačná a vedou se o ní stálé diskuze. Osobně se přikláním k názorům Phillipa Davise či Andrewa Spicera, z nichž budu vycházet. Pojem film noir tak budu užívat zejména v souvislosti s prostředky, které pojí díla ze 40. a 50. let. Neo-noir budu ovšem komentovat jako samostatně stojící žánr, do něhož podle mého názoru spadá i dílo *Watchmen*. Zároveň autoři snímku přebrali schéma neo-noiru a pojali ho jako pastiš. Komiks byl pastišem superhrdinského žánru (komentuje svět superhrdinů, rasismus, násilí apod.) a film využívá toho samého s tím, že zachází ještě dál a formou pastiše komentuje neo-noir. Film se na jednu stranu podobá neo-noirovým snímkům, především prostřednictvím Rorschacha a mizanscény. Na druhou stranu ale žánrové prvky přebírá a zejména v případě postavy vyobrazené v prostoru umocňuje. Pastiš následně funguje především jako komentář tehdejší doby. Snyderův snímek budu pojímat stejně jako Phillip Davis, tedy jako neo-noir a pastiš neo-noiru. Osobně si myslím, že žánrově dílo spadá do neo-noiru, který v mnoha případech působí jako pastiš. To hodlám dokazovat v následujícím textu.

4. Produkčně-historický kontext

Původní komiksová předloha *Strážci* vyšla jako dvanáctidílná dílná minisérie u DC Comics v letech 1986 a 1987. Jejími autory byli scénárista Alan Moore a kreslíř Dave Gibbons spolu s koloristou Johnem Higginsem. Roku 1987 byly sešity poskládány do jednoho celistvého díla.[56] Filmové zpracování, které bylo dlouhá léta považováno za nemožné a vystřídaly se u něj takové osobnosti jako Terry Gilliam nebo Darren Aronofsky[57] se podařilo až roku 2009 režisérovi Zacku Snyderovi.

Finální snímek vyvolal rozporuplné reakce. Kritici a fanoušci chválili věrnost grafické předloze, ovšem shodovali se na tom, že film *Watchmen* může být plně pochopen pouze se znalostí komiksu.[58] Snyderova verze byla velmi ambiciózním experimentem v adaptaci předlohy. Autor využil komiks jako inspiraci pro scénář a zacházel s ním jako se zdrojem pro tvorbu kostýmů, prostor a někdy i filmových záběrů naprosto totožných s komiksovým políčkem.[59] Na jednu stranu tak film můžeme číst jako věrnou adaptaci předlohy. Na druhou stranu je ale možné nahlížet na snímek jako samostatně stojící dílo, které může fungovat ve společensko-historickém kontextu 21. století. Komiks funguje coby temná ironie superhrdinského světa a kritika expanze korporací a vojenského obléhání v době Raeganovy éry. A film představuje tajemný příběh a psychicky nevyvážené postavy jako reflexi nejistoty 21. století. Ovšem to, co především odlišuje film od grafického románu, je podle Phillipa Davise jeho „[…] schopnost fungovat jako neo-noir a pastiš neo-noiru.“[60]

Moore vytvořil alternativní historii Ameriky, v níž byl Nixon zvolen prezidentem do třetího funkčního období, Amerika vyhrála válku ve Vietnamu,

[56] MOORE, Alan, GIBBONS, Dave. *Watchmen*. 2. vyd. Brno: CREW s.r.o. a BB/art, 2009.
[57] Watchmen, Unmasked for par Aronofsky [online]. Červenec 2004. In: *Hollywoodreporter.com* [cit. 8. 11. 2016]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20060105145306/http://www.hollywoodreporter.com/thr/film/brief_display.jsp?vnu_content_id=1000584187>.
[58] DAVIS, Phillip. The Watchmen, Neo-Noir and Pastiche. In: GRAY II, Richard J., KAKLAMANIDOU Betty. *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. London, 2001, s. 144.
[59] REHAK, Bob. Adapting Watchmen After 9/11. *Cinema Journal*. 2011, 51(1), s. 154.
[60] DAVIS, Phillip. The Watchmen, Neo-Noir and Pastiche. In: GRAY II, Richard J., KAKLAMANIDOU Betty. *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. London, 2001, s. 145.

který se stal jejím 51. státem, a společnost chrání samozvaní Strážci, z nichž byl jeden záhadně zabit. Grafický román tematizuje na pozadí vyšetřování vraždy Komedianta otázku jaderné hrozby v době studené války. Rorschach se podobně jako detektiv hard boiled literatury prochází špinavým zkorumpovaným městem a snaží se dopadnout vraha maskovaných hrdinů. Dr. Manhattan, coby chodící jaderná zbraň, pracuje na svém utajeném projektu a představuje jediného skutečného superhrdinu, který se snaží chránit americký lid. Strážci (dříve Minutemani) ukončili svou kariéru, odešli do důchodu, nebo zbohatli a zveřejnili svou totožnost a smrt Komedianta je jednou z událostí, která zbylé protagonisty spojí dohromady. Autor předlohy využil schémat komiksů a *Strážce* polidštil. „Moore s Gibbonsem se odpoutali od konvencí subžánru superhrdinského komiksu a představili čtenářům ambivalentní maskované hrdiny, kteří v rámci sofistikované narativní struktury využívající flashbacky, vyšetřují konspirační eliminaci členů své komunity na pozadí významných historických událostí […].“[61]

Grafický román tak vytváří pastiš superhrdinského žánru. Přebírá charakteristiku superhrdinů, ukazuje násilí, mizogynii, rasismus a vše nápadně zdůrazňuje. V podstatě reflektuje stejné kulturní podmínky, s jakými pracuje neo-noir. Film zmíněná témata přebírá, vysvětluje a dovádí je ještě dál, čímž je povyšuje na vyšší úroveň. Uplatňuje pastiš ke komentování samotného neo-noiru. Dílo navrhuje možnost, že jsme v takové kulturní době, kterou je možno komentovat více, než to dělaly rané filmy neo-noiru. Phillip Davis tak přichází s otázkou, „[…] jak film využívá pastiše ke komentování současné éry?“[62]

[61] DOSTÁLEK, Matěj. *Postmoderní aspekty filmu Wacthmen*. Olomouc: 2012. Diplomová práce. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií. s. 22.
[62] DAVIS, Phillip. The Watchmen, Neo-Noir and Pastiche. In: GRAY II, Richard J., KAKLAMANIDOU Betty. *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. London, 2001, s. 147.

5. Neoformalistická analýza: film noir v díle *Watchmen*

V následující části se zaměřím na jednotlivé prostředky, které snímku napomáhají ke spřízněnosti s neo-noirem. Ten je podle mého názoru jednou z dominant ve filmu a na základě jednotlivých elementů budu zkoumat, v jaké míře se projevuje. Následujícím textem tak hodlám podpořit svou hypotézu o patrném vlivu neo-noiru a filmu noir ve snímku *Watchmen*. Zároveň budu poukazovat na to, jakým způsobem toho bylo docíleno. Snímek hodlám analyzovat z hlediska užitého filmového stylu a narativních postupů, čímž podpořím svou hypotézu o přítomnosti prostředků filmu noir v díle. Segment analýzy zaměřený na styl považuji za zásadní pro ověření mé domněnky, a proto jím započnu svůj rozbor.

5. 1. Filmový styl

David Bordwell a Kristin Thompsonová v obecné rovině definují styl jako způsob užití natáčecích postupů.[63] Rozčleníme-li ho do čtyř oblastí, bude zahrnovat mizanscénu, práci s kamerou, střih a zvuk. Pro mou analýzu filmu jako díla využívajícího prvků filmu noir bude z hlediska stylu nejdůležitější mizanscéna a práce s kamerou. V následujícím textu se zamyslím nad funkcí mizanscény a rozeberu, čeho Zack Snyder dosáhl užitím prostředků filmu noir.

Film noir je podle Geoffa Mayera jeden z žánrů a typů filmů, který má na rozdíl od děl klasického Hollywoodu viditelný styl[64]; vysoký kontrast, asymetrická mizanscéna, několikanásobné rámování obrazu. Podle textu Milana Haina „Dark Horizons West: Vliv klasického filmu noir na western“ můžeme ve filmu noir vydělit dva dominantní a vizuálně odlišné styly: expresionistický a semidokumentární.[65] Zmíněné styly se liší především v míře stylizovanosti díla. Expresionistický styl potlačuje doplňkové světlo v klasickém tříbodovém systému Hollywoodu, pracuje s deformací prostoru, hloubkou pole či s nezvyklými úhly kamer. Semidokumentární se naopak zakládá na práci s realistickým obrazem. Tvůrci tudíž natáčeli v exteriérech, za užití přirozeného světla (či za použití

[63] BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin: Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. 2.vyd. Praha: NAMU, 2011. s. 25.
[64] MAYER, Geoff; McDONNEL, Biran. *Encyclopedia od Film Noir*. Greenwood Press. Westport. 2007. s. 71.
[65] HAIN, Milan. Dark Horizons West: Vliv klasického filmu noir na westernový žánr. In: PTÁČEK, Luboš; ŠVÁBENICKÝ, Jan. *Proměny westernu: Pluralita žánrových, estetických a ideologických konceptů*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 58.

takového světla, které přirozeně působí), s neherci a za existujícího pouličního shonu.[66] Zkrátka šlo o díla, která se snažila o integraci dokumentaristických postupů do principů klasického hollywoodského vyprávění.

Film *Watchmen* je komplikovanější, jelikož jde o zpracování komiksové předlohy, v němž autoři přiznávají značnou stylizaci. Zároveň jde o neo-noirové dílo, které se stylem pracuje rozdílně než klasický film noir. Nicméně *Watchmen* považuji za neo-noir využívající mnoho elementů z klasického filmu noir a tak v něm lze zaregistrovat prostředky obou výše zmíněných stylů. Ačkoliv se od nich v některých scénách estetika snímku *Watchmen* liší, najdeme v něm i momenty a sekvence, které jsou zejména semidokumentárním noirovým stylem inspirovány a užívají výše zmíněných postupů – především v částech filmu apelujících na syrový, ba až, jak autoři zmiňují, realistický obraz. Jako diváci můžeme sledovat obraz, který samotní tvůrci nazývají stylistickým realismem.[67] Film ve finále působí tak, že kombinuje velmi charakteristický vizuál knižní předlohy vymalované Davem Gibbonsem s představou Zacka Snydera a pastišem neo-noiru, který je právě v nočních a interiérových scénách nejvíce patrný. Vizuál města měl podle tvůrců působit co nejvíce realisticky.[68] Osobně bych spíše použil označení syrově vypadající město. Tomu napomáhají postavy procházející se špinavými a mokrými ulicemi, které jsou paralelou americké společnosti. Zdrojem světla je pouze osvětlení z ulice, čtvrtě jsou plné lidí a výškové budovy umocňují pocit odcizení a ztracenosti. Na druhou stranu se jedná o zpracování komiksové předlohy, která je kromě obsahu známá i pro svou kresbu a širokou škálu barev Davea Gibbonse a koloristy Johna Higginse. Zack Snyder tak kombinoval velmi syrový vizuál – pouliční záběry, interiér bytů či věznice – a značně stylizovaný obraz, u něhož chtěl zachovat věrnost předloze. Kombinací dvou stylově odlišných přístupů tak nemohl vzniknout pouze realistický obraz a tak souhlasím s pojmenováním filmového stylu díla *Watchmen* jako stylistický realismus. Dave Gibbons na filmu oceňoval schopnost autora filmu převést barvy z komiksu do filmu. Snyder nechal postavit

[66] HAIN, Milan. Dark Horizons West: Vliv klasického filmu noir na westernový žánr. In: PTÁČEK, Luboš; ŠVÁBENICKÝ, Jan. *Proměny westernu: Pluralita žánrových, estetických a ideologických konceptů*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 58.
[67] Watchmen Behind The Scenes – Looks and Lightening (2009) Zack Snyder Movie. In: *YouTube.com* [online]. 20. 3. 2014 [cit. 4. 11. 2016]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=P2qoDPTmoQM>.
[68] Tamtéž.

konkrétní lokace města přesně podle komiksových políček a kreslené části čtvrtí převedl do filmu s naprostou přesností. A to včetně barev, z nichž stejně jako kreslíři využil nejvíce fialovou, zelenou a oranžovou.[69] „[…] Režisér je při tvorbě filmů posedlý vizuální stránkou a stylistickými hrátkami,“[70] co ho zajímá, je především to, jak daný film vypadá[71] a tak zmíněné vizuální prostředky spojuje se zdánlivě nepatřičnou hudbou či zpomalenými záběry.

Jako příklad scény s expresionistickou noirovou stylistikou zmíním první návštěvu Rorschacha u Sůvy v bytě. Ten se za deštivého počasí vrací domů z večerní návštěvy u Holise Maisona (Sůva starší) a jakmile dorazí ke vchodu, zjistí, že je zámek poškozený a dveře otevřené. Hudba se z melancholických zvuků změní pomocí hlubších tónu na temnější a dramatičtější. V divákovi vzbudí napětí a ze záběru na Danovu tvář poznáme, že něco není v pořádku. Jakmile otevře dveře, vidíme jen temný prostor chodby, jemuž dominuje černý stín Danovy postavy. Díky střihu se přesouváme za Dreibergova záda a spolu s ním pochodujeme za plechovými zvuky ozývajícími se z kuchyně. Detail na pěst vyděšeného Dana značí, že je připraven se bránit a že divák s největší pravděpodobností uvidí první pěstní konflikt. Další záběr, znovu téměř celý tmavý, nechává vyniknout jen část Danielovy tváře. V následující scéně přichází rozřešení a osvětlení záhady. V kuchyni sedí Rorschach pojídající konzervu s fazolemi. Napínavá hudba skončí a z temných záběrů se přesuneme do plně osvětlené kuchyně. Snyder využil stylistiky filmu noir ke zvýšení napětí a k představení potencionálního nebezpečí, které bývalým hrdinům hrozí.

Režisér využívá filmového stylu pro navození skličující atmosféry a pro přiblížení postav divákovi. Ze zmíněných záběrů můžeme odvodit mnoho informací o postavách. Jak jsem podotkl, už při příchodu Dana ke dveřím pomocí detailu na jeho tvář vidíme, že se něco děje. Zároveň působí vyděšeně, jakoby něco podobného po dlouhou dobu nezažil. To, že si nerozsvítí a nezakřičí do tmy bytu, značí, že nikoho nečekal. I přes to, že to díky dalšímu detailu na jeho ruku sevřenou

[69] Watchmen Behind The Scenes – Looks and Lightening (2009) Zack Snyder Movie. In: *YouTube.com* [online]. 20. 3. 2014 [cit. 4. 11. 2016]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=P2qoDPTmoQM>.
[70] STEJSKAL, Tomáš. Komiksoví spratci nového tisíciletí: Zack Snyder a Christopher Nolan. *Cinepur*. 2014, 21(93), s. 59.
[71] Tamtéž.

v pěst vypadá, že je ochoten se bránit, nepůsobí příliš sebevědomě. Naopak do kuchyně pokračuje velmi opatrně, až zbaběle. Na to, že jde o bývalého hrdinu, který se utkával s mnoha zločinci, nevypadá jako rváč. Je obtloustlý, s brýlemi a jde od přítele, který je v důchodovém věku. Režisér tak prostřednictvím konkrétních záběrů a práce s herci definoval postavu Dana Dreiberga, aniž by ho jiná postava explicitně komentovala. Za pomocí stylistiky filmu noir převedl napětí a pocit strachu z filmové postavy na diváka.

Druhou ukázkovou prací se stylistikou filmu noir je Rorschachův přechod z exteriérů městských ulic do Rockefellerova střediska vojenského výzkumu k Dr. Manhattanovi. Jako podkres znovu zní dramatická hudba, tentokrát ještě doplněná o Rorschachův voice-over informující diváka o jeho vnitřních pocitech. K tomu slyšíme neustálé hromobití doplněné bouřkovými blesky. Déšť je samozřejmě součástí stylizované scény. Komentář z Rorschachova deníku o aktivitě ostatních strážců je paralelou k tomu, co zrovna sledujeme; skákajícího hrdinu po střechách budovy. Celá scéna se odehrává za tmy, přesně v 8:30 večer. Jen měsíční záře a pár lamp jsou zdrojem veškerého světla, které vidíme a díky němuž dopadají stíny Rorschachovy postavy na zem. Tvář má neustále zahalenou do tmy a i když se dostane do prostorů střediska, neprochází se chodbami v záři reflektorů. Snyder opět vykresluje plíživost Rorschacha, ukazuje jeho snahu nebýt spatřen a zaregistrován, což považuji za důvod, proč musí chodit po nocích a za tmy. Detektivové filmu noir se též věnují profesi zejména v noci a nechtějí být zaregistrováni, pokud si to sami nepřejí, tudíž se snaží být spíše tichými pozorujícími. V závěru scény je Rorschach ozářen modrým světlem Dr. Manhattana, které evokuje kontrastní přechod mezi temně stylizovanou scénou a tou barevnou, vytvořenou podle komiksové předlohy.

Třetí příklad je Rorschachovo vzpomínání na dopadení vraha malé holčičky. Jeho vstup do prostorů domu je téměř totožný s Danovým v první zmíněné scéně. Rorschach vykopne dveře a následuje záběr, v němž stojí ve tmě a jediná žárovka vrhá tenký pruh světla. Následující momenty spolu s detektivem objevujeme prostory bytu a vidíme vždy jen jeho jistou část, kterou zrovna osvětluje ruční baterkou. Hudba se změní, je více dramatická a opět budí v divákovi větší napětí. Celá scéna už působí téměř jako kriminální thriller. Spolu s Rorschachem jsme

na místě zločinu. Následuje detail na krvavé zářezy a stopy v desce po úhozech noži a sekáčky. Ty, jak okamžitě vidíme, visí ve skříni nad stolem. Vše spatřujeme velice nejasně. Osvětlení je strohé, výraz v Rorschachově tváři je nám skryt a z hlediska informovanosti víme totéž co vyšetřující. Snyder přešel ze stylistiky filmu noir k thrillerové a skoro až k hororové. Dramatická hudba, omezené osvětlení a cinkání zakrvavených nožů nám napovídá, že na monstrum zrovna čekáme. Snyder využil temného příběhu z Rorschachovy minulosti a pomocí mizanscény, svícení a záběrování umocnil sílu historky. Pokud by byla místnost osvětlena a venku by byl den, celý příběh by ztratil napětí a dramatičnost by nebyla natolik působivá. Postupné odkrývání pravdy, kterou se dovídáme nejen z viděného obrazu ale i z voice-overu napomáhá k pochopení Rorschachovy psychologické přeměny. Té noci se totiž z Waltera Kovacse navždy stal pouze Rorschach.[72] Tím, že Snyder prostory neosvětlil a naopak je pouze ozářil malou baterkou házející stíny na tvář a okolí Rorschacha a do podkresu použil dramatickou hudbu, vznikla scéna velmi se podobající těm z noirových děl ze 40. let.

Zmíněné příklady dokazují stylistiku filmu noir nejvíce spojenou s postavou Rorschacha vyšetřujícího nějaký zločin. Snyder vykresluje prostředí, kde se Rorschach jako detektiv pohybuje, tak, aby naprosto korespondovalo jak s knižní předlohou, tak postavou samotnou. Pokud je tedy Rorschach protagonistou vytvořeným podle klasických filmů noir[73] musí být do podobného prostředí i zasazen. Kromě mizansény, zjevně režisér využil film noir jako prostředek užitý k budování napětí. Za omezeného světla sleduje postavy v temných prostorech a zaměřuje se při tom na detaily, které divákovi napovídají různé informace o tom, co zrovna vidí. Hudební doprovod s obrazem nekontrastuje, nýbrž ho doplňuje a podtrhuje, čímž pomáhá k dramatičnosti scény. Film noir tak vnímám jako volnou inspiraci pro stylizaci snímku za účelem zvýšení dramatičnosti a zprostředkování obecných informací o postavách.

[72] *Watchmen: Strážci* [Watchmen] [film]. Režie Zack SNYDER. USA, 2009. Blu-Ray. 1:30:29 s.
[73] Watchmen – Zack Snyder – Interview. In: *YouTube.com* [online]. 16. 3. 2009 [cit. 9. 11. 2016]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=4Sc8BOLxTf8>.

5. 2. Postavy: Rorschach jako neo-noirový detektiv

Smrt Komedianta je primární událostí, která započne děj a pobídne Rorschacha k vyšetřování záhadné vraždy. Rorschach je zároveň protagonistou, díky kterému my, jako diváci pozorujeme filmový svět. On celý snímek začíná a záhadu i uzavírá. Ačkoliv je jeho vyšetřování jednou z mnoha narativních linií, je tou nejdůležitější. Podle Davise je právě „[…] Rorschach tím, kdo je schopen vidět pod povrch událostí a rozpoznat tu větší, skrytou informaci. Zároveň je to nejvíce on, skrz kterého je film schopen přejít z pastiše superhrdinského filmu na pastiš neo-noiru.“[74]

Detektiv filmu noir je definován jistou ikonografií a charakteristikou. Obecně ho lze popsat jako slušně oblečeného muže s cigaretou v ústech a kloboukem, kterým si zakrývá tvář. Je charismatický a inteligentní, ovšem odcizený od společnosti, do níž se nedokáže začlenit. Veškeré znaky filmu noir na Rorschachovi jsou přehnaně umocněny. V úvodní scéně se postava pohybuje v městském nočním prostředí, po dešti, jehož jediným zdrojem světla je pár lamp a měsíční svit. Rorschachovu tvář divák nezná. První záběry ho představují zezadu nebo z podhledu, z něhož vidíme především stínem pokrytý obličej a hlavu chráněnou kloboukem. Voice-overem k divákovi promlouvá: „12. října 1985. Komediant zemřel v New Yorku.“ Divák si může udělat představu o tom, jak Rorschach vypadá, až když vstoupí na místo činu, na nějž se doslova vyhoupne vystřelovacím hákem a nadnese tak klasické představení detektivů z filmu noir, kteří byli uvedeni mnohem střídměji; klidným vkročením do prostorů zločinu. Zároveň můžeme ze stylu, jakým se dostane na místo činu odvodit jeho sociální status a postavení ve společnosti a domyslet si tak, že nebude součástí policejního vyšetřovacího týmu. Umístění postavy v prostředí je pro neo-noir podle Davise klíčové. Zasazuje ji do míst definovaných jako absurdní svět, kde je autorita zkorumpovaná, spravedlnost neexistuje a násilí je na běžném pořádku.[75] A i přes to, že se Rorschach naprosto vymaňuje z toho světa a bojuje proti němu, je jeho součástí a v podstatě i výtvorem.

[74] DAVIS, Phillip. The Watchmen, Neo-Noir and Pastiche. In: GRAY II, Richard J., KAKLAMANIDOU, Betty. *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. London, 2001, s. 147.
[75] Tamtéž, s. 148.

O jeho minulosti sice nevíme mnoho, ale flashbacky zejména z jeho dětství a předešlých vyšetřování nám napomáhají k pochopení jeho psychologie a postoje vůči společnosti. Jako malý byl vychován ve veřejném domě a doslova přihlížel střídání zákazníků v matčině pokoji. Zároveň byl šikanován a vysmíván za svůj malý vzrůst a matčinu profesi. V dalším flashbacku, který vyplyne z rozhovoru s psychologem ve věznici, je situován do domu vraha malé holčičky. Tu nalezne roztrhanou psy, a tak vraha brutálně ubije sekáčkem na maso. Rorschach událost komentuje slovy: „Cokoliv zbylo z Waltera Kovacse [rodné jméno Rorschacha], té noci zemřelo s tou malou holčičkou.“[76] Rorschach se dívá na svět jako na prohnilé místo bez spravedlnosti, na nějž Bůh nahlíží s opovržením a nezájmem. Jeho názory se dají vnímat jako jistá paralela k uvažování v poválečném období plném zmatku a korupce, které bylo běžným tématem hard boiled literatury a filmů noir. Rorschach tak představuje postavu toulající se společností a nebezpečným prostředím, které napomáhá ke ztrátě kontroly nad sebou samým.[77] Jde o asketu a asociála, jehož jediným životním cílem je nekonečné napravování společnosti za každou cenu. Jeho osamělost nevyplývá z individualismu a profesionalismu, ale spíše z neschopnosti přizpůsobit se takovému prostředí. Zároveň jde ale o inteligentního a sofistikovaného samozvaného hrdinu, který násilím napravuje větší zlo. Podle slov Alana Moorea „[…] můžeme Rorschacha považovat za psychopata, který trpí vnitřní bolestí a neustálým bitím zločinců se zločincem stává i on sám.“[78] Moment brutálního užití násilí, jímž se odlišuje od ostatních Strážců, zmiňuje ve filmu například Dan Dreiberg (Sůva) v rozhovoru s Laurie (Hedvábný přízrak). Vzájemně si vypráví humornou historku o Kapitánu Masakrovi, který chtěl potrestat od opravdových Strážců. Sůva ho požádal, ať „zmizí“, kdežto Rorschach ho hodil do výtahové šachty.[79]

Podobně jako Philip Marlowe z filmu *Dlouhé loučení* od Roberta Altmana je i Rorschachova vyděděnost z dnešního [myšleno tehdejšího] cynického a korupcí prolezlého světa zdůrazněna tím, že je zasazena zcela do současnosti a přitom ji

[76] *Watchmen: Strážci* [Watchmen] [film]. Režie Zack SNYDER. USA, 2009. Blu-Ray. 1:30:29 s.
[77] HIRSCH, Foster. *The Dark Side of the Screen*, Cambridge: Cambridge Center, 1981, s. 24.
[78] Alan Moore Talks – O2 – Watchmen. In: *YouTube.com* [online]. 15. 10. 2007 [cit. 29. 11. 2016]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=qKebCtCTbCA>.
[79] *Watchmen: Strážci* [Watchmen] [film]. Režie Zack SNYDER. USA, 2009. Blu-Ray.

obdarovává atributy minulosti: kromě zmíněných duchovních, i materiálními.[80] Rorschachova vizáž se jen lehce odklání od prototypu detektiva filmu noir. Již zmíněný klobouk, velmi zaražený do čela, doplňuje bílý šál ovázaný kolem krku a spolu s dlouhým koženým pršiplášťem zakrývá zbytek těla. Jelikož se příběh odehrává téměř neustále v dešti nebo v sychravém počasí, má ohrnutý límec a zastrčené ruce v kapsách. Takové vyobrazení soukromého detektiva jednajícího na vlastní pěst je možné chápat jako demonstraci uzavřenosti a odporu k okolí.[81] Zároveň je z Rorschachova oblečení patrný konzervatismus a neměnnost osobnosti. Svůj kostým nezměnil roky a to ani v případě přistání v mrazivé Antarktidě; při vystoupení z Dreibergovy lodě odmítá jakoukoliv přikrývku, což dokazuje hrdinovo konzervativní chování. Můžeme v tom vidět i citový vztah, který dokazuje například scéna z vězení, kde je po osvobození jeho největší prioritou nalézt převlečení včetně masky. Tím mohu zařadit Rorschacha ke komiksovým hrdinům typu Batman nebo Spider-Man, jejichž skutečnou osobnost dělá kostým a ne reálný život. Podobně jako je Bruce Wayne alter egem Batmana je Walter Kovacs alter egem Rorschacha.

„V knihách drsné školy se postavy jako Philip Marlowe či Sam Spade toulali ulicemi nebezpečného světa, který je jako správné detektivy vyžadoval. Vydávají se tak na cestu, kde mnohdy užijí násilí, pěsti a cynismus. […] Jsou jakýmsi ztělesněním opomíjené mravnosti.“[82] Definice hard boiled detektivů Phillipa Davise se může jednoduše uplatnit i na Rorschacha. Je nedílnou součástí společnosti, jež se řítí do záhuby. Protože se postavil mimo zákon, není příliš omezován vyššími orgány a jeho jedinou zásadou je jeho vlastní morálka, jejíž hranice si libovolně upravuje. Nejde o neohroženého ochránce stojícího na straně zákona, naopak je pro něj charakteristická hlubší psychologizace, morální ambivalentnost či tendence chybovat. Je takovým hrdinou, který se pohybuje na hranici zákona a zločinu. Jeho ambivalentnost je nejvíce znatelná v závěru snímku, kde na rozdíl od ostatních Strážců nedokáže žít v natolik amorální lži, jako je Veidtův zrealizovaný plán.

[80] KŘIPAČ, Jan. Americký neo-noir 70. let. In: *Fantomfilm.cz* [online]. Leden 2006 [cit. 29. 10. 2016]. Dostupné z: <http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=315#10>.
[81] *Neverbální komunikace*. In: ProSestry.cz [online]. [cit. 29. 10. 2016]. Dostupné z: <http://www.prosestry.cz/studijni_materialy/psychologie/neverbalni_komunikace>.
[82] DAVIS, Phillip. The Watchmen, Neo-Noir and Pastiche. In: GRAY II, Richard J., KAKLAMANIDOU Betty. *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. London, 2001, s. 149.

Totiž, že pro záchranu světového míru zabije milióny Newyorčanů a vinu svalí na Dr. Manhattana. Rorschach je ve finále jediný, který v honbě za spravedlností nepromine Veidtovu lež. Na jednu stranu tak sledujeme detektiva a samozvaného strážce zákona, který bije staré lidi, zločince nezavírá, nýbrž zabíjí, a společnost New Yorku považuje za ztracenou a zkaženou. Ovšem na druhou stranu si vytvoří jednoznačnou morální hranici a to pravdomluvnost, přes jejíž pomyslnou čáru odmítá jít, i kdyby to znamenalo nabourání světového míru, ba dokonce vypuknutí války nové.[83] Jeho smrt tak byla nevyhnutelná.

Finální zvrat filmu též ukazuje vrchol Rorschachovy touhy po pravdě a potrestání zločinců. Jeho posedlost dopadnout vraha ho podobně jako protagonisty v klasických filmech noir a neo-noir dovede k smrti, o níž se v Rorschachově případě postará Dr. Manhattan. Podle Jana Křipače takoví hrdinové dokážou držet osud vždy pevně ve svých rukách a úspěšně tak čelit zločinu, ovšem o to drastičtější je pak detektivovo konečné vyústění.[84] Jde tak o další příklad pastiše neo-noiru ve filmu *Watchmen*, kdy namísto tiché smrti, zatčení, či odchodu do ústraní sledujeme přehnaný způsob Rorschachovy smrti.

5. 3. Pastiš prostoru

Pastiš neo-noiru je znatelný nejvíce prostřednictvím postavy Rorschacha. Ovšem prostředí je rovněž stylizováno jako film noir a považuji ho tudíž za další významný element patrný ve filmu. „Pokud je Rorschach pastiš, extrémní reprezentace velmi známého typu, je jeho svět tou samou dobře známou citací.“[85] Nahlížet na něj můžeme jako na město plné neklidu, betonovou džungli ve tmě, ulice ozářené pouličními světly, které problikávají do oparu husté mlhy. Na prostory neo-noiru nahlížejme jako na lokace vzbuzující představu labyrintu, který evokuje izolovanost a osamělost. Místo, v němž je hlavní hrdina ztracen a v divákovi budí pocit strachu a napětí.

[83] NUTTALL, Alex. Rorschach: When Telling the Truth Is Wrong. In: WHITE, Mark D. *Watchmen and Philosophy: A Rorschach Test*. New Jersey, 2009, s. 98.
[84] KŘIPAČ, Jan. Americký neo-noir 70. let. In: *Fantomfilm.cz* [online]. Leden 2006 [cit. 29. 10. 2016]. Dostupné z: <http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=315#10>.
[85] DAVIS, Phillip. The Watchmen, Neo-Noir and Pastiche. In: GRAY II, Richard J., KAKLAMANIDOU, Betty. *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. London, 2001, s. 153.

Při sledování úvodní scény vidíme syrovou a zároveň značně stylizovanou podobu New Yorku v Americe. Podle Davise je filmové zacházení s prostorem tří-stranné (threefold).[86] Zaprvé, evokuje velmi dobře známý obraz města filmu neo-noir. Zadruhé, ukazuje alternativní Ameriku v alternativních 80. letech, jejíž podobu autoři upravili podle sebe a z filmu ji lze vysledovat například v úvodní titulkové sekvenci, v níž Zack Snyder shrnul veškeré významné události amerických dějin. A poslední strana, kterou Davis shledává zásadní, rozpíná prostor snímku na celý svět.[87] Tím přebírá schéma prostředí neo-noiru a přetváří ho do globálního měřítka.

5.3.1 První prostorová rovina: Zákoutí New Yorku

Jak již bylo řečeno, filmový obraz New Yorku, vytvořený v díle *Watchmen*, je velmi stylizovaný do syrové podoby neo-noiru. Ulicemi kráčí lidé z nižší společenské vrstvy; prostitutky, bezdomovci a zločinci toulající se nočními částmi města. „Snímek tematizuje motiv sociálního úpadku spojením metaforické i doslovné špíny.“[88] Osvětlení ulice z velké části tvoří neony z nápisu porno kina, zdi jsou pomalovány graffiti a vulgárními nápisy a po ulici se povalují odpadky a nepořádek; rozbořené ulice působí jako paralela ke společnosti na pokraji rozkladu.

Phillip Davis ve svém textu uvádí mnoho příkladů, které dokazují vliv filmu noir na místo v díle. Kromě zmíněných pouličních scén se věnuje i interiérovým. Noirové jsou například prostory bytu Adriana Veidta, v němž hrdinové zjistí, kdo může za odehrané události; prázdný apartmán, low key svícení a dva zapomenutí superhrdinové pohybující se ve tmě. Podle Davise film zmíněné motivy žánru umocňuje scénou, která následuje. Z temného interiéru se totiž přesuneme na Antarktidu za denního světla.[89] V řádu sekund snímek vytvoří velký kontrast, kdy se temná atmosférická scéna, laděná jako neo-noir, změní v oslepující jasný bílý obraz sněhu. Kontrast ještě umocňuje náhlá změna žánru přecházejícího z tematického thrilleru do akčního filmu za zvuků hudby Jimmyho Hendrixe. Od této chvíle si film pohrává s dobře známými prvky a přehání je; například

[86] DAVIS, Phillip. The Watchmen, Neo-Noir and Pastiche. In: GRAY II, Richard J., KAKLAMANIDOU, Betty. *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. London, 2001, s. 153.
[87] Tamtéž.
[88] Tamtéž.
[89] Tamtéž, s. 156.

Rorschacha, jako detektiva filmu noir, zasazuje v kontrastu do sněhové pláně za denního světla. Podobně vyznívá závěrečný pohled na New York působící až kýčově idylicky; bez deště, tmy a jaderné hrozby. Davis tvrdí, že náhlá změna má dva důvody. V prvé řádě nastal čas, kdy už není třeba Rorschachovo posedlé hledání viníka a napravování okolí, a zadruhé změna odhaluje limity žánru, jelikož prvky filmu noir byly potřeba do momentu finální pointy.[90]

Jak bylo zmíněno, na prostředí ve filmu *Watchmen* je možné nahlížet v různých rovinách. Kromě zobrazení městských čtvrtí stojí za zmínku ukázka alternativní historie Ameriky. Ta je divákovi představena nejvíce v úvodní titulkové sekvenci.

5. 3. 2. Druhá prostorová rovina: Obraz alternativní historie Ameriky v úvodní titulkové sekvenci

„Když poprvé otevřeme román, nečekejme, že děj začne na stránce s copyrightem. Stejně tak nepředpokládáme, že závěr příběhu najdeme na straně přebalu knihy. Ale filmy nám mohou nabídnout narativní informace již v titulkové sekvenci a pokračovat v tom až do úplné poslední chvíle, kdy sedíme v kinosále.“[91]

Neo-noir reflektuje například krizi Ameriky po vietnamské válce či aféře Watergate. Snímek *Watchmen* odkrývá tento aspekt žánru přetvořením základních událostí a historického pozadí. Film tedy přetváří obraz Ameriky a prezentuje alternativní Spojené státy, které jsou divákovi představeny hned v úvodu snímku.

Titulkovou sekvenci Snyder pojal jako seznámení s jak bohatou americkou historií, tak s minulostí a vývojem superhrdinů. Režisér prostřednictvím titulkové sekvence „[…] divákovi představuje 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.“[92] Autorům se

[90] DAVIS, Phillip. The Watchmen, Neo-Noir and Pastiche. In: GRAY II, Richard J., KAKLAMANIDOU, Betty. *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. London, 2001, s. 157.
[91] BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin: *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 2. Vyd. Praha: NAMU, 2011. s. 132.
[92] DOSTÁLEK, Matěj. *Postmoderní aspekty filmu Wacthmen*. Olomouc: 2012. Diplomová práce. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií, 2012. s. 73.

povedlo ukázat poválečnou dobu jako časy sociální krize a nouze za doprovodu hudby Boba Dylana s ironickou skladbou „The Times They Are a-Changin". Podle Davise takové zobrazení USA „[…] nevytváří pouze paranoiu spojenou s městským prostředím, ale paranoiu spojenou s celým národem."[93] Výjevy v sekvenci jsou všeobecně velmi známé, díky čemuž je autoři mohou přetvořit, ozvláštnit je nově vytvořenou historií a představit ji lépe divákovi. Ve finále pak tvůrci nejen že pracují s dobře známými výjevy, které upravují. Oni onu alternativní historii Ameriky přetransformují na její temnou verzi.[94] Zabití Kennedyho má na svědomí Komediant, lesbické milenky skončí zavražděné a Rusové mají atomovou bombu. Důležitý záběr na novinový plátek s titulkem „Rusové mají atomovou bombu" (Russ Have A-Bomb)[95] podsouvá odůvodnění temné atmosféry a společensko-politické krize na hraně války. Zároveň si ho můžeme vykládat jako spojitost s neo-noirem v němž se strach z atomové hrozby velmi často reflektoval.

5. 3. 3. Třetí prostorová rovina: Studená válka – pojetí prostoru v celosvětovém měřítku

Davis rozdělil prostor snímku *Watchmen* do tří typů s tím, že poslední z nich zobrazuje Ameriku v globálním měřítku. To znamená, že se již nezaměřuje na špinavé ulice New Yorku, ale zkoumá, jaké postavení mají Spojené státy v rámci celého světa. S tím souvisí i historický kontext, v jakém bylo dílo uvedeno. Knižní předloha Alana Moorea vyšla v druhé polovině 80. let, kdy byla studená válka v plném proudu. Komiks tak reflektoval citlivé a všudypřítomné téma doby. Film noir je stejně tak známý komentováním a reflektováním poválečných časů. Implicitně nebo explicitně se vyjadřuje ke skepsi společnosti 40. let a věnuje se široké škále témat, která byla ve své době velmi aktuální. V širším záběru zobrazoval především náladu poválečné Ameriky. Snímky tohoto typu mnohdy vyjadřovaly zklamání a nespokojenost s tehdejší dobou. Točila se díla oslavující konec bojů ve prospěch Aliance, ale byly též filmy, které ukazovaly prázdnotu, ztrátu a společenské odcizení. Díla reflektovala marnou touhu po navrácení

[93] DAVIS, Phillip. The Watchmen, Neo-Noir and Pastiche. In: GRAY II, Richard J., KAKLAMANIDOU, Betty. *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. London, 2001, s. 154.
[94] Tamtéž.
[95] *Watchmen: Strážci* [Watchmen] [film]. Režie Zack SNYDER. USA, 2009. Blu-Ray. 07:50 min.

do atmosféry předválečné Ameriky, kterou si lidé idealizovali.[96] Postavy představovaly nefunkční, osamocené a sebedestruktivní články[97] v časech sociální krize. Raymond Durgnat popisoval „[…] čtyřicátá léta mnohem temněji než třicátá, především kvůli publiku, které již nepotřebuje pouze rozveselovat.“[98] Díla z pozdních 40. let též začala reflektovat myšlenky strachu a obav z rozpínajícího se Sovětského svazu a komunismu samotného. S tím souvisela hrozba atomové války, která kvůli napjaté situaci mezi východním a západním blokem hrozila.[99] Ve stejné době, kdy se z války vraceli veteráni a pokoušeli se opět zapojit do společenského dění, žila mladá „Velká generace“ (the Greatest Generation) americký sen; utopickou iluzi, jejíž neúspěch film noir oplakával a reflektoval.[100]

Mnoho z výše uvedených znaků snímek *Watchmen* obsahuje a reflektuje tím společnost (atomová hrozba, americký sen, sovětské rozpínání, společenský pokles); autoři tak zaznamenávali tehdejší dění a za pomocí filmu noir a pastiše neo-noiru umocnili význam vyobrazených témat. Hlavní látka komiksu i filmu se točí kolem atomové hrozby a přetahování se o moc mezi východním a západním blokem. Sovětský svaz zbrojí a Nixon je, jakožto prezident Spojených států, schopen pro dokázání síly USA udělat vše. Ručička na pomyslných atomových hodinách ukazuje téměř půlnoc. Je důležité zmínit, že komiks byl napsán ještě v době studené války a tak je vnímání příběhu, coby odrazu doby zcela na místě. Alan Moore vykreslil prezidenta jako loutkaře ovlivňujícího obyvatele, který si své voliče získává skrz reklamu a mediální tvář, jaká mu byla po vítězství ve Vietnamu vytvořena. „Ve státním zřízení Nixonových alternativních Spojených států, které zůstává i přes prezidentovy autokratické snahy navenek demokratické, by se mohlo zdát, že tu propaganda nebude mít takový vliv a rozsah jako v autokraciích. Přesto média ovlivňují Ameriku tak zásadně, že ji dovedla až na samý práh zničení.“[101] Komiks i film vyobrazují rostoucí sílu médií a jejich vliv na okolí a případné voliče. Reklamu využívá Nixon pro tvorbu dobré image, stejně tak i Veidt, jenž ji používá

[96] LUHR, William. *Film Noir*, Oxford, 2012, s. 33.
[97] Tamtéž.
[98] HIRSCH, Foster. *The Dark Side of the Screen*, Cambridge: Cambridge Center, 1981, s. 34.
[99] LUHR, William. *Film Noir*, Oxford, 2012, s. 41.
[100] Tamtéž, s. 33.
[101] SVOBODOVÁ, Jitka. *Alternativní autokracie v anglickém komiksu konce studené války: Alan Moore a Bryan Talbot*. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra anglistiky a amerikanistiky, 2010. s. 32.

jako propagaci na prodej parfému *Nostalgia*. V komiksu i ve filmu ji můžeme vnímat prostřednictvím televize, ale i formou novinových plátků, letáků a plakátů vyvěšených v ulicích New Yorku. Čtenář či divák se skrz ně dovídá informace o době, o níž si může vytvořit vlastní představu.[102]

A právě média předkládají hlavní téma díla, tedy atomové nebezpečí. Televize je jedním z nich a hned v první scéně filmu uvádí diváka do dobového kontextu. Spolu s Komediantem se jako diváci účastníme debaty rozebírající míru sovětského rozpínání a potenciální nebezpečí, které by z protivenství SSSR a USA mohlo vyplynout. Podle mého názoru režisér umístil záznam z televize do první scény proto, aby diváka připravil na téma obsažené v celém snímku. Podobná látka je součástí večerní erotické scény mezi Laurie a Danem u něj doma. Během sexu mají zapnutý televizor, který je sice puštěn se ztlumeným zvukem a tak mu postavy na první pohled nevěnují pozornost, nicméně divák může zaregistrovat, jaký dopad má vysílaný obsah na postavy, zejména na Dana. Zprávy komentují rozpínání sovětských vojsk a Dan, ač by rád, není schopen koitu. Svazuje ho nejen strach z vraha maskovaných hrdinů, ale i z možné války.

Pozorný divák si může následně povšimnout, že rozhovory z televize nejsou jediným informačním zdrojem, obsaženým v nějakém typu média. Ve stáncích s tištěnými periodiky a časopisy se objevují noviny, na jejichž titulních stranách píší o jaderné válce. Výše zmíněné „Rusové mají bombu“, citovaný nadpis z úvodní titulkové sekvence, je jen jeden příklad z mnoha. Vedle trafik se po ulicích města procházejí protestující davy s transparenty s nápisy „Konec je blízko“ (End Is Near) a někteří z demonstrantů tvoří graffiti a nápisy na zdech domu s podobným sdělením. Kromě explicitních výroků mohu uvést ještě příklad, který si lze vyložit velmi podobně a to létací vzducholodě, nápadně se podobající jaderné hlavici, mířící na výškové budovy New Yorku. Zack Snyder v podstatě převzal Moorovu snahu zprostředkovat čtenáři všudypřítomné jaderné téma, o kterém se třeba nemluví, ale v myšlenkách obyvatel je stále přítomno.

[102] Sílu reklamy následně vyzkoušeli samotní tvůrci filmu, kteří založili kanál na serveru YouTube, coby prostředek šíření marketingu fiktivních produktů. Autoři umístili reklamní materiál na internetový videoserver a díky virálnímu šíření prostřednictvím sociálních sítí zvyšovali povědomí o filmu. Viz DOSTÁLEK, Matěj. *Postmoderní aspekty filmu Wacthmen*. Diplomová práce. Olomouc: 2012. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií. s. 56.

Jak jsem uvedl, film noir znázorňoval a smutně komentoval americký sen. *Strážci* to dělají též. Alan Moore se k vysněné vizi americké budoucnosti vyjadřuje skrz postavu Komedianta. Flashback, kde to tak dělá, pochází z Danových vzpomínek z dob společného potlačování demonstrantů a protestující společnosti v centru města. Komediant si ozbrojen brokovnicí užívá střílení do davu a násilně trestá rebely v ulici. Po uklidnění pouličních nepokojů Sůva reaguje: „Co se s námi stalo; co se stalo s americkým snem?" načež Komediant odpoví s cynickým úšklebkem „Co se stalo? Uskutečnil se."[103] Jeho slova vyjadřují filmem ukázanou Ameriku jako zemi vyvolávající násilí, chaos a zmatek: prostředí podobné těm, které neo-noir zobrazoval, ovšem ještě více chaotické.[104] Vytvořením obrazu pochmurné společnosti se snímek *Watchmen* identifikuje s neo-noirovou atmosférou.

Ačkoliv jsem označil Rorschacha za hrdinu, kterého považuji za nejznatelnější prvek neo-noiru ve filmu, musím zmínit i význam Komedianta, jenž hraje v pastiši neo-noiru velkou roli. Komediant je člověk nevyrovnaný a válkou psychicky zničený. Foster Hirsch definuje hlavní postavu filmu noir jako veterána navrátivšího se z války.[105] I když autor mluví o filmu noir a veteránem se tudíž myslí voják 2. světové války, můžeme jeho definici aplikovat i na neo-noir a tedy i snímek *Watchmen*. Připomenu-li Scorseseho neo-noir *Taxikář* z roku 1976, v němž Robert De Niro hraje bývalého vojáka války ve Vietnamu, považuji Hirschovu definici za univerzální a stále platnou. Eddie Blake, který se coby samozvaný strážce pojmenoval Komediant, vystupuje na veřejnosti jako hrdina. Bojuje na straně Ameriky a představuje ztělesněný patriotismus. Ovšem jeho chování je po delším sledování cokoliv, jen ne hrdinské. Můžeme ho označit za vraha, zločince a maniaka, kterému nevadí zabíjet děti a znásilňovat ženy. Adrian Veidt označuje Blakea za sociopata ba dokonce nacistu. Dr. Manhattan ho přirovnává k parodii pravé tváře kruté společnosti. Komediant ironicky a opovrženě nahlíží na svět, o který nejeví zájem. Po všech bojích prožívá vnitřní nepokoj a chaos; podobně jako Rorschach stojí na okraji společnosti, jejímž členem se nedokáže stát. Přiznává, že

[103] *Watchmen: Strážci* [Watchmen] [film]. Režie Zack SNYDER. USA, 2009. Blu-Ray. 45:52 s.
[104] DAVIS, Phillip. The Watchmen, Neo-Noir and Pastiche. In: GRAY II, Richard J., KAKLAMANIDOU, Betty. *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. London, 2001, s. 155.
[105] HIRSCH, Foster. *The Dark Side of the Screen*, Cambridge: Cambridge Center, 1981, s. 38.

nejbližší osobou, mu je paradoxně největší nepřítel Moloch. Flashbacky na Blakeově pohřbu ukazují vzpomínky jednotlivých Strážců, kteří s ním spolupracovali. Co mají retrospektivní myšlenky společného je především Komediantova lhostejnost a sarkastický výsměch situacím; zesměšnění Ozymandova plánu, ironický komentář na Sůvův americký sen či osočení Dr. Manhattana z apatie k lidstvu.

Poslední zmíněná scéna zasazena do kantýny ve Vietnamu po konci války ukazuje Komedianta říkajíc Dr. Manhattanovi: „Kdybychom tuhle válku prohráli, lidi by zešíleli“. Scéna dokazuje Komediantovu agresi, Manhattanův nezájem o lidi a ironizuje společnost Spojených států, které, jak víme, ve Vietnamu prohrály. Ironizuje i následující Blakeovo chování. Do baru vejde těhotná vietnamská žena a chce po něm, aby se o ni postaral. On ji ale zastřelí a dokáže tím opak vlastních slov o možném bláznovství z války. Nejen že si výše zmíněný Komediantův názor odporuje s činem, ale jeho samotného to definuje jako nemorálního agresora bez zábran.

Zack Snyder natočil film, jehož předloha se vyjadřovala k napjaté situaci mezi dvěma velmocemi. Aby režisér vytvořil aktuální snímek pro 21. století, musel jeho finální vyznění přeformulovat na dnešní dobu. Zejména pokud chtěl vytvořit dílo, které by bylo věrné předloze, ale dokázalo by stejně tak reflektovat současnost. Právě to by mohl být jeden z důvodu, proč spolu se scenáristy Davidem Hayterem a Alexem Tsem markantně pozměnili závěr předlohy a vlastně i její celkové vyznění. Komiksový závěr, v němž má masakr v New Yorku na svědomí obří radioaktivní oliheň, vynechali a převedli ho do globálnějšího měřítka. Veidt tak zinscenoval útok Dr. Manhattana na největší světové metropole, jako jsou New York, Londýn, Peking či Paříž. Zároveň vypustili mnoho stránek komiksu, ve kterém se na Times Square povalují mrtvá těla. Podle slov Haytera to „[…] bylo v prvé řadě něco nemožného z hlediska rozpočtu a zadruhé nemohl dovolit zfilmovat brutální masakr v centru metropole po roce 2001.“[106] Na scénáři pracoval v letech 2000 až 2005 a tragické události z 11. září měl stále v hlavě, takže

[106] WOERNER, Meredith. How 9/11 Changed Watchmen. In: *Io9.gizmodo.com* [online]. 26. 2. 2009 [cit. 4. 11. 2016]. Dostupné z: <http://io9.gizmodo.com/5160960/how-911-changed-watchmen/>.

myšlenky na ně byly čerstvé.[107] „Na změnu lze také nahlížet jako na nutnost vycházející z alarmující podobnosti knižního závěru s pro rok 2009 aktuální společenskou atmosférou, třebaže pouze na metaforické rovině, na které bychom mohli vnímat psychický šok vyvolaný atakem olihně jako synonymum traumatu vyvolaného teroristickým útokem a především pak následnou mediální panikou.“[108] To, jak poté přepracoval vyústění příběhu, Hayter považuje za adekvátní uzavření bez explicitního krveprolití, které může reflektovat skepsi 11. 9. 2001.[109] Oproti tomu kreslíř románu Dave Gibbons s koncem filmu spokojen nebyl. Nechápavě komentuje precizní sledování předlohy, od které se na konec tak razantně odkloní a 11. září coby důvod změny odmítá. Podle Gibbonse pak velké finále spíše vzbuzuje otázky a oslabuje vážnost příběhu.[110]

Můžeme tedy nahlížet na Snyderovo závěrečné vyústění jako na paralelu doby 21. století? Bob Rehak, který téma rozebírá v textu „Adapting Watchmen After 9/11“ změnu filmového příběhu považuje za pochopitelné, jelikož by konečné vyznění mohlo být příliš podobné aktuálním událostem. [111] A i přes to, že se tvůrci vyhnuli explicitním záběrům masakru, můžeme vnímat Snyderovu verzi jako alegorické zobrazení doby. Pro ty, kteří věří, že onu událost měla na svědomí vláda USA, vyznívá Veidtovo jednání jako ironický komentář k 9/11.

5. 4. Způsob vyprávění

Dílo, které analyzuji, začíná scénou nacházející se zhruba uprostřed celkového příběhu, který nám je představen. To znamená, že začátek syžetu je zasazen doprostřed fabule, kterou si pomocí událostí zobrazených ve flashbacích a retrospektivních vzpomínkách postav musíme poskládat pro finální pochopení příběhu. Ten je zároveň vystavěn z mnoha hádanek, které nám až do konce filmu nejsou zodpovězeny. Film tak divákovi odpírá některé informace, čímž pomáhá budovat napětí a divákův zájem.

[107] Tamtéž.
[108] IŠTVÁNKOVÁ, Štěpánka. *Je to jen otázka času*. Olomouc: 2015. Seminární práce. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií. s. 5.
[109] WOERNER, Meredith. How 9/11 Changed Watchmen. In: *Io9.gizmodo.com* [online]. 26. 2. 2009 [cit. 4. 11. 2016]. Dostupné z: <http://io9.gizmodo.com/5160960/how-911-changed-watchmen/>.
[110] Tamtéž.
[111] REHAK, Bob. Adapting Watchmen After 9/11. *Cinema Journal*. 2011, 51(1), s. 158.

Způsob a forma vyprávění a postupné odkrývání informací, je podle mého názoru zásadní element, který můžeme považovat za pastiš neo-noiru. Jelikož se film striktně držel komiksové předlohy, nemůžeme způsob odvyprávění událostí považovat za režisérovu inovaci. Hodlám se tedy zaměřit na nejdůležitější momenty, které považuji za nejvíce noirové. Vycházím-li z textu Kristin Thompsonové, musím vnímat rozdíl mezi fabulí a syžetem. U snímku *Watchmen* je toto dělení velice důležité, jelikož již prvním záběrem v první scéně se příběh nachází v polovině svého vyprávění. Syžet filmu začíná smrtí Eddieho Blakea. Postupné odkrývání informací v divákovi budí napětí. „Vyprávění je proces okamžik-po-okamžiku, který nás provází při budování fabule ze syžetu.“[112] Způsob budování fabule je u filmu *Watchmen* velmi obtížný, jelikož je dílo plné narativních odboček, flashbacků a retrospektivních záběrů odvyprávěných různými postavami. Film čerpá výhody ze své omezené narace a funkčně je využívá. Pro detektivní filmy je omezená narace hodně důležitá, jelikož získává divákovu pozornost tím, že skrývá nějaké důležité příčiny. V případě díla *Watchmen* se dovídáme informace stejně jako Rorschach, čímž je syžet omezen na rozsah vědění vyšetřovatele. Finále snímku nás překvapí, jelikož jsme byli omezeni na vědění diegetického vypravěče, tedy Rorschacha.

Film začíná vraždou Komedianta, činem startujícím koloběh událostí, které se postupně odvíjejí ve velké míře podle jednání Rorschacha. Ten je detektivem a zúčastněným vypravěčem v jedné osobě. Na pozadí příběhu, ve kterém se představují zbylí hrdinové, u nichž sledujeme jejich spojitost ke Komediantovi, se odehrává prozatím neozbrojený konflikt mezi Sovětským svazem a USA. Obě linie se vzájemně ovlivňují a ve finále radikálně spojí.

„Zatímco většina superhrdinských komiksů byla pro malé děti a v 60. letech minulého století začal být Marvel oblíbený na kampusech univerzit, *Strážci* byli prvním superhrdinským příběhem, který vyžadoval dospělý pohled pro plné pochopení. Co dokázal *Maltézský sokol* pro detektivní příběhy a *Shane* pro westerny, *Strážci* dokázali pro superhrdiny. Vyprávěním a obsahem to přesáhlo svůj původ, a co dříve bylo považováno za přízemní výplod fikce, se nyní stalo

[112] BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin: *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 2. Vyd. Praha: NAMU, 2011. s. 127.

zajímavou zkušeností.“[113] Způsob vyprávění užitý v díle není Snyderovou invencí, jde o věrné zfilmování příběhu Alana Moorea o postavě, o níž se dovídáme prostřednictvím vzpomínek ostatních hrdinů. Na druhou stranu převedení vyprávění užitého v komiksu do filmu je změnou, která má dopad na finální vyznění díla. Phillip Davis uvádí například Rorschachův voice-over citující jeho deník. To co v komiksu považujeme za běžný narativní prvek je ve filmu umocněno a tvoří pastiš neo-noiru.[114] Snímky jako *Pojistka smrti*, *Laura* nebo *Zabíjení* jsou noirovými díly, které se řadí k předním představitelům podobných děl a takového postupu užívaly. Vyprávění snímku je nelineární, naopak se odvíjí v sérii retrospektiv. Nejvíce se to projevuje v části filmu, kde se blízcí Komedianta sejdou na pohřbu. Každý na něj pamatuje konkrétní vzpomínkou. Jejich prostřednictvím se postupně odkrývá komplikovaná postava Edwarda Blakea. Film opatrně odhaluje informace nejen o mrtvém Komediantovi, ale i o ostatních hrdinech. Snímek tak buduje napětí a zároveň evokuje prvky filmu noir. Zároveň se narace drží konvencí detektivního filmu – je výrazně omezená a nekomunikativní. Spolu s Rorschachem a vlastně i ostatními hrdiny se tak hned v úvodu můžeme ptát – Kdo zabil Komedianta? Jaký k tomu měl důvod? – a pomalu spolu s protagonisty začínáme hledat odpovědi.

Snímek po vzoru komiksu složitě vypráví příběh, jehož fabuli divák skládá z kousků vzpomínek všech postav. To, co v knižní předloze funguje jako narativní prvek, případně ozvláštnění díla v převedení do filmové podoby, evokuje klasická díla noir. Retrospektivní vyprávění, voice-over vypravěče a hledání vraha mrtvého protagonisty hned od začátku snímku připomíná raná díla ze 40. let. Takové prostředky užité pro ozvláštnění snímku následně napomáhají v budování napětí a velmi omezené sdělování informací udržují divákům zájem.

[113] MARKSTEIN, Donald D. Watchmen. In: *toonopedia.com* [online]. 2003 [cit. 4. 11. 2016]. Dostupné z: <http://www.toonopedia.com/watchmen.htm>

[114] DAVIS, Phillip. The Watchmen, Neo-Noir and Pastiche. In: GRAY II, Richard J., KAKLAMANIDOU, Betty. *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. London, 2001, s. 155.

Závěr

Cílem mé bakalářské práce byl neoformalistický rozbor filmu *Watchmen* a identifikování prostředků a funkcí, které vystupují do popředí jako ozvláštnění a dominanta díla. Při jejím analyzování jsem se opíral o teze Kristin Thompsonové, která je definovala v textu „Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod“. Za užití postupů autorky jsem došel k závěru, který souhlasí s mou předem stanovenou tezí, tedy, že se snímek *Watchmen* díky užití filmové techniky a stylu může řadit mezi neo-noiry.

Aby se Zack Snyder vyhnul automatizaci a doslovnému převedení komiksu na plátna, použil neo-noir, čímž v 21. století ozvláštnil komiksové dílo. Konkrétně jsem proto rozebíral filmový styl, postavy, mizanscénu a způsob vyprávění. Po hlubším zkoumání jsem došel k závěrům, že nejen že autor užil prostředků spjatých s filmem noir, ale mnohdy jejich zobrazení umocnil a přehnal natolik, že se snímek stal pastišem neo-noiru. V bakalářské práci jsem tak dokazoval přítomnost užitých prvků spjatých s filmem noir a neo-noirem, jejich užití a způsob, jakým ozvláštnily dílo. Nejen že se mi podařilo demonstrovat podobnost snímku *Watchmen* s neo-noirovými filmy, ale poukázal jsem i na časté umocnění užitých prostředků, které dílo přetvořily na pastiš neo-noiru.

První část analýzy je věnována filmovému stylu. Nahlížel jsem na něj jako na užití filmových technik, které tvoří výsledný obraz díla a které mohou pomáhat vyprávění příběhu. Filmový styl snímku *Watchmen* jsem označil za kombinaci vizuálu knižní předlohy a filmu noir. Režisér převedl barvy grafického románu do snímku za užití barevného svícení a velmi stylizované scény, kdežto drsně vypadající ulice New Yorku vytvořil syrově ba až realisticky. Ve snímku tak dochází k slučování těchto dvou rozdílných obrazů, jejichž kombinaci můžeme podobně jako tvůrci označit stylistickým realismem. Obraz scény byl často přesycen barevností, nebo naopak ponurostí, kterou se Zack Snyder snažil umocnit danou atmosféru. Již ve filmovém stylu, tak můžeme pozorovat prvky pastiše neo-noiru. Následně jsem na konkrétních scénách dokázal, jakým způsobem autoři pracují s filmovým stylem a čeho se snaží dosáhnout; zamýšlel jsem se tedy nad funkcemi noirových prostředků. Jejich využitím se tvůrcům podařilo zvýšit napětí a dramatičnost snímku a zároveň pomoci lépe vykreslit psychologii postav.

Analyzované příklady považuji za důkaz ozvláštněného díla, k němuž došlo užitím noirových prvků. Demonstroval jsem tak znatelnou podobnost mezi snímkem *Watchmen* a klasickým filmem noir a neo-noirem.

V dalším segmentu práce jsem analyzoval protagonisty a prostředí, v němž se pohybují. Postavy filmu noir a neo-noiru mají specifickou ikonografii a charakterové vlastnosti. Ty považuji za žánrové prvky, které snímek *Watchmen* převzal a uplatnil. Užití neo-noirových prostředků na postavě jsem nejvíce demonstroval na Rorschachovi. Zamýšlel jsem se nad jeho ikonografií, která se v mnoha případech shoduje s vyšetřovateli z filmu noir a na jeho vyobrazení jsem dokazoval patrnou inspiraci tímto souborem děl. Díky velmi podobnému vzhledu a blízké charakteristice s detektivy filmu noir ho považuji za nejvýraznější prostředek neo-noiru. Zároveň jsem Rorschacha definoval jako padoucha a násilníka, který je i přes dobrý úmysl spíše na straně zločinců. Ambivalentnost postavy tak považuji za důležitý prostředek pastiše neo-noiru.

Podobně jsem analyzoval vykreslení prostoru a po vzoru Phillipa Davise ho rozdělil do tří rovin. Přes analýzu města v konkrétních scénách jsem se přenesl až ke globálnímu zobrazení Ameriky. New York působí nehostinně a izolovaně a jeho ulice jsou vykreslené jako špinavé místo nabádající ke zločinu. Rozbor místa tak prokázal vizuální podobnost s filmem noir. Pastiš neo-noiru následně vykonává funkci jako komentář tehdejší doby. Snímek v podstatě reflektuje stejné kulturní podmínky, s jakými pracuje neo-noir, jen je přetváří do vlastní podoby. Neo-noirové filmy komentovaly dobu (atomová hrozba, studená válka, poválečná skepse), což snímek *Watchmen* dělá též, ovšem prostřednictvím Komedianta ji ironizují a v podstatě se jí vysmívají. Skrz postavu Edwarda Blakea jsem tak demonstroval ironizující podtext, který coby součást pastiše tvůrci užívali.

Závěr práce jsem věnoval narativnímu zpracování. Syžet divákovi představil fabuli retrospektivním způsobem vyprávění a byl komentován voice-overem detektiva vyšetřujícího vraždu – Rorschacha. I přes to, že jde o totožné vyprávění, jakého bylo užito v komiksu, došel jsem k závěru, že změní-li prostředek médium, jeho vyznění se liší a může být vnímáno jinak. V tomto případě tak voice-over a způsob narace mnohem více evokuje klasický film noir než v knižní podobě.

Zároveň způsob vyprávění považuji za dominantní prvek evokující jeho spřízněnost s neo-noirem.

Tato práce dokázala, že užitím specifického vizuálního stylu, mizanscény nebo způsobu vyprávění mohou tvůrci vytvořit dílo, které je superhrdinským filmem a neo-noirem zároveň. Na výše zmíněných prvcích snímku jsem dokázal patrnou inspiraci filmem noir, kterými tvůrci ozvláštnili vyobrazené postavy, prostor či formu vyprávění. Dominanta snímku je tak spjatá s prostředky, jejichž užití bylo mnohdy umocněno a přetvořeno natolik, že vytvořilo neo-noir a pastiš neo-noiru zároveň.

Seznam použitých zdrojů

Prameny

Analyzovaný film

Strážci – Watchmen (*Watchmen*, Zack Snyder, USA, 2009)

Knižní předloha

- MOORE, Alan, GIBBONS, Dave. *Watchmen*. 2. vyd. Brno: CREW s.r.o. a BB/art, 2009. ISBN 978-80-7381-501-1.

Seznam dalších citovaných filmů

Čínská čtvrť (*Chinatown*, Roman Polanski, USA, 1974)

Dlouhé loučení (*The Long Goodbye*, Robert Altman, USA, 1973)

Laura (*Laura*, Otto Preminger, USA, 1944)

Maltézský sokol (*The Maltese Falcon*, John Huston, USA, 1941)

Pojistka smrti (*Double Indemnity*, Billy Wilder, USA, 1944)

Pošťák zvoní vždy dvakrát (*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett, USA, 1946)

Rozhovor (*The Conversation*, Francis Ford Coppola, USA, 1974)

Shane (*Shane*, George Stevens, USA, 1953)

Taxikář (*Taxidriver*, Martin Scorsese, USA, 1976)

Zabíjení (*The Killing*, Stanley Kubrick, USA, 1956)

Literatura

- Alan Moore Talks – O2 – Watchmen. In: *YouTube.com* [online]. 15. 10. 2007 [cit. 29. 10. 2016]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=qKebCtCTbCA>.

- BORDWELL, David a THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 2. vyd. Praha: NAMU, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
- CONARD, Mark T. The Philosophy of Film Noir. In *Nietzsche and the Meaning and Definition of Noir*. 1. ed. Kentucky: University Press of Kentucky, 2006, Chapter 1, s. 7 – 22. ISBN-10: 0-8131-2377-1.
- DAVIS, Phillip. The Watchmen, Neo-Noir and Pastiche. In: GRAY II, Richard J. a KAKLAMANIDOU, Betty. *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. 1. ed. London, 2001. Chapter 3, s. 144 – 160. ISBN 978-0-7864-6345-9.
- DOSTÁLEK, Matěj. *Postmoderní aspekty filmu Wacthmen*. Olomouc, 2012. Diplomová práce. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií, 93 s. Vedoucí diplomové práce Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.
- HAIN, Milan. Dark Horizons West: Vliv klasického filmu noir na westernový žánr. In: PTÁČEK, Luboš, ŠVÁBENICKÝ, Jan. *Proměny westernu: Pluralita žánrových, estetických a ideologických konceptů*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 47 – 74. ISBN: 978-80-244-3389-9.
- HAIN, Milan (ed.). Američané také natáčejí film noir . In: MICHALOVIČ, Michal, KAŇUCH, Martin. *Poetika Zločinu: Francúzký film noir*. 1. vyd. , Producers s.r.o., 2012, s. 77 – 95. ISBN 978-80-971098-1-3.
- HIRSCH, Foster. *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. 1. ed. Cambridge, 1981. ISBN 978-1-4051-4595-4.
- HISCOCK, John. In: *Telegraph.co.uk* [online]. 25. 2. 2009 [cit. 1. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/4804627/Watchmen-film-review.html>.
- How To Direct Like Zack Snyder – Vicual Style Breakdown. In: *YouTube.com* [online]. 22. 4. 2016 [cit. 1. 12. 2016]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=g4uWbKsiynQ>.

- IŠTVÁNKOVÁ, Štěpánka. *Je to jen otázka času*. Olomouc, 2015. Seminární práce. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií.
- KŘIPAČ, Jan. Americký neo-noir 70. let. In: *Fantomfilm.cz* [online]. Leden 2006 [cit. 29. 10. 2016]. Dostupné z: <http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=315#10>.
- LUHR, William. *Film Noir*. 1. ed. Oxford, 2012. ISBN 978-1-4051-4595-4.
- MARKSTEIN, Donald D. Watchmen. In: *toonopedia.com* [online]. 2003 [cit. 4. 11. 2016]. Dostupné z: <http://www.toonopedia.com/watchmen.htm>.
- MAYER, Geoff, McDONNELL, Brian. *Encyclopedia of Film Noir*. 1. ed. Greenwood, 2007. ISBN-10: 0–313–33306–8.
- NAREMORE, James. *More Than Night: Film Noir In Its Contexts*. 1. vyd. London, 1998. ISBN 0-520-21294-0.
- Neverbální komunikace. In: *ProSestry.cz* [online]. [cit. 29. 10. 2016]. Dostupné z: <http://www.prosestry.cz/studijni_materialy/psychologie/neverbalni_komunikace>.
- PETERSON, Lowell, PLACE, Janey. Some Visual Motifs of Film Noir. In: SILVER, Alain, URSINI, James. *Film Noir Reader*. 1. ed. New Jersey, 2006, s. 65 – 75. ISBN 0879101970.
- PROKOPOVÁ, Alena. Dodatky ke Strážcům – Watchmen. In: *Alenaprokopova.blogspot.cz* [online]. 29. 10. 2009 [cit. 2. 12. 2016]. Dostupné z: <http://alenaprokopova.blogspot.cz/2009/10/dodatky-ke-strazcum-watchmen.html>.
- REHAK, Bob. Adapting Watchmen After 9/11. *Cinema Journal*. 2011, 51(1), s. 154 – 159. ISSN: 0009-7101
- STEJSKAL, Tomáš. Komiksoví spratci nového tisíciletí: Zack Snyder a Christopher Nolan. *Cinepur*. 2014, 21(93), s. 54 – 59. ISSN 1213-516X.
- SVOBODOVÁ, Jitka. *Alternativní autokracie v anglickém komiksu konce studené války: Alan Moore a Bryan Talbot*. Olomouc, 2010. Diplomová práce. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra anglistiky a

amerikanistiky, 125 s. Vedoucí diplomové práce Doc. PhDr. Michal Peprník, M.Phil.,Dr.

- THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. 1.ed. New Jersey, 1988. ISBN 0-691-01453-1.
- THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*. Roč. 10, č. 1 (29), s. 5-36. Přel. Zdeněk Böhm (Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis, 1988).
- Watchmen Analysis Help. In: *Reddit.com* [online]. Říjen 2016 [cit. 1. 12. 2016]. Dostupné z: <https://www.reddit.com/r/Watchmen/comments/54mc03/watchmen_analysis_help/>.
- Wathcmen Behind The Scenes – Looks and Lightening (2009) Zack Snyder Movie. In: *YouTube.com* [online]. 20. 3. 2014 [cit. 4. 11. 2016]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=P2qoDPTmoQM>.
- Watchmen Comic Movie. In: *Watchmencomicmovie.com* [online]. [cit. 1. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.watchmencomicmovie.com/index.php>.
- Watchmen. In: *IMDB.com* [online]. [cit. 8. listopadu 2016]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/title/tt0409459/>.
- WOERNER, Meredith. How 9/11 Changed Watchmen. In: *Io9.gizmodo.com* [online]. 26. 2. 2009 [cit. 4. 11. 2016]. Dostupné z: <http://io9.gizmodo.com/5160960/how-911-changed-watchmen/>.
- Watchmen, Unmasked for par Aronofsky. In: *Hollywoodreporter.com* [online]. Červenec 2004. [cit. 8. 11. 2016]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20060105145306/http://www.hollywoodreporter.com/thr/film/brief_display.jsp?vnu_content_id=1000584187>.
- Watchmen – Zack Snyder Speaks. In: *YouTube.com* [online]. 28. 7. 2008 [cit. 1. 12. 2016]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=lY5fd-LQozM>.
- WHITE, Mark D. Rorschach: When Telling the Truth Is Wrong. In WHITE, Mark D. *Watchmen and Philosophy: A Rorschach Test*. 1. ed. New Jersey, 2009, Chapter 7, s. 91 – 102. ISBN 978-0-470-39685-8.

NÁZEV:

Snímek Watchmen jako neo-noirové dílo

AUTOR:

Tomáš Drahorád

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRAKT:

Bakalářská práce se zabývá neoformalistickou analýzou snímku *Watchmen,* která je provedena za pomocí metody popsané Kristin Thompsonovou v *knize Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Text začíná teoreticko-metodologickým vymezením, produkčně historickým kontextem a následně rozebírá film samotný. Hlavní část je věnována rozboru snímku, kterým se snažím dokázat svou hypotézu o přítomnosti noirových prostředků, které ozvláštňují dílo a tvoří tak jeho dominantu. Na konkrétních scénách dokazuji podobnost díla se snímky filmu noir a neo-noiru. Rozebírám způsob aplikace a finální vyznění užitých prostředků. Stanovenou hypotézou o dominantě je přítomnost elementů, které sdílí charakteristické znaky filmu noir. Práce proto analyzuje filmový styl, postavy a prostor nebo užitý způsob vyprávění.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Watchmen, film noir, neo-noir, neoformalistická analýza, analýza filmového stylu

TITLE:

Watchmen as neo-noir movie

AUTHOR:

Tomáš Drahorád

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRACT:

This bachelor thesis deals with analysis of *Watchmen* movie, which is made by using method described by Kristin Thompson in her book *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. The text starts with theoretical/methodological definition of the movie and production/historical context and subsequently continues with the analysis of the film. The main chapter is devoted to a breakdown of the movie, where I try to prove the presence of the means of film noir that become dominant and make the film special. On specific scenes I prove similarity of the work with the film noir and neo-noir movies. I analyze the application methods and final impression of used tools. The established hypothesis about dominant is presence of elements, which share characteristics of film noir. Therefore, this work analyzes film style, characters, space or method of the storytelling.

KEYWORDS:

Watchmen, film noir, neo-noir, neoformalist analysis, analysis of film style