

Články

DVOJITÁ SPIRÁLA
ŽÁNROU WESTERN*Mackennovo zlato*

Peter Michalovič – Vlastimil Zuska

Distribuční videoverze (Lucernafilm) MACKENNOVA ZLATA i nedávno proběhlá verze na TV Nova postrádají důležitý „předitulkový“ záběr – nájezd kamery na velký detail – zřítelníci oka dravého ptáka, který je významnou, tj. významonosnou postavou úvodní vizuální i verbální sekvence. Mimochodem, oproti příliš volnému překladu nejde v následných sekvencích o supu, ale o „turkey buzzarda“, což je kondor krocanovitý (*Cathartes aura*) a nadto supové v Americe nežijí. Chybějící záběr poněkud zeslabuje záměr úvodní stříhové skladby, zavedení kódu pro přechod od objektivní kamery ke kameře subjektivní, resp. k odpovídajícím typům záběrů. Přesto divákům „dojde“, že v zužující se spirále záběrů subjektivní kamery zaujímají pozici kroužícího kondora – mrchožrouta.

V úvodních metrech filmu je centrem spirály umírající Indián – náčelník Apačů Prérijský pes. Hned zpočátku jsme tak svědky názorného předvedení samotné esence žánru (nebo alespoň jedné z esencí westernu jako „otevřeného“ žánru), kterou známý teoretik a zastánce westernu Jim Kitses shledává v „dvojčlenu“ – osamělý muž se svým osudem.¹⁾

Tuto esenciálnost konkrétního vstupu, iniciaci diváka tohoto westernu, umocňují další dva faktory: „objektivní vypravěč“, tlumočící verzi orientální pověsti o setkání kupce se Smrtí v Samaře, v našem případě kondora jako symbolu smrti s osamělým mužem, s poselstvím, že svůj osud si každý veze s sebou. Druhým, pravděpodobně neintendovaným a intertextovým (mezi textem filmu a realitou) významem je zpěv písně Quinceyho Jonese *Old Turkey Buzzard* v jímavém podání slepého kytaristy a zpěváka José Feliciána, následovaný vzápětí vyprávěním lokálního mýtu o prvním objeviteli „zlatého kaňonu“ jistém Adamsovi, jehož Indiáni oslepili.

Mýtů, včetně mýtu o ananké, osudovosti a zarámování scény subjektivní kamerou fatálního „ptačího oka“ (doslovně i metaforicky), máme tedy hned zpočátku dostatek a napojujeme se tak na Burchovu „velkou formu“ westernu, na pulsaci spirálního zobrazení stavu situace (rozšiřující se spirála osudového maelströmu, vtahující do sebe další a další postavy příběhu a vyvrhující jen mrtvé) a zužující se spirály jdoucí na „dno“ jejich

1) Srov. Gilles Deleuze, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha 2000, s. 172n.

charakterů, jak se prezentují v jejich jednání a vzájemných interakcích, ve střídajících se „dvojčlenech“ léček, podvádění a předstírání, nemluvě o přímých fyzických střetech, na zužující se spirálu lokalizace zlatého kaňonu, přičemž postavy zároveň hledají samy sebe, aby našly svůj osud předepsaný v zřítelnici absolutně věčného pohledu dravce (jak si povšiml již William Blake), tedy ve variantě jediného ze „zrcadel“, v němž lze podle Platónova Alkibiada spatřit svou pravou tvář.

Při obecnějším pohledu nezapadá MACKENNOVO ZLATO ani do jednoho ze tří hlavních typů westernu po roce 1950 (komediální western, téma „konec Západu“ a demytologizace Západu), naopak je spíše jejich antitezí: rozhodně se při něm příliš nenasmějeme, situován je kamsi do „zlatého“ období Západu, tedy nikoli na jeho konec a celý se točí kolem lokálního mýtu. Popírá rovněž standardní tezi žánrové kritiky, že western není principiálně schopen například psychologické drobnokresby a naopak dokládá, že western je žánr otevřený v mnoha směrech možného rozvoje, aniž bychom se museli odvolávat na jeho „směsný“ původ (populární „šestákový“ román 19. století, jevištní melodrama, rodeo a Wild West Show).

Obraťme nyní pozornost na pohyb, který v tomto westernu hraje mimořádně důležitou úlohu. Není to pohyb, který se skládá z věčných pozic nebo nehybných řezů, ale pohyb v bergsonovsko/deleuzovském chápání. V tomto pojetí „pohyb, to je přemístění v prostoru. Tedy pokaždé, když dochází k přemístění částí v prostoru, dochází také ke kvalitativní změně v celku.“²⁾

Hned v úvodu, po „předtitulkovém“ nájezdu kamery, po písni José Feliciána a po odvyprávění lokálního mýtu se střetává Mackenna s náčelníkem Apačů Prérijním psem, který je přesvědčený, že ho chce Mackenna zabít, aby získal mapu, zobrazující cestu k bájném zlatu Apačů. Vystřelí na Mackennu, netrefí a, fotbalově řečeno, kdo nedá, dostane – Mackenna útok opětuje a Indiána střelí. Výsledkem „křížování drah“ pohybu těchto dvou mužů, průsečíkem jejich trajektorií, je tedy smrtelné zranění náčelníka Prérijního psa, který ještě než umře, prozradí Mackennovi tajemství mapy. Ten si mapu vryje do paměti, spálí ji a Indiána pohrbí.

V etické rovině významu jde o minitragédii falešného předpokladu – obvinění, nutné sebeobrany, rozpoznání křivdy a odměny, odškodnění za chybnou kategorizaci, zařazení Mackenny do kategorie po zlatě toužících padouchů. Bez této syžetové smyčky by bylo jinak nepochopitelné, proč by Indián prozradil tajemství pokladu Apačů bělochovi. Příznačné je, že do této kategorie Mackenna po celý průběh děje „nespadne“, drží se na tečně k oblouku spirály, vtahující ostatní postavy do centra víru, do ztotožnění se zla-tem a smrtí.

Ve chvíli, kdy začne Mackenna kopat hrob, přepadne ho jeho nepřítel, mexický bandita Colorado, který se „účelově“ spolčil s tlupou mladých Apačů, toužících po bájném zlatém pokladu. Ještě předtím však Colorado zabil soudce, aniž by věděl, že jde o soudce a unesl jeho dceru. Kvůli tomu je mu v patách armáda. Tento syžetový prvek posiluje základní westernové schéma konfliktu mezi chaosem a řádem, mezi divočinou a civilizací: jeden z představitelů zákona je mrtev, druhý, šerif Mackenna zajatý a přinucený sloužit „neřádu“.

2) Tamtéž, s. 17.

Působivým příkladem „falešné kontinuity“ mezi záběry, kterou Deleuze obdivuje u Ejzenštejna a která, po diváckém, význam vyplňujícím překlenutí vzniklé mezery završuje toto ujařmení zákona a řádu, je záběr na jednoho z banditů, který Mackennovi sebere šerifskou hvězdu, udeří do ní kamenem a pak ji odhodí jako odpadek. Následující záběr předvádí unesenou dceru soudce, která je sražena k zemi a padá ve stejném rytmu jako „plechová hvězda“.

Když Colorado zjistí, že mapa shořela a existuje tedy pouze jako pro jiné nevnímání, virtuální znak v Mackennově hlavě (z našeho pohledu pochopitelně – těžko můžeme u mexického bandity předpokládat obeznámenost s koncepty sémiotiky), bere si s sebou svázanou tuto „živou mapu“.

S využitím Deleuzových konceptů z knihy *Film 2. Obraz-čas* můžeme tuto transformaci popsat jako přechod od ikonu k nooznaku (obrazu, který přesahuje k něčemu, co lze pouze myslet) a zpětně k ikonu, který je postupně promítán na svůj denotát – konkrétní krajině dominanty.

Colorado se před armádou skrývá v kaňonu, který mu již dříve sloužil za úkryt před pronásledovateli. Kaňon tvoří slepou uličku a banditu zde překvapí jiný desperát, Ben Baker, rovněž s *ad hoc* posbíranou bandou. Demonstrace síly vtahující spirály se smrtícím gravitačním centrem vidiny Zlata je okázalá, bandu tvoří maximálně heterogenní směsice charakterů: novinář, „gringoviti“ dva Angličané, starší a cherubínovitý mladíček, bigotní kněz a konečně i slepý Adams, který jako jediný údajně viděl bájný kaňon. Mackenna se snaží nové společenství přesvědčit o bláhovosti celého podniku, ale Adams odvypráví svůj příběh. Jeho posluchači slyší, co slyšet chtějí a od této chvíle pro ně existuje jen jediná cesta ze zužující se spirály – vlastní smrt.

Tmelící síla touhy po bohatství je jistě sociálně psychologicky přijatelná, není však silou jedinou. Pohyb ve sledovaném filmu je pohybem, který má jasný cíl, který není určen pouze geograficky. S parafrází Gillesse Deleuze můžeme říci, že to není pohyb z místa A do místa B, mezi přesně geograficky určenými body, ale z místa, kde všichni baží po zlatě do místa, kde zlato je, resp. kde ho lze mít. Tento pohyb má nejen vymezenou trajektorii, ale je zároveň pohybem, který cosi mění, přesněji kvalitativně mění.

Pohyb řídí zajatec Mackenna, sloužící jako „živý itinerář“: velí kde je třeba zahnout doleva, a když tak učiníme, co máme vidět před sebou. Jelikož je jediným, kdo zná dráhu cesty, jsou ostatní nuceni řídit se jeho pokyny. Zajímavé je, že divák sleduje toto putování převážně nikoli z perspektivy Mackenny, ale řekněme z perspektivy Coloradovy či dalších kvazisubjektivních pohledů.

Nejde o náhodu, protože cesta z omezené perspektivy Colorada nevytváří celek trasy, a ten tím pádem nemá přehled o tomto celku. Nemůže extrapolovat budoucnost z prostoroového, ani časového hlediska, a ztrácí tím moc. Moci se ujímá až po dosažení cíle, kdy je trajektorie jasná a budoucnost také. Do té doby však vidí jen, že jsme zahnuli doleva, tam jsme před sebou viděli poušť, tam jsme dorazili k jezírku a tam se dostáváme k vyprahlým skalám. Jednotlivé úseky, jednotlivé statické či mobilní vektory³⁾, které minuli, jsou vnímané jako cesta, směřující k vytouženému cíli. To, že tato cesta má povahu

3) Viz Michel de Certeau, *Vynalézání každodennosti*. In: *Antologie francouzských společenských věd: Město*. Cahiers du CeFReS, č. 10. Praha 1996, s. 77 – 97.

spirály, že tato spirála tvoří vír, který je pomalu stahuje ke dnu, nevidí, vidět nemohou a vidět nechťejí.

Chápání této spirálové cesty jako vynořujícího se nooznaku, jako cesty ke zkáze, ke stávání se zlatem, je umožněno pouze Mackennovi a to s rostoucí naléhavostí, jak se virtuální mapa v jeho hlavě mění zpětně v ikony, splývající se svými denotáty. Není proto náhodou, že Mackenna ani na okamžik nepropadne tahu tohoto víru; v mravním ohledu ho cesta mění k lepšímu (srov. decentní a jakoby ironická proklamace o vlastním polepšení, vzdání se podílu na pokladu apod.) a jeho stávání se lepším míří opačným směrem nežli vektor lačnosti všech ostatních.

Tento pohyb po spirále je čím dál zjevnější po vstupu do kaňonu, který je předznamenán posunem od obrazu-pohybu po náznak obrazu-času. Pohyb stínu skalní jehly, ukazovátka vstupu do kaňonu, je řízen časem, pohyb se podřizuje času. Cesta ke dnu kaňonu i „dnu“ humánnosti vede tentokrát na první pohled po spirále (nooznak přechází v ikon) a k centru víru zkázy, který se každým dalším krokem zreálňuje.

Po dosažení dna kaňonu, kdy se završuje i „pohyb“ od pohybu k času, kdy „stávání se zlatem“ (demonstrativní „pozlacení“ seržanta Tibbse) vrcholí bergsonovskými momentkami, rozbíjejícími plynutí narace; následuje vzájemné zabíjení, řízené vektorem tohoto stávání se: získat všechno zlato pro sebe, stát se nerozlišitelným od zlata. Cílem tedy nebyl kaňon jako geograficky určené místo, ale hodnota, stav či statut.

V té chvíli, ve vrcholící orgii iracionální lačnosti (pragmaticky vzato bylo v kaňonu zlata tolik, že by ho všichni dohromady neodnesli) se začíná země třást, ve skalách se objevují trhliny a hrouť se cesta zpět. Zkázonosný vír tak vtahuje do Nicoty vše, co nezaniklo po cestě. Zachránit se mohl jen ten, kdo této centripetální síle unikl v samém počátku (Mackenna) nebo ten, jehož vektor byl reorientován vnější silou (Mackenna soudcovu dceru přesvědčil, očividně i silou vznikající lásky).

Jak to ale, že se zachránil rovněž Colorado?! U tohoto bandity nedošlo k záměně znaku a denotátu, resp. hodnoty a jejího symbolu, cíle za prostředek. Desperát měl vizi „milionáře v Paříži“, vizi, s níž se s pro něj překvapivou plachostí svěruje Mackennovi; jeho linie stávání se nekončila v kaňonu, ani zlatem, trajektorie jeho cesty vedla dál, vedla „mezi“ geografickými body⁴⁾, a proto se mu podařilo projít i druhou, vzestupnou větví spirály.

Tento pohyb po sestupné spirále, která se explicitně ukázala až v samém závěru cesty za zlatem, byl předznamenán na samém počátku filmu. Let mrchožravého kondora, provázený mýtickým příběhem i sugestivní písní, audiovizuálně i verbálně narýsoval trajektorii osudu všech, kteří se nechali vtáhnout vírem lačnosti a nenávisti. Nikoli náhodou se v klidnějších místech příběhu, při vertikálním panorámování, objevuje rostoucí počet kroužících kondorů jako osudové memento.

Zůstaňme ještě u spirálovitého pohybu a vystoupejme o něco výše, na „letovou hladinu“ metaforické nadinterpretace tohoto pohybu. Bez násilí ho můžeme připodobnit k životnímu pohybu. Martin Heidegger ve své knize *Bytí a čas* uvažoval o dvou modech

4) Srov.: „[...] linie stávání se není určena body, které spojuje nebo body, které ji tvoří, naopak prochází mezi body.“ Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. London 1996, s. 293.

existence – autentickém a neautentickém. Pro neautentický modus existence byl mimo jiné příznačný i vír a úpadek. Tento modus existence, schematicky řečeno, jako by nabízel bezpečnou cestu po vyšlapaných chodníčcích, za kterou je však třeba zaplatit vysokou daň v podobě ztráty autenticity. Když ji zaplatíme, ani si nevšimneme, že náš životní pohyb už neřídíme my, ale jsme strháváni vírem, vedoucím k pádu. O tom vyprávěl i lokální mýtus apačského teritoria (kde se MACKENNOVO ZLATO také skutečně natáčelo), který film mimo jiné exemplifikoval. Pouze Mackenna této moci odolal, to znamená odolal svodům neautentického modu existence a nemusel zaplatit ztrátou sebe sama, nemusel se schovávat před „Supem“ a klidně si nakonec dojede do Samary na schůzku se smrtí.

doc. PhDr. Peter Michalovič, CSc. (1960)

Přednáší estetickou teorii na katedře estetiky filosofické fakulty UK v Bratislavě. Věnuje se českému strukturalismu, poststrukturalismu a dekonstrukci.

(Adresa: Filosofická fakulta University Komenského, Katedra estetiky,
Gondova 2, 818 01 Bratislava)

doc. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc. (1951)

Vystudoval FF UK (obor estetika). Po absolutoriu (1985) působil mj. v Čs. Filmovém ústavu a Ústavu teorie a dějin umění ČSAV. V současnosti je vedoucím katedry estetiky FF UK, kde přednáší od roku 1990. Zabývá se estetikou 20. století a problematikou temporality, fikce a ontologie uměleckého díla. Mj. publikoval knižně: *Temporalita metafory* (1993); *Čas v možných světech obrazu* (1995); *Mimésis, Fikce, Distance* (1996); *Estetika, úvod do současnosti tradiční disciplíny* (2001).

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, Katedra estetiky,
Celetná 20, 110 00 Praha 1)

Mackennovo zlato

(Mackenna's Gold)

Columbia Pictures Corp. / Open Road, 1969

Režie: J. Lee Thompson. **Námět:** Heck Allen. **Scénář:** Carl Foreman. **Kamera:** Joseph MacDonald. **Střih:** Bill Lenny, John F. Link. **Hudba:** Quinci Jones. **Architekt:** Goeffrey Drake, Cary Odell. **Výprava:** Alfred E. Spencer. **Kostýmy:** Norma Koch. **Produkce:** Carl Foreman, Dimitri Tiomkin. **Hrají:** Gregory Peck (Mackenna), Omar Sharif (Colorado), Telly Savalas (Sergeant Tibbs), Camilla Sparv (Inga Bergmann), Keenan Wynn (Sanchez), Julie Newmar (Hesh-Ke), Ted Cassidy (Hachita), Edward G. Robinson (Adams) ad.

SUMMARY

THE DOUBLE SPIRAL OF THE WESTERN FILM GENRE

Mackenna's Gold

Peter Michalovič – Vlastimil Zuska

This article focusses on the American film MACKENNA'S GOLD made in 1969, analyzing it from the perspective of movement, which plays an exceptionally important role in the film. This is not a movement composed of perpetual positions or fixed cuts, but rather a movement perceived in the Bergson/Deleuze manner. In this perception movement equals translocation of segments in space. Thus each time segments are translocated in space, the qualitative change of the whole occurs as well. The movement in the film under discussion is one having a clear destination, which is not determined strictly geographically. Paraphrasing Gilles Deleuze it may be said that this is not a movement from point A to point B, between two exactly geographically determined points, but rather from a point where everyone is hankering after gold to a point where the gold is to be found, or rather where it may be had. This movement not only follows a delimited trajectory, but parallelly is a movement which changes something, or, more precisely, which changes the quality of something. This movement along a downward spiral, explicitly revealed only toward the very end of the journey in search of gold, had been predestined from the very outset of the film. The flight of the condor vulture, accompanied by a mythical story and a suggestive tune, had outlined – both audiovisually and verbally – the trajectory of the fate of all those who allowed themselves to be sucked into the maelstrom of greed and hatred. It is no coincidence that in the more peaceful parts of the story, during the vertical panning shots, an increasing number of circling condors appear as an ominous memento.

Translated by Karolina Vočadlo