

Ked' je western čudný (Postrehy k jednej nie celkom tradičnej žánrovej kategórii a k trom nie tak úplne konvenčným filmovým westernom)

MARTIN BOSZORÁD, Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity, Trnava

BOSZORÁD, M.: When the Western is Weird (Observations on a Certain Not Quite Traditional Genre and on Three Not Quite Conventional Western Films)
SLOVENSKÁ LITERATÚRA 60, 2013, No 6, p. 495 – 503.

The goal of the article is to reflect on a selected sample of the films which can be classified as westerns but they put the western mechanisms, conventions, clichés etc. into new unusual contexts. That way the limits of the original genre are exceeded, especially by means of the hybridization moment and the eclectic enhancement, most often by fusion with other genres. The text of the article is dedicated to the fragmentary analytical-interpretative reflection of resource materials which can be given an overall sub-genre or genre-hybrid tag „the weird western“. On the one hand, the concept of the study respects the interpretation of the equivalent English expression „weird western“ as the denomination of the genre combining the western mainly with the supernatural and science fiction elements, on the other hand, it carefully monitors the „weirdness“ as a result of the crossover of the western and genres different from science fiction (horror, musical and comedy etc.).

Key words: film, the (weird) western, genre and genre conventions, crossover/hybridization

Príspevok – ako sa snažím naznačiť v jeho suplementárnom a spresňujúcom podtitule – si kladie za cieľ reflektovať vybranú vzorku takých filmových artefaktov, ktoré síce spadajú do žánrovej kategórie westernu, ale ktoré – a každý z nich v princípe inak – jej funkčné mechanizmy, konvencie, vzorce, schémy, algoritmy, klišé atď. zasadzujú do nových, nie celkom štandardných kontextov, čím dochádza k presahovaniu pôvodne východiskového žánru (možno by sa v tomto kontexte – hoci to pravdepodobne vyvoláva skôr negatívne konotácie – dalo hovoriť o „infikovaní“), a to predovšetkým prostredníctvom momentu hybridizačného¹ a eklektického² ozvlášťňovania, najčastejšie potom fúziou s inými žánrami.

¹ V anglo-americkom teoretickom diskurze sa v súvislosti s produktom hybridizácie, resp. fúzie žánrov (predovšetkým, prirodzene, tematickej) zvyknú používať dva synonymické výrazy, a to cross-genre a hybrid genre. Hoci osobne sa mi prvý z nich zdá sémanticky trochu výstižnejší a výrazovo, takpovediac, presvedčivejší (aj vzhľadom na anglicizmus crossover, ktorý sa u nás predovšetkým v spojitosti s populárnou kultúrou pomaly „udomáčuje“), akceptujem bez výhrad aj slovenský ekvivalent druhého z nich – hybridný žáner, ak pre nič iné tak preto, že hľadanie „funkčného“ ekvivalentu pojmu cross-genre v slovenčine by bolo, ako sa nazdávam, prinajmenšom problematické. Navyše, nesporným faktom je, že slovné spojenie hybridný žáner je vo všeobecnosti pofahky „čitateľné“ a zrozumiteľné. Hybridizácia označuje miešanie a spájanie rôznych prvkov, pričom tak vzniká čosi nové – akási mezialancia, teda aj hybridný žáner. Pojmom hybridizácia a hybridný žáner sa v česko-slovenskom literárnoteoretickom, resp. umenovednom kontexte, hoci len v podobe slovníkového hesla, venuje trebárs *Lexikon teorie lite-*

Text príspevku teda chce byť v prvom rade výsledkom a de facto aj akýmsi „osnovným“ (ergo fragmentárnym) záznamom analyticko-interpretačnej reflexie pramenného materiálu, ktorý je možné súhrnne označiť pracovnou subžánrovou, resp. žánrovo-hybridizačnou (v závislosti od uhla pohľadu)³ „nálepkou“ alebo kategóriou „čudný western“, a to aj s odvolávaním sa na to, že v západnej (anglo-amerikej) populárno-odbornej recepčnej praxi, hoci možno nie priamo vo vedeckej teórii žánrov, sa ekvivalentným slovným spojením „weird western“ operovať, zdá sa, zvykne. Ak uvádzam, že sa tak zdá (predsa len možnosti, ako celkom preukazne verifikovať toto tvrdenie, sú pomerne obmedzené), tak mi ako opora slúži napríklad existencia – aspoň pokiaľ môžem súdiť – relatívne obsažnej a v súvislosti s prameňmi „medzidruhovo“ a azda i intersemioticky orientovanej publikácie amerického autora Paula Greena s názvom *Encyclopedia of Weird Westerns: Supernatural and Science Fiction Elements in Novels, Pulps, Comics, Films, Television and Games* (2009).⁴

Koncept tejto mojej state síce na jednej strane rešpektuje výklad slovného spojenia „weird western“ ako označenia žánrovej kategórie kombinujúcej western s nadprirodzenom a s prvkami science fiction (ako tomu je exemplárne v prípade onej Greenovej publikácie), na druhej strane sa však snaží sledovať onú „čudnosť“ ako výsledok premost'ovania (crossoveru)⁵ westernu aj s prvkami iných žánrov ako science fiction (presnejšie: horor, muzikál, komédia atď.).

„Čudný (western)“ nie je v našom žánrovo orientovanom diskurze termínom a pravdepodobne ani nikdy nebude (na to je to adjektívum asi až príliš vágne a indiferentné,

ratury a kultury (2006). Bližšie pozri NÜNNING, Ansgar (ed. nemeckého vydania) – TRÁVNÍČEK, Jiří – HOLÝ, Jiří (eds. českého vydania): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Prel. Aleš Urválek a Zuzana Adamová. Brno : Host, 2006, s. 316 – 317.

³ Eklektika, inak ťažisková postmodernistická metóda, je jednou z kľúčových charakteristických vlastností popkultúry. Podstata a pointa eklektiky je de facto totožná s podstatou a pointou hybridizácie: obe metódy sú založené na spájaní, a to na spájaní inovatívnom, originálnom a v zásade nekonvenčnom. K problematike eklektiky pozri bližšie MALÍČEK, Juraj: *Popkultúra: návod na použitie*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, 2012, s. 72 – 73.

⁴ K vzájomnému vzťahu „čudného westernu“ a westernu možno, ako sa nazdávam, pristupovať v podstate dvojako: 1. v optike inkluzívnosti (prvé je výhradne „vnútornou“ podkategóriou, podmnožinou druhého). 2. v optike „prienikovosti“ (prvé je prienikom druhého s inou relatívne samostatnou množinou).

⁵ GREEN, Paul: *Encyclopedia of Weird Westerns: Supernatural and Science Fiction Elements in Novels, Pulps, Comics, Films, Television and Games*. Jefferson : Mcfarland & Co Inc., 2009.

⁶ Zreteľa hodné je, že v crossoveri sa podľa Maartena Doormana, holandského profesora filozofie a literatúry, ukazuje a zhmotňuje vzťah romantizmu a romantiky (najmä ako istej, v zásade každodennej skúsenosti) so súčasnosťou, s našou žitou prítomnosťou. Rôznym podobám a formám crossoveru ako prekračovaniu hraníc a čiastočne i hľadaniu originality sa venuje v jednej z kapitol svojej knihy *Romantický řád* (2008). Bližšie pozri DOORMAN, Maarten: *Cross-over aneb Spríženění volbou v umění bez hranic*. In: *Romantický řád*. Preložila Jana Pellarová. Praha : Prostor, 2008, s. 173 – 202.

V spojitosti s používaním tohto pojmu v kontexte žánrovej hybridizácie uvádza Juraj Malíček vo svojej monografii *Popkultúra: návod na použitie* (2012) vzhľadom na tému tejto state viac ako vhodný príklad, keď píše: „Pojem crossover sa občas objavuje aj v súvislosti s premost'ovaním žánrov – v prípade autorského televízneho seriálu Jossa Whedona *Firefly* sa napríklad vraví o crossoveri space opery a westernu, pričom toto zdanlivo nelogické spojenie motívov a postupov typických na jednej strane pre opisy vesmírnych výprav a na druhej dobývania divokého západu je vo výsledku mimoriadne funkčné“ (MALÍČEK, Juraj: *Popkultúra: návod na použitie*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, 2012. s. 114).

podobne ako napríklad prídavné meno „divný“), ak však – možno vzhľadom na názov nie úplne koncepčne, ale vzhľadom na onú vágnosť v zásade funkčne – pre túto chvíľu upustím od vyššie deklarovaného nadväzovania na spomínaný anglický vzor „weird western“, pomerne markantný prienik s kvalitou „čudnosti“ na úrovni referenčného poľa vykazuje, ako sa mi zdá, kategória bizarnosti, prinajmenšom v tom zmysle, v akom je charakterizovaná v *Tezauze estetických výrazových kvalít* (2008).

Vo všeobecnosti platí, že ak výpoveď klasifikujeme ako bizarnú, resp. ak jej pripíšeme takúto akosť, tak z toho dôvodu, že chceme naznačiť jej zameranie na čosi zvláštne, neobyčajné, neštandardné, extraordinárne, na čosi, čo nekorešponduje s konvenčným (eventuálne konvencionalizovaným), prirodzeným, obvyklým, „normálnym“ a pod. Ako v *Tezauze estetických výrazových kvalít* píše autor hesla *Bizarnosť* výrazu Peter Zlatoš: „Význam a recepcný účinok bizarných výpovedí potom recipient nemôže vymedziť prostredníctvom zaužívaného, bežného spôsobu zvýznamňovania (interpretácie), alebo to môže urobiť len nejasne, v náznakoch a s veľkou mierou neurčitosti. Zakúša ich ako zvláštne, čudné (anglický ekvivalent weird – doplnil M. B.), nezvyklé, nepochopiteľné, excentrické, nelogické, neobyčajné, nápadné, výstredné, podivné, nevysvetliteľné, nezrozumiteľné, pitoreskné atď.“⁶

Čudné a bizarné (teda aj čudný alebo bizarný western) sa vymyká štandardnému a konvenčnému, čudné – a predovšetkým bizarné – je subkategóriou zvláštneho, ktoré je opozitom typického.⁷ Nasledujúci fragment z *Tezauru estetických výrazových kvalít*, konkrétne z hesla *Typickosť* výrazu, ktorého autormi sú Michaela Malíčková a Vincent Šabík, sa mi zdá byť v kontexte toho, čo chce byť mojím meritórnym predmetom záujmu, úplne kľúčový: „Na základe typických vlastností si vytvárame predstavu vzoru. (...) Vďaka typickému vieme, čo môžeme očakávať. Typické pracuje s tým, čo je v zobrazovanom časté. Využíva stereotyp a zvyk, súvisí s konvenčnosťou a je sprievodnou kvalitou zákonitosti.“⁸

Vo všeobecnosti každý žáner (ako vzorový konštrukt, model, „mriežka“, muštra atď.) pracuje s typickým, s „algoritmickým“, so stereotypným a zaužívaným, s konvenčným a zákonitým. Tak ako je western jedným z najstarších (filmových) žánrov vôbec a, ako píše autori *Malého labyrintu filmu* (1988), „jednou z neklasičtějších druhových forem hraného filmu“,⁹ tak je (alebo aspoň relatívne dlho bol) azda aj jedným z najkonvenčnejších. Možných príkladov je v tejto súvislosti mnoho: záber na osamelého jazdca na horizonte smerujúceho z východu slnka, resp. do jeho západu, jasné, takpovediac, raso-vo a spoločenským statusom motivované vymedzenia dobra a zla vo väčšine starších westernov (teda „dobrí belosi a zlí Indiáni/divosi“), pohľad na opustenú prašnú cestu práve v momente, keď sa v zábere objaví „divoko-západným“ vetrom hnaný púštny ker, ale trebárs aj ono staré známe, že v klasickom westerne sú záporné postavy odedé v čier-

⁶ PLESNÍK, Lubomír (ed.): *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2008, s. 252.

⁷ Takéto vzájomné relácie predmetných akostí výpovede identifikujú rovnako aj autori jednotlivých hesiel v *Tezauze estetických výrazových kvalít*. Bližšie pozri Plesník, c. d., s. 255, 283.

⁸ Tamže, s. 284.

⁹ BERNARD, Jan – FRÝDLOVÁ, Pavla: *Malý labyrint filmu*. Praha : Albatros, 1988, s. 481.

nom a do záberu prichádzajú zľava a kladné postavy majú biele oblečenie a pred diváka „predstupujú“ sprava.

Čudným, ako azda vyplýva z doposiaľ uvedeného, sa teda čosi javí (resp. vlastne v zásade môže javiť) spravidla len vo vzťahu k čomusi inému, k čomusi tradičnému, konvenčnému alebo – aby som nadviazal na bezprostredne vyššie napísané – k čomusi typickému.

Vzťah medzi westernovým žánrom „an sich“ a tým, čo tu viac-menej pracovne označujem súslivím „čudný western“, je možné, ako sa nazdávam, uchopiť pomerne pregnantne prostredníctvom jednej scény z amerického filmu s príznačným titulom *Sidekicks* (1992) (slovenský distribučný názov *Majster kickboxu* je nielen už tak nejako tradične ťažkopádny, ale navyše aj, takpovediac, recepčne mätúci). Hoci, pravdepodobne paradoxne, nejde o žánrový film (prinajmenšom nie v pravom slova zmysle), nejde teda ani o western, jeho využitie na zachytenie predmetného vzťahu sa mi zdá byť akosi prirodzene na mieste, a to predovšetkým vzhľadom na to, že pilierovým motívom narácie tohto filmového artefaktu je to, že bežný stredoškôlak s astmou sníva o tom, ako so svojím idolom, hviezdou akčných filmov Chuckom Norrisom, prežíva rôzne dobrodružstvá,¹⁰ ktoré sú definované práve žánrovými kategóriami (aj westernom). Scéna, o ktorej je reč, v globále zodpovedá konvenciám westernového žánru, hoci, pravdaže, vzhľadom na povahu filmového artefaktu samotného a vzhľadom na cieľovú skupinu divákov, ktorou je s najväčšou pravdepodobnosťou mládež, je pomerne výrazne komediálne deformovaná, resp. v kontexte práve oných konvencií a stereotypov ironicko-parodicky hyperbolizovaná.

Asi štvorminútová snová westernová pasáž začína príchodom dvoch hrdinov (v oboch základných významoch slova), Osamelého vlka a Malého vlka, do saloonu bezmenného mestečka, pokračuje tým, že dobro reprezentované touto dvojicou sa snaží potrestať zlo zosobnené rovnako bezmenným zloduchom a končí tým, že Barry, mladý protagonista filmu, je pomerne tvrdo „vrhnutý“ naspäť do svojej reality, a to skôr než mu je umožnené, aby svoj „hrdinský status“ naplnil. V tejto scéne má divák prakticky dočinenia s westernovosťou par excellence, niečo je ale predsa inak. A práve ten element inakosti sa mi zdá byť pomerne výstižnou metaforou toho, čo je v tomto príspevku ťažiskovo predmetom môjho záujmu. Takmer všetko tu zodpovedá poetike a estetike konvenčného westernového filmu. Avšak napriek tomu, že kovboji spravidla nepijú mlieko, obaja hrdinovia – Malý vlk a následne i Osamelý vlk – si ho pri bare objednájú. A práve mlieko, teda ten jeden prvok, je tým niečím, čo je inak, mlieko je tou odchýlkou od štandardov a konvencií, ono sa vymyká východiskovému rámcu žánru a (re)definuje – v určitej miere – jeho povahu. Mlieko v tejto inak konvenčnej westernovej „epizóde“ je teda, ako sa domnievam, mimoriadne výstižnou metaforou toho, akým spôsobom dochádza k čiastočnej, hybridizačnej rekonceptualizácii westernového žánru smerom k „čudnosti“, eventuálne k bizarnosti.

¹⁰ Ide o druh filmu, ktorý sa označuje ako buddy movie. Narácia takýchto filmových artefaktov je osnovaná okolo dvojice postáv – protagonistov. Samotný názov filmu to dokonca explicitne prezrádza, pretože anglický výraz „sidekick“ možno do slovenčiny preložiť ako „partner“ alebo „pomocník“. K pojmu buddy movie pozri bližšie MALÍČEK, Juraj: *Popkultúra: návod na použitie*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, 2012, s. 108.

Vychádzajúc z vlastnej recepcnej skúsenosti, si na margo uvedeného dovoľm ešte tvrdiť nasledovné: V súvislosti s „čudnými westernmi“ spravidla platí, že to, že je niečo (a zvyčajne niečo zásadné) prosto inak, je divákovi jasné už na prvý pohľad. Túto moju tézu potvrdzujú napokon, ako sa nazdávam, aj tri filmy, ktoré som si v rámci tejto state vybral ako reprezentatívnu vzorku toho, čo možno bez váhania zastrešiť slovným spojením „čudný western“.

Prvým z mnohých zvolených čudných alebo bizarných westernov je film juhokórejskej proveniencie *Dobrý, zlý a čudný* (2008) režiséra Ji-un Kima. Tento filmový artefakt je exemplárnym easternom¹¹ v tom zmysle, ako ho definuje Juraj Malíček: „eastern, predovšetkým vo filme, je také filmové dielo, ktoré disponuje westernovou poetikou – formálnymi aj obsahovými znakmi –, no neodohráva sa na Divokom západe, ale buď vo východnej Európe (Poľsko, Česko, Slovensko, prípadne Československo, Rusko, prípadne Sovietsky zväz), alebo v Ázii (Čína, Japonsko, Hongkong, Južná Kórea, Thajsko, Taiwan) a s najväčšou pravdepodobnosťou tam bol aj nakrútený. Easternov je mnoho, zväčša ide o filmy, ktoré v sebe snúbia národný naturel s dobrodružstvom, akciou a vyhrotenými dramatickými situáciami, v ktorých ide o život.“¹² V kontexte uvedeného tvrdenia je zaujímavé, že tvorcovia filmu sami svoj výtvor na začiatku záverečnej titulovej sekvencie označujú ako „oriental western“, čo tak trochu „zaváňa“ až groteskným oxymoronom – „východný západný“.

Ak by som mal len celkom letmo charakterizovať film v súvislosti s jeho žánrovou povahou, tak *Dobrý, zlý a čudný* dokonale napĺňa v ostatnom období stále silnejšie badateľnú tendenciu v kinematografii, a síce to, že „čistý“, takpovediac, jednožánrový film je viac raritou ako obyčajou.¹³ Nejde ani tak o to, že predmetné „vyrovnanie“ sa s žánrovou kategóriou westernu je intenzívne podriadené akčnosti, a teda i diváckej atraktivnosti, ale skôr o to, že na úrovni výrazu je film do pomerne značnej miery spoludefinovaný komediálnosťou. Film Ji-un Kima je nielen „čudným westernom“ a žánrovým hybridom, ale ako taký vykazuje viacero výrazných príznakov eklekticismu a synkretizmu (ako príklad možno použiť pomerne čitateľnú „mimočasovosť“ či anachronickosť v jeho obsahovej rovine, ak totiž beriem do úvahy, že má ísť o obdobie tridsiatych rokov, viacero prvkov – zbrane, vozidlá a pod. – sa objavuje mimo svoj „domovský“ časový rámec). Synkretizmus je tomuto filmu vlastný priam fundamentálne, nielen preto, že v samotnom jadre je prienikom azda toho najzápadnejšieho filmového žánru a prostredia d'alekého východu

¹¹ Eastern je, takpovediac, geograficky motivovaným termínom. Ak by ono s priestorovým lokalizovaním súvisiace žánrové zaradenie chcelo byť ešte o čosi presnejšie, konkrétnejšie, tak sa ponúka v našom priestore málo známy pojem, a to kimchi western. Toto slovné spojenie označuje viac-menej kórejskú žánrovú analógiu talianskych spaghetti westernov, pričom kimchi je – napokon podobne ako špagety – označenie pre typické miestne jedlo. Porov. LEE, Min: *South Korean movie industry places hopes in a 'kimchi western'*. In: <http://www.nytimes.com/2008/07/23/arts/23iht-kimchi.1.14728529.html>

¹² MALÍČEK, Juraj: *Popkultúra: návod na použitie*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, 2012, s. 120.

¹³ Tu radno asi jedným dychom dodať, že tomu tak v kinematografii prakticky bolo vždy a predovšetkým v spojitosti práve s westernom, ktorý sa len zriedkakedy zaobišiel bez výrazných melodramatických prvkov. I tak som ale presvedčený o tom, že ono žánrové „znečisťovanie“ je čím ďalej tým intenzívnejšie a pomaly sa stáva priam „automatizovanou“ bežnou praxou.

(východnej kultúry ako takej), ale aj preto, že – ak opäť využijem platformu binárnych opozícií – sa v ňom snúbi staré a nové, tradičné a netradičné/inovatívne. Prvú polohu reprezentuje predovšetkým tematická (čo?) inšpirácia minulosťou a tradíciou (na jednej strane kanonizovaným spaghetti westernom Sergia Leoneho *Dobrý, zlý a škaredý* z roku 1966, na druhej strane kórejskými tzv. mandžuskými westernmi), druhá poloha sa potom odzrkadľuje na formálnej a štylistickej úrovni (ako?), najmä v tom, že film „kopíruje“ alebo preberá funkčné (trebárs naratívne) mechanizmy súčasnej blockbusterovej (veľko-filmovej) produkcie.

Druhým filmovým dielom, ktoré v procese recepcie „vyhodnocujem“ a interpretujem ako exemplárny „čudný western“, je *Wild Wild West*¹⁴ (1999) Barryho Sonnenfelda. Ak som pri predošlom titule písal o eklekticisme, tak v súvislosti so Sonnenfeldovým, inak divácky dosť rozpačito (ak nie dokonca priam prevažne negatívne) prijatým filmom je práve táto, nazvime to, stratégia povýšená až na program. *Wild Wild West* je emblematickým „čudným westernom“, je fúziou westernu a jedného, ako sa nazdávam, z ťažiskových subžánrov fantastiky (v zmysle: speculative fiction/SF), teda steampunku. Ten charakterizuje Juraj Malíček nasledovne: „Pôvodne literárny subžáner SF, v ktorom je príbeh umiestnený do 19. storočia – ‚storočia pary‘. Vyznačuje sa komplikovaným dejom plným zvrátov, bizarnými (na tento prívlastok upozorňujem v súvislosti s doposiaľ napísaným obzvlášť – doplnil M. B.) nápadmi, sofistikovaným využívaním technológie parného stroja a viktoriánskou romantikou. Steampunk generuje budúcnosť, ktorá prišla o sto rokov skôr.“¹⁵ Vo filme sa však nestretajú a nespájajú len žánre, ale i svety (multikulturalizmus, ktorého celkom explicitným a priam banálnym prejavom je trebárs to, že protagonistu stvárnený Willom Smithom sa volá West a jedna z vedľajších – negatívnych – postáv stvárnená ázijskou herečkou Bai Lingovou zase slečna Eastová) a „časy“. Ak bolo mlieko metaforou čohosi, čo je v „čudnom westerne“ oproti konvenčnému westernu inak, tak vo filme *Wild Wild West* je metaforou hybridizácie a synkretizmu (spájania, križenia, „premostňovania“ a pod.) železnica, samozrejme, keďže ide o steampunkový western, parná železnica.

Jedným z kľúčových konštrukčných prvkov westernu (pochopiteľne, týka sa to aj niektorých – ak nie dokonca väčšiny či priamo všetkých – ostatných žánrov) boli hádam hneď od počiatku kontrasty a opozície. Vo westerne má, ako už som písal vyššie, pevné miesto binárna opozícia my a oni (teda napríklad „dobrí bieli a zlí červení“). Omnoho bazálnejší pre tento žáner však bol onen, takpovediac, prvopočiatočný kontrast (alebo kontrastná juxtaopozícia), a síce človek a divočina. Kontrasty sú, samozrejme, prítomné aj vo filme *Wild Wild West*, pričom tým najmarkantnejším je azda kontrast medzi protagonistami – kapitánom Jamesom Westom a maršalom Artemusom Gordonom. Práve táto opozícia ma v podstate legítimizuje k tomu, aby som Sonnenfeldov film označil ako

¹⁴ Napriek tomu, že v rámci korektnosti by som mal používať slovenský distribučný názov predmetného filmu, ktorý, ako uvádzajú mne dostupné zdroje, by mal znieť *Divoký západ*, dovoľujem si tu, dúfajúc v tolerantného čitateľa, na túto svoju povinnosť rezignovať, pretože originálny titul je z môjho pohľadu jednoducho omnoho funkčnejší.

¹⁵ MALÍČEK, Juraj: *Popkultúra: návod na použitie*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, 2012, s. 155.

exemplárny buddy movie, teda, slovami Juraja Malíčka, ako „artefakt, ktorý je vystavaný na kliše, v ktorom sú nositeľmi príbehu dve protikladné, navzájom sa dopĺňajúce postavy, partneri, často vzájomne spolupracujúci proti svojej vôli“.¹⁶ Onen kontrast medzi postavami vrcholí, ako sa nazdávam, v samotnom závere filmu, keď dochádza nielen k jednému z typických westernových klišé (smerovanie k horizontu do zapadajúceho slnka), ale – na úrovni finálneho obrazu – aj k definitívnemu prepojeniu ústredných (sub)žánrov, teda westernu a steampunku.

Absolútnym cross-žánrovým hybridom a „čudným westernom“ je nezávislý film autorského dua Trey Parker a Matt Stone, teda dvojice, ktorá neskôr stvorila svojho času jeden z globálne najúspešnejších animovaných seriálov *Mestečko South Park* (1997 –). Samotný názov filmu, *Cannibal! The Musical* (1996), prezrádza pravdepodobne viac než dosť. Tento „žánrový konglomerát“ v sebe snúbi western, horor, čiernu komédiu, a to všetko rámcované v muzikálovom prevedení. Ak sú vo filmovom artefakte *Wild Wild West* kontrasty badateľné, tak tu sú priam zakladajúce, a to predovšetkým na úrovni onoho spojenia na jednej strane „drsnej“, hororovej poetiky narácie a veselých a priam až popovo „chytľavých“, melodických a radostne jednoduchých hudobných aranžmánov.

Finále filmu poskytuje v tomto smere viac ako vhodný materiál na demonštrovanie de facto bezbrehou hybridizáciou vyprodukovanej kontrastnosti. Hudobná zložka a choreografia jednej z posledných scén kanibalského muzikálu z prostredia Divokého západu sú v absolútnej opozícii k textovej (slovesnej) zložke skladby, ktorej obsah je plne podriadený motívu popravy obesením (od očných buliev vychádzajúcich z jamiek až k praskajúcim žilám a poslednému premortálnemu trepotu obsahuje zmienku azda takmer o všetkom, čo by mohlo hypoteticky mať súvis s takouto smrťou).

Svoju krátku reflexiu tohto bezo sporu „čudného westernu“ zakončím ešte dvoma, v kontexte v tejto stati exponovanej problematiky zaujímavými poznámkami: 1. Tvorcovia s bezostyšnosťou sebe vlastnou nezabudli na začiatku filmu divákovi pripomenúť, že je natočený podľa skutočného príbehu istého Alfreda Packera. 2. Film produkovala a distribuovala nezávislá filmová spoločnosť *Troma*, ktorá sa, takpovediac, programovo špecializuje na vytváranie filmov, ktoré možno rozhodne označiť ako viac než čudné a bizarné.

Vráťme sa však ešte na moment k výkladu bizarnosti ako výrazovej kvality. Je totiž hodné zmienky, že každý z mnou parciálne reflektovaných filmových artefaktov do určitej miery v kontexte môjho vlastného recepcného zakúšania zodpovedá niektorému z v *Tezauru estetických výrazových kvalít* formulovaných potenciálnych zdrojov bizarnosti.¹⁷

1. Juhokórejský film *Dobry, zly a cudny* je umeleckým textom, ktorý je vytvorený podľa nových či cudzích (pochopiteľne, skôr cudzích) estetických konvencií a pravidiel – v jeho prípade ide totiž naozaj o recepcnú situáciu, ktorej predmetom je, takpovediac, produkt exotickéj kultúry.

2. Americký film *Wild Wild West* možno charakterizovať ako bizarný, pretože – zjednodušene povedané – ako taký ponúka nie práve úplne štandardný zážitok (formulo-

¹⁶ Tamže, s. 108.

¹⁷ Porov. PLESNÍK, Lubomír (ed.): *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2008, s. 253.

vané absolútne nescientisticky, je zhmotnením takej tej „najobyčajnejšej neobyčajnosti“).

3. Americký film *Cannibal! The Musical* je artefaktom, ktorý síce patrí do mne známeho kultúrneho okruhu, avšak jeho kód je pre mňa – a priznávam to celkom otvorene – recepcne fakticky pomerne ťažko zrozumiteľný a „kryptický“.

Používajúc názov reflektovaného juhokórejského „čudného westernu“ Ji-un Kima, ako východisko som mal spočiatku tendenciu vysloviť hypotézu, že z týchto troch westernových hybridov je jeden dobrý, jeden zlý a jeden – dokonca aj v rámci kategórie „čudných westernov“ ako takých – naozaj mimoriadne čudný. Keďže sa však nazdávam, vychádzajúc pritom prirodzene predovšetkým z vlastnej (a opakovanej) recepcie týchto filmových artefaktov, že táto hypotéza je príliš simplifikujúca, tak trochu asi aj pofidérna, a preto jednoducho neobstojí, túto svoju stať venovanú jednej nie celkom tradičnej žánrovej kategórii a trom nie tak úplne konvenčným filmovým westernom zakončím akousi diváckou – ako inak „čudno-westernovou“ – reminiscenciou.

Ide vlastne len o jeden jediný obraz, a to obraz pištoľníka nápadne sa podobajúceho na Chrisa Larabee Adamsa v podaní Yula Brynnera z ikonického westernu Johna Sturgesa *Sedem statočných* (1960). Podobnosť je priam dokonalá, čosi je však predsa inak (čosi je čudné), pretože pod kyselinou rozleptanou tvárou tohto modelového muža Divokého západu, ktorej dominujú prázdne, „neživé“ oči, sa naskytá pohľad na elektrické obvody, diódy a sieť káblov. Tento obraz je z pionierskeho „čudného westernu“ Michaela Crichtona *Westworld* (1973), o ktorom píše britský filmový teoretik Mikel Koven okrem iného nasledovné: „*Westworld* brnká na ústredný sen filmového diváka. Vytvára svet, kde môžeme (za tučnou sumu) vstúpiť do vytouženej filmovej fantazie, bojovať a zabíjať, svádieť a milovať se s hrdinami a hrdinkami strieborného plátna. (...) Delos (vo filme zobrazovaný zábavný park pre dospelých – doplnil M. B.) není jen historicky věrné vyobrazení tří světů, je to mediální konstrukce.“¹⁸ Crichtonov film vskutku predbehol dobu, a to predovšetkým preto, že, ako sa nazdávam, nevdjak naznačuje, že western (resp. filmový žánr vo všeobecnosti) s jeho konvenciami a „pravidlami“ možno chápať a interpretovať ako o akýsi „mikrokozmos“, „disneylandovský“ zábavný park, v priestore ktorého možno zakúsiť čosi istým spôsobom špecifické, osobité, hoci pravdepodobne vopred očakávané, ale rovnako tak aj čosi nevšedné, nekonvenčné, bizarné alebo celkom čudné. Divák tam môže vstupovať do vytúžených – viac-menej konvenčných – filmových fantázií, môže však takisto bojovať proti pokazeným robotickým kovbojom o holý život, dostať namiesto špagiet porciu kimchi, naraziť na praktické dôsledky tzv. mašínológie, alebo si počas popravy údajného kanibala zvesela zanôtiť a rezko „zakrepčiť“. A hádam netreba nijako zvlášť akcentovať, že objem pre potenciálneho diváka/návštevníka pripravených čudných atrakcií v predmetnom zábavnom parku sa týmto výpočtom, samozrejme, ani zďaleka nevyčerpáva.

LITERATÚRA

BERNARD, Jan – FRÝDLOVÁ, Pavla: *Malý labyrint filmu*. Praha : Albatros, 1988.

¹⁸ SCHNEIDER, Steven Jay: *101 sci-fi filmů, které musíte vidět, než umřete*. Preložila Patricie Frečerová. Praha : Slovart, 2010, s. 174.

- DOORMAN, Maarten: Cross-over aneb Spříznění volbou v umění bez hranic. In: *Romantický řád*. Preložila Jana Pellarová. Praha : Prostor, 2008, s. 173 – 202.
- GREEN, Paul: *Encyclopedia of Weird Westerns: Supernatural and Science Fiction Elements in Novels, Pulps, Comics, Films, Television and Games*. Jefferson : Mcfarland & Co Inc., 2009.
- LEE, Min: *South Korean movie industry places hopes in a 'kimchi western'*. In: <http://www.nytimes.com/2008/07/23/arts/23iht-kimchi.1.14728529.html>
- MALÍČEK, Juraj: *Popkultúra: návod na použitie*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, 2012.
- NÜNNING, Ansgar (ed. nemeckého vydania) – TRÁVNÍČEK, Jiří – HOLÝ, Jiří (eds. českého vydania): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Prel. Aleš Urválek a Zuzana Adamová. Brno : Host, 2006.
- PLESNÍK, Lubomír (ed.): *Tezaurus estetických výrazových kvalit*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2008.
- SCHNEIDER, Steven Jay: *101 sci-fi filmů, které musíte vidět, než umřete*. Preložila Patricie Frečerová. Praha : Slovart, 2010.

Mgr. Martin Boszorád, PhD.
 Katedra nemeckého jazyka a literatúry
 Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave
 Priemyselná 4
 P.O. BOX 9
 918 43 Trnava
 SR
 e-mail: martin.boszorad@truni.sk