Tomasz Szczęsny

Uniwersytet Łódzki

Sposoby funkcjonowania westernu w amerykańskim kinie współczesnym¹

Wydawać by się mogło, że pisanie o powstających współcześnie westernach jest zadaniem prostym. Od co najmniej trzydziestu lat panuje bowiem przekonanie, że jest to wymierający gatunek filmowy. Co za tym idzie, powinien on być dzisiaj zjawiskiem rachitycznym, które można szybko i sprawnie przeanalizować. Jednakże po kontakcie z konkretnymi filmowymi tekstami kultury, rzecz okazuje się znacznie bardziej skomplikowana.

Aby satysfakcjonująco opisać sposób, w jaki współcześnie funkcjonuje ten gatunek, należy się cofnąć do momentu, który większość autorów dyskursów historycznofilmowych, dotyczących tego gatunku uważa za początek jego końca – mowa tutaj o latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Diagnoza, pod którą podpisuje się większość badaczy, mówi, że western dokonał wówczas nieświadomej autodestrukcji, której efektem był spadek popularności, a co za tym idzie i produkcji filmów tego rodzaju. Owa autodestrukcja polegać miała na zdeprecjonowaniu przez reżyserów tamtego okresu – takich jak Samuel Peckinpah czy Arthur Penn – mitologii amerykańskiego Pogranicza, która pełniła przez wiele lat kluczową rolę w dramaturgii klasycznego westernu i w konstruowaniu amerykańskiej tożsamości narodowej.

W swoim znanym esej pod tytułem *Koniec świata westernu*² Ryszard Legutko wskazał trzy kluczowe dla westernu elementy owej mitologii: przestrzeń (dająca jednostce niemal nieograniczone możliwości), prawo moralne (którego jednostka musi przestrzegać, co implikuje występowanie twardego podziału na dobro i zło) oraz historyczna konkretność (western zawsze pokazuje konkretny

¹ Skupiam się tylko na wybranych westernach amerykańskich, ponieważ współcześnie w tej kinematografii produkuje się westernów najwięcej. Powstające niegdyś masowo westerny europejskie (włoskie czy niemieckie) dzisiaj są zjawiskiem marginalnym na filmowej mapie Europy i świata. Wychodzę zatem z założenia, że jeśli chodzi o western współczesny, kinematografia amerykańska (również ze względu na jej dominację w kinach europejskich), wyznacza podstawowe sposoby funkcjonowania tego gatunku.

² Zob.: Ryszard Legutko, *Koniec świata westernu*, [w:] *Etyka absolutna i społeczeństwo otwarte*, Kraków 1994.

moment historyczny – zakładania i krzepnięcia cywilizacji)³. Legutko zarzuca Peckinpahowi, Pennowi i innym twórcom z lat 60. i 70. predylekcję do destrukcyjnego historyzmu, czyli przekonania, że:

[...] wszystko podlega historycznym przemianom, które w zasadniczy sposób zmieniają człowieka i jego otoczenie. [...] historyzm w westernie podważył ideę amerykańskiej wyjątkowości, a w opróżnione przez nią miejsce wprowadził jedyne treści, które logice historyzmu się opierały. Były to aktualnie popularne poglądy, mody ideologiczne, najświeższe fascynacje intelektualne i wszystko, co było na tyle nowe, że nie mogło paść ofiarą powszechnej anachronizacji. Western powoli oddalał się od pierwotnej rzeczywistości, istniejącej poza historyczną chronologią, a zaczął coraz bardziej i coraz świadomiej pełnić funkcje bieżące⁴.

Jakkolwiek trudno odmówić tekstowi Legutki znaczącej wartości poznawczej, jeśli chodzi o przytoczoną analizę demitologizacyjnych tendencji w westernie amerykańskim lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, uznanie ich za główną i jedyną przyczynę upadku tak prężnego gatunku filmowego wydaje się znaczącym uproszczeniem. Po pierwsze, warto zwrócić uwagę na to, że wśród westernów, o których wspomina tutaj Legutko, sporo było przebojami kasowymi i zdobyło uznanie krytyki. Zapewne krakowski filozof uznałby to za wyraz ich bieżącego charakteru i dopasowania się do panujących wówczas mód ideologicznych, etc. Tezę o tymczasowym charakterze popularności owych tendencji mogła by też potwierdzić spektakularna klapa finansowa *Wrót niebios* Micheala Cimino z 1980 roku – westernu, który pod względem ideologicznym przypomina filmy Penna i Peckinpaha. Zastanawiające jest jednak to, że na długo po owej fali filmów demitologizujących z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych sukcesy święciły takie filmy, jak *Tańczący z wilkami* (reż. Kevin Kostner, 1990), *Bez przebaczenia* (reż. Clint Eastwood, 1992) czy *Django* (reż. Quentin Tarantino, 2012), w których również można znaleźć demitologizujące elementy, zaprzeczające trzem filarom mitologii amerykańskiego Pogranicza, o których pisze Legutko.

Warto zastanowić się, czy owa tendencja do demitologizowania w filmach Arthura Penna czy Samuela Peckinpaha, rzeczywiście tylko i wyłącznie zburzyła podstawy ideologiczne i dramaturgiczne westernu, czy też może przyczyniła się do powstania nowych reguł i nowych oczekiwań odbiorczych? Skoro jednak western w swojej demitologizującej formie uznalibyśmy za do dziś nośny artystycznie i mogący przynosić hollywoodzkim producentom dobre wyniki finansowe gatunek, to rodzi się pytanie, co spowodowało znaczący spadek produkcji i popularności westernu, który zaczął się w latach osiemdziesiątych?

Sądzę, że odpowiedzi na to pytanie należy poszukać w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, kluczowy jest tutaj rok 1977, który uważa się za przełomowy pod względem estetycznym, produkcyjnym, czy też marketingowym dla współczesnego kina hollywoodzkiego⁵. Stało się tak ze względu na premierę

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, s. 203.

⁵ Zob.: Marcin Adamczak, *System marketingowy Hollywood w latach 1977–2011*, [w:] *Kino Nowej Przygody*, red. Jerzy Szyłak, Gdańsk 2011.

filmu George'a Lucasa *Gwiezdne Wojny* cz. IV – *Nowa nadzieja*, który zapoczątkował nurt, jaki w Polsce (za sprawą artykułu Jerzego Płażewskiego) zwykło nazywać się Kinem Nowej Przygody⁶. Jak zauważa Jerzy Szyłak, jedną z cech rozpoznawczych tego nurtu była widowiskowość, która wiązała się często z używaniem dużej ilości komputerowych efektów specjalnych. Oprócz niej filmy należące do tej grupy rozpoznać można było po: uproszczonym rysie psychologicznym bohaterów, występowaniu twardej opozycji binarnej dobro – zło, nostalgicznych odniesieniach intertekstualnych do gatunków z okresu klasycznego Hollywood czy wreszcie po dużym stopniu dynamizacji scenariuszy i nasyceniu ich akcją⁷.

Taki model filmu, za sprawą George'a Lucasa i jego *Gwiezdných wojen*, a później również filmów Stevena Spielberga, stał się dominującą i bardzo wpływową formą rozrywkową w kinie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Co warto podkreślić, powstające wówczas westerny były filmami najczęściej należącymi do zupełnie odmiennego porządku estetycznego.

Świetnie obrazuje to przykład wspomnianych już *Wrót niebios* Micheala Cimino. Budżet tego westernu zamknął się w zawrotnej jak na tamte czasy sumie 44 milionów dolarów. Pomimo takich nakładów finansowych, film Cimino estetycznie nie przypomina jakkolwiek blockbusterów Lucasa czy Spielberga. Można zaryzykować stwierdzenie, że pieniądze, które wydano by w filmach Nowej Przygody na widowiskowe efekty specjalne, tutaj zostały przeznaczone na sceny z udziałem olbrzymiej ilości statystów, poruszających się rytmicznie w różnych kierunkach i tworzących zmyślne geometryczne konstrukcje – którym co prawda nie można odmówić walorów widowiskowych, ale jednak wymagają one nieco innego rodzaju widza i sposobu lektury, niż *Gwiezdne wojny*. Zdjęcia w tym filmie z pewnością mogły zachwycić kogoś zaznajomionego z historią sztuki i malarstwa, ale już raczej nie spragnioną „wizualnych fajerwerków” widownię filmów Spielberga czy Lucasa. Pomimo widowiskowych elementów dominuje tutaj naturalizm, który podobnie jak w innych filmach tego okresu pełni funkcję krytyczną. Wspomaga budowę nieprzychylnego i demitologizującego obrazu Stanów Zjednoczonych końca XIX wieku, który znacząco kontrastuje z eskapizmem, jaki krytycy w tamtym czasie często zarzucali twórcom Kina Nowej Przygody.

Rekapitulując, *Wrota niebios* nie mały żadnych szans, żeby jako film rozrywkowy zainteresować sobą nowy, powstający wówczas rodzaj publiczności. Użyte w tym filmie chwytły formalne, które były znakomitą podsumowaniem demitologizujących praktyk w westernie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w mgnieniu oka stały się nieprzystające do nowego rodzaju okoliczności produkcyjnych. Trudno winić producentów Hollywoodzkich za to, że film Cimino pogrzał w ich oczach western jako gatunek o potencjale rozrywkowym, będący w stanie generować duże zyski. Westerny w latach osiemdziesiątych, co prawda, powstawały, ale w bardzo małej liczbie. Nieliczne były również

⁶ Zob.: Jerzy Płażewski, *Nowa Przygoda i co dalej?*, „Kino” 1986, nr 5.

⁷ Zob.: Jerzy Szyłak, *Kino Nowej Przygody – jego cechy i granice*, [w:] *Kino Nowej Przygody...*

przypadki, kiedy pod względem budżetu czy obsady zaliczały się one do tak zwanych filmów klasy A. Za wyjątki uznać można *Niesamowitego jeźdźcę* (1985) Clint Eastwooda czy *Silverado* (1985) Lawrence'a Kasdana.

Co za tym idzie, jak zauważa chociażby Jim Kitses, z kina wraz z westernami zaczęła znikać publiczność, która знаła kody opowiadania typowe dla tego gatunku (zarówno w wersji klasycznej, jak i demitologizującej)⁸. Zadziałał tutaj mechanizm błędnego koła – skoro zanika publiczność, która zna westerny i mogłaby chcieć oglądać je na ekranach kin, nie opłaca się produkowanie filmów tego typu.

Jednocześnie jednak trudno sobie wyobrazić, żeby tak prężny niegdyś gatunek, który był niemal tak stary jak samo kino, zniknął całkowicie z filmowej mapy Hollywood. Sądzę, że można wyróżnić cztery podstawowe sposoby, w jakie western funkcjonuje we współczesnej kinematografii amerykańskiej i postaram się je opisać na reprezentatywnych przykładach.

1. Hybrydy gatunkowe wykorzystujące formułę gatunkową westernu

Pierwsza odmiana to film hybrydyczny, wykorzystujący elementy gatunkowe westernu takie, jak schematy fabularne, rodzaje postaci, czy ikonografia. Za pierwszy wpływowy film tego typu uznać należy wspomniane już *Gwiezdne wojny, część IV – Nowa nadzieja*⁹. Jakkolwiek inspiracje Lucasa były bardzo różnorodne, to nie brakowało opinii, że jego film to po prostu western w przestrzeni kosmicznej¹⁰. Co jednak ciekawe, nawiązuje on przede wszystkim do westernu z okresu klasycznego Hollywood, który był w latach siedemdziesiątych poddawany demitologizacji.

W swojej inspirowanej strukturalizmem pracy dotyczącej westernu, Will Wright wyróżnił cztery typy fabuł westernowych. Pierwsza, którą nazwał „klasyczną”, dominowała w latach 1930–1955. W tego rodzaju historii bohater o niesamowitych umiejętnościach, który przybywa do miasteczka Pogranicza, jest zmuszony przywrócić w nim ład i porządek, mierząc się z adwersarzem zagrażającym purytańskiej społeczności i jej wartościom¹¹. *Gwiezdne wojny*

⁸ Zob.: Jim Kitses, *Horizons West. Directing The Western from John Ford to Clint Eastwood*, London 2004, s. 3.

⁹ Hybrydy gatunkowe wykorzystujące konwencje westernu były produkowane w Hollywood już wcześniej, przykładem może być chociażby *Złoto dla zuchwałych* (reż. Brian G. Hutton, 1970), jednak dopiero po filmie Lucasa zaczęły one ilościowo dominować nad czystym gatunkowo westernem.

¹⁰ Taką opinię wyraził chociażby Clint Eastwood w 1985 roku po premierze trzeciego wyreżyserowanego przez siebie westernu (*Niesamowitego jeźdźcę*). „Kiedy ktoś pyta mnie, czemu kręcę western w tych czasach, zwykłem odpowiadać – a czemu by nie? Ostatni nakręcony przeze mnie western radził sobie bardzo dobrze. [...] Poza tym, czy *Gwiezdne wojny* nie są aby westernem przeniesionym w kosmos?”. Zob.: John H. Foote, *Clint Eastwood: Evolution of a Filmmaker*, Westport 2009, s. 60.

¹¹ Zob.: Wright Will, *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*, Berkley–Los Angeles–London 1997, s. 32–59.

Lucasa realizują ten schemat fabularny. Główny bohater (Luke Skywalker) posiada moc, która wyróżnia go spośród innych postaci. Dzięki niej może stanąć do walki ze złym i potężnym Imperium, które tyranizuje galaktykę. To, że gang rewolwerowców czy też nieuczciwy ranczer i jego świta zostali zamienieni na wielkie Imperium, a miasteczko Pogranicza na galaktykę pełną różnorodnych planet i ich zagrożonych mieszkańców, nie stanowi aż tak znaczącego przekształcenia, a tylko rozwinięcie westernowego schematu fabularnego. Zresztą George Lucas nie starał się owej inspiracji ukrywać, o czym świadczy fakt odwołania się do ikonografii westernu i wykorzystanie charakterystycznych dla niego typów postaci. Nie bez znaczenia jest, że główny bohater pochodzi z planety pustynnej, której przestrzeń dziwnie przypomina prerię i jest odwiedzana przez rządnych zarobku łowców nagród – postaci, które tak jak i krajobraz ewokują najbardziej amerykański gatunek filmowy.

Wydaje się, że umieszczenie westernu w ramach science-fiction, którego dokonał tutaj Lucas, pomogło temu gatunkowi zaistnieć w nowej rzeczywistości estetycznej ery Kina Nowej Przygody. Kluczowe jest jednak pytanie, czy współcześnie widz jest w stanie zidentyfikować westernową proveniencję pewnych schematów fabularnych, chwytów itp., czy też uważa je już za elementy przynależne science-fiction. Nawijając znów do metafor związanych ze śmiercią, należałoby zapytać, czy majątek po zamożnym nieboszczyku (westernie z okresu klasycznego Hollywood), nie został rozgrabiony i wykorzystany przez reżyserów takich jak Lucas. W rezultacie fan *Gwiezdných wojen* może oczekiwać od filmów science-fiction elementów westernu, których jako takich nie identyfikuje. Owej identyfikacji jest zapewne w stanie dokonać tylko w momencie, kiedy elementy gatunkowe westernu (ikonograficzne, fabularne etc.) zdecydowanie dominują w filmie tak, jak w przypadku *Kowbojów i obcych* (2011) Jona Favreau.

Podobnie rzecz wygląda w przypadku współczesnego filmu akcji, który bardzo często uważa się za duchowego spadkobiercę westernu. Jak pisał w 2013 roku Piotr Kletowski „[...] kinowy western żyje i ma się dobrze. Tyle tylko, że jego bohaterowie zamienili colty na glocki, a zamiast przemierzać prerię, biegają po ruchliwych ulicach współczesnych metropolii”¹². Kontynuując tę myśl, można postawić następujące pytanie – na ile ów glock jest dla widza kina akcji coltem? A może po prostu jest glockiem i koniec kropka, a na ekranie ów widz nie chciałby już wcale oglądać przestarzałego colta? Zastanawiające jest również, czy bezkompromisowość bohaterów tych filmów, bronienie przez nich ideałów takich jak honor, męska przyjaźń, rzeczywiście wywodzi się w prostej linii z westernów, jak sugeruje chociażby Kletowski w swoim artykule. Wydaje się bowiem, że te elementy były obecne w filmach akcji zanim jeszcze ktokolwiek wspominał o śmierci i kryzysie westernu.

Znacznie mniej wątpliwości, jeśli chodzi o identyfikację gatunku przez widza budzą zapewne dosyć częste melanje westernu i horroru. Dzieje się tak z tego względu, że akcja filmu grozy zostaje w tym przypadku ulokowana

¹² Piotr Kletowski, *Współcześni kowboje*, „Kino” 2013, nr. 7/8, s. 26.

w Stanach Zjednoczonych XIX wieku, a co za tym idzie w ramach ikonografii, która jednoznacznie ewokuje western. W tego typu melanżu gatunkowym wykorzystywane są elementy zarówno westernu z okresu klasycznego Hollywood, jak i tego o charakterze demitologizującym. Przykładem realizacji reguł tego pierwszego może być chociażby film *Abraham Lincoln kontra zombie* (reż. Richard Schenkman, 2012). Inwazja żywych trupów jest tutaj przedstawiona jako zagrożenie dla Amerykanów i wyznawanych przez nich wartości, które reprezentuje Abraham Lincoln. To właśnie niezwykle zmitologizowany w amerykańskiej kulturze prezydent, jest zmuszony (w imię wolności swoich obywateli), mordować zombie przy użyciu różnorodnych broni. Przy okazji wygłasza patetyczne przemowy o konieczności jednoczenia się oraz zmuszony jest zabijać swoich zainfekowanych wirusem zombie, bliskich towarzyszy w imię dobra społeczności. Ten film pokazuje Lincolna jako człowieka, który przy pomocy ideałów typowych dla mitologii amerykańskiego Pogranicza i westernu z okresu klasycznego Hollywood, stara się przywrócić ład i porządek w Stanach Zjednoczonych.

Ową ideologię odrzuca, demitologizujący Dziki Zachód i powstające państwo amerykańskie, film *The Burrowers* (reż. J. T. Petty, 2008). Opowiada on o walce grupy białych ludzi ze stworami („kopaczami”), które w nocy wychodzą z jam znajdujących się na prerii, wstrzykują ludziom jad i zakopują ich w ziemi, w charakterze zapasów żywieniowych. Owe stwory przyczyniają się do zniknięcia dużej ilości osadników. Armia amerykańska, nie próbuje wszczynać śledztwa w tej sprawie – od razu obarcza winą za owe zaginięcia Indian i postanawia zmasakrować ich w odwecie na terenie rezerwatu. Już to wydarzenie wyraźnie sugeruje, że *The Burrowers* jest jednym z filmów, wpisujących się w tradycję przewartościowywania opozycji binarnej dzika przyroda – cywilizacja, którą Jim Kitses uznał za podstawowy element fabuły westernowej, strukturujący filmy tego typu¹³.

W znacznej części westernów z okresu klasycznego dzika przyroda i to, co do niej przynależne (jak chociażby Indianie) były wartościowane jako negatywne i zagrażające pozytywnie wartościowanej cywilizacji¹⁴. W okresie demitologizowania porządek był odwracany – to przyroda stanowiła wartość, którą brutalna cywilizacja białego człowieka postanawiała unicestwić. Tak wyglądało to chociażby w *Małym wielkim człowieku* (1970) Arthura Penna. W *The Burrowers* negatywne wartościowanie cywilizacji białych nie kończy się jednak na pokazywaniu jej brutalności względem Indian. W toku fabuły ujawniona zostaje przyczyna, która sprawiła, że „kopacze” nagle zaczęli polować

¹³ Zob.: J. Kitses, *op. cit.*

¹⁴ Tego typu odwracanie porządku rozpoczęło się oczywiście nieco wcześniej, bo w westernach amerykańskich powstających niedługo po II wojnie światowej. Przykładem może być chociażby *Złamana strzała* (reż. Delmer Daves, 1956). Jednak w filmach z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych tego typu strategia była realizowana dobitniej – już nie tylko na poziomie fabuły, ale i poprzez wykorzystanie nowych technik filmowych takich, jak zwolnione zdjęcia. Przemoc zaczęto również obrazować bardziej dosłownie – często w sposób odrażający czy szokujący widza, przykładem może być scena masakry wioski Indian w *Niebieskim żołnierzu* (1970) Rapha Nelsona.

na ludzi. Wcześniej ich głównym pożywieniem były bizona, ale biały człowiek wymordował je z myślą o skórach. „Kopacze” wypełnili lukę, która powstała w ich jadłospisie, przy pomocy ludzkiego mięsa. Tym samym, kultura białego człowieka zostaje pokazana nie tylko jako niebezpieczeństwo dla człowieka innej rasy, ale i dla całego ekosystemu. Ekologiczne i multikulturalistyczne podteksty w filmie można zatem spokojnie skojarzyć z dyskursami, które jako efemeryczne „mody intelektualne” charakteryzował Legutko. Co jednak istotne nie straciły one w przypadku tego filmu nośności czy aktualności.

Należałoby się również zastanowić, czy pomimo rozpoznawalności konwencji westernu w obydwu opisanych powyżej filmach, nie istnieje ryzyko, że zamiast traktować je jako westerny o proveniencji klasycznej bądź demitologizującej, widz nie odbierze ich po prostu jako mniej lub bardziej konserwatywnych horrorów z naddatkiem westernowej ikonografii i postaci¹⁵.

Powyższe przykłady pokazują, że hybrydyzacja gatunkowa daje być może szanse na to, żeby zakonserwować western i go uatrakcyjnić, ale zjawisko to może skutkować utratą tożsamości oraz wyjątkowości tego genre'u. Owa wyjątkowość łatwo może się rozpląnąć w ramach innych gatunków, z którymi współlegzystuje western.

2. Western współczesny

Jak słusznie zauważa Czesław Michalski, na samym początku swojego istnienia western był filmem współczesnym¹⁶. Fabuła *Napadu na ekspres* (1903) Edwina S. Portera, zainspirowana była rzeczywistym napadem na pociąg Union Pacific z 1900 roku¹⁷. Jeden z pierwszych gwiazdorów westernowych – Tom Mix, bez żadnych oporów włączał do swoich filmów nowoczesne środki lokomocji, jak samochody czy samoloty¹⁸. Znacznie jednak późniejsze westerny Johna Forda czy Howarda Hawksa (z lat czterdziestych i pięćdziesiątych), kluczowe dla rozwoju gatunku, unikały współczesności. Fabuły tych filmów zamknięte były w XIX-wiecznych Stanach Zjednoczonych i opierały się na wspomnianej już mitologii amerykańskiego Pogranicza.

Western rozgrywający się współcześnie powrócił w drugiej połowie XX wieku, jednak miał już wtedy zupełnie inne znaczenie niż w okresie powstawania gatunku. Filmy tego typu zaczęły mieć charakter nostalgiczny i najczęściej opowiadały o upadku starego Dzikiego Zachodu i mitologii amerykańskiego

¹⁵ Podobne wątpliwości ma Jim Kitses, pisząc o *Ostatnim sprawiedliwym* (reż. Walter Hill, 1996). Zastanawia się, czy pomimo oczywistych odniesień do westernu, publiczność nie postrzega tego filmu przez pryzmat konwencji filmu *noir*, która również została w nim wykorzystana. Zob.: J. Kitses, *op. cit.*, s. 4.

¹⁶ Zob.: Czesław Michalski, *Western i jego bohaterowie*, Warszawa 1972, s. 228–229.

¹⁷ *Ibidem*, s. 17–22.

¹⁸ Tak dzieje się, na przykład, w filmie *Sky High* (reż. Lynn Reynolds, 1922), w którym grany przez Toma Mixa kowboj samolotem przybywa na pomoc pięknej kobiecie na pomoc.

Pogranicza. Nośnikiem konfliktu dramatycznego między współczesnością a Dzikim Zachodem sprzed lat była zazwyczaj postać, która nie mogła pogodzić się z postępem cywilizacyjnym i przystosować do nowych czasów. Tak wyglądało to chociażby w filmie *Junior Bonner* (1972) Sama Peckinpaha oraz w *Ostatnim kowboju* (reż. David Miller, 1962). Symbolem odchodzenia „starych dobrych czasów” stały się również nowoczesne środki lokomocji, z których w sposób frywolny korzystał wspomniany Tom Mix.

Powstające obecnie westerny współczesne opierają się wciąż na wypracowanym przez filmy z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych schemacie. Przykładem mogą być chociażby *Trzy pogrzeby Melquiadesa Estrady* (reż. Tommy Lee Jones, 2006), *To nie jest kraj dla starych ludzi* (reż. Joel Coen, Ethan Coen, 2007), czy też *Gran Torino*¹⁹ (reż. Clint Eastwood, 2008). We wszystkich znajdziemy postać, która wyznaje konserwatywne wartości typowe dla dawnej amerykańskiej mitologii i nieprzystające do współczesnej rzeczywistości społecznej. Nostalgiczność, motyw przemijania i starości dominują w filmie tego typu tak samo dziś, jak i 40–50 lat temu, jakby zostały wówczas z powodzeniem zahibernowane²⁰.

3. Spaghetti western

Pisanie o spaghetti westernie w kontekście współczesnego kina amerykańskiego może oczywiście zostać uznane za terminologiczne nieporozumienie. Sformułowania tego używa się bowiem najczęściej opisując westerny, które powstały we Włoszech w określonym czasie (lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte)²¹ bądź też opisuje się przy pomocy tego terminu westerny w reżyserii Sergio Leone²².

Pomimo, iż początkowo włoskie westerny z lat sześćdziesiątych miały za zadanie imitowanie westernu amerykańskiego, dosyć szybko wypracowały na jego bazie (za sprawą reżyserów jak Sergio Leone czy Sergio Corbucci), autonomiczną formułę gatunkową, która miała niesłychanie duży wpływ na kształt nie tylko westernu w ogóle, ale i całego współczesnego kina akcji.

¹⁹ W *Gran Torino* nie znajdziemy może ikonografii westernu w takim stopniu, jak w dwóch wymienionych z nim w rzędzie filmach, jednak pod względem fabularnym i ideologicznym film Eastwooda wyraźnie czerpie z innych westernów współczesnych oraz tak zwanych „westernów geriatrycznych”.

²⁰ Ryszard Legutko sugeruje, że motyw przemijania w westernach lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, to również efekt historyzmu, który wypenił z westernu stałość i ponadczasowość, zob.: R. Legutko, *op. cit.*, s. 203.

²¹ Więcej na temat specyfiki i pochodzenia tego terminu oraz samego genre'u, zob.: Christopher Frayling, *Spaghetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*, London 1981.

²² Niestety tego rodzaju uproszczenie bardzo często napotkać można w polskim piśmiennictwie dotyczącym westernu. Jest ono o tyle rażące, że ów termin jest tym samym sprowadzany do pięciu filmów Leone, zamiast kilkuset filmów włoskich (a właściwie wielonarodowych koprodukcji z najczęściej dominującym wkładem włoskim).

Moim zdaniem, wśród wielu powstających współcześnie westernów amerykańskich, w których widać estetyczne i fabularne nawiązania do spaghetti westernu, tylko dwa filmy w pełni realizują skonstruowaną we Włoszech formułę gatunkową. Są to *Szybcy i martwi* Sama Raimiego oraz *Django* Quentina Tarantino. Obydwa filmy charakteryzują się znaczącą samoświadomością, groteskowością, hiperbolizacją świata przedstawionego oraz dość dwuznacznym sposobem obrazowania przemocy (często o sadystycznej proveniencji). O ile jednak film Raimiego charakteryzuje się swego rodzaju eskapizmem, Tarantino starał się wzbogacić swój film pod względem ideologicznym. Dość kontrowersyjne sceny przemocy w jego filmie służą krytyce rasizmu XIX-wiecznego Południa Stanów Zjednoczonych. Tym samym zrobił nie bez sukcesu komercyjnego coś, co Legutko uznał za destrukcyjne dla westernu – zreinterpretował historię USA tak, żeby dostosować ją do współczesnego światopoglądu.

4. Western *sensu stricto*

Chodziłoby mi tutaj o westerny, których akcja rozgrywa się w Ameryce drugiej połowy XIX wieku, a co za tym idzie, wykorzystują one typową dla westernu ikonografię i rodzaje postaci. Należałoby jednak podzielić te filmy ze względu na specyfikę ich schematów fabularnych i ich charakter ideologiczny na dwie podgrupy.

A. Do pierwszej podgrupy należy zaliczyć westerny, które wykorzystują schemat fabularny rodem z klasycznego westernu hollywoodzkiego i opierają się na mitologii amerykańskiego Pogranicza. Najbardziej reprezentatywnymi przykładami tego typu filmów są moim zdaniem *Bezprawie* Kevina Kostnera i *Appaloosa* Eda Harrisa. Krótka analiza tego drugiego filmu będzie wystarczająca do scharakteryzowania całej podgrupy.

Appaloosa opowiada historię, którą Will Wright z pewnością zaliczyłby do tak zwanych „fabuł o zawodowcach” – w największym skrócie rzecz ujmując, fabuła taka różni się od typu klasycznego tym, że wyjątkowy bohater, który przybywa do społeczności, aby ją uratować jest najemnikiem (zawodowcem)²³. W filmie Eda Harrisa jest nim (grany przez reżysera) Virgil Cole, który pomimo, iż zostaje szeryfem Appaloosy myśląc o profitach finansowych, bardzo szybko okazuje się być człowiekiem niezłomnie wierzącym w prawo moralne, używającym przemocy tylko i wyłącznie w celu przywrócenia ładu społecznego. W filmie Harrisa tak, jak i westernie z okresu klasycznego Hollywood nie trudno zatem wskazać pozytywnego bohatera, bardzo szybko i łatwo dookreślony zostaje również czarny charakter²⁴.

²³ Zob.: W. Wright, *op. cit.*, s. 85–123.

²⁴ Jedyną postacią wyłamującą się spośród typowych dla westernów tamtych czasów schematów jest Allie, pianistka i narzeczona Virgila Cole’a. Stylizowana na skromną i purytańską

Western Eda Harrisa powstał jako hołd i wyraz nostalgii za utraconym gatunkiem. Przełożyło się to również na technikę jego wykonania – został zmontowany w technice analogowej i dopiero potem przekopiowany na nośniki cyfrowe. Reżyser chciał, żeby technicznie – jak to tylko najbardziej możliwe – *Appaloosa* przypominała western z okresu klasycznego Hollywood²⁵. Mimo to film Harrisa znacząco różni się od westernów z tamtych czasów – wyróżnia go na ich tle naturalistyczna stylistyka. Jest ona wyraźnie dostrzegalna chociażby w scenach pojedynków, które charakteryzuje mała efektywność wizualna, położenie nacisku na fizjologię umierania i ranienia przeciwnika, czy wreszcie bardzo nieatrakcyjne efekty dźwiękowe (zwłaszcza wystrzałów). Jest to o tyle godne uwagi, że naturalistyczny sztafaż wielu badaczy i krytyków do dziś zwykło w westernie uznawać za oznakę demitologizacyjnych praktyk. Naturalizm miał być niegdyś remedium na „sztuczność” estetyczną westernów z lat czterdziestych czy pięćdziesiątych, a więc sposobem na zaprzeczenie (powiązanej z nimi) mitologii amerykańskiego Pogranicza w sferze ikonograficznej. *Appaloosa* jest jednak świetnym przykładem na to, że obecnie ów chwyt został rozbrojony ideologicznie. Westerny z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, poprzez częste wykorzystywanie naturalizmu zmieniły oczekiwania odbiorcze widzów oglądających filmy tego typu. Obecnie dążność do jak najbardziej realistycznego wizualnie pokazania Stanów Zjednoczonych XIX wieku wydaje się być standardowym chwytem formalnym – czymś, co sprawia, że opowiadana historia (nieważne czy jest oparta na micie, czy ma charakter demitologizujący), nie staje się „sztuczna” i niewiarygodna wizualnie. Trudno byłoby zresztą oczekiwać, żeby estetyka jakiegokolwiek filmu z okresu klasycznego Hollywood (nieistotne jakiego gatunku), przetrwała całkowicie niezmieniona do czasów dzisiejszych, będąc w pełni akceptowana przez współczesną widownię jako realistyczna czy nowoczesna.

Znaczące wydaje się również to, że filmy, które reprezentują współcześnie schemat fabularny typowy dla westernu klasycznego (mają być dla niego hołdem) i nawiązują do mitologii amerykańskiego Pogranicza, nie odniosły w przeciągu ostatnich trzydziestu lat wyróżniających się znacząco wyników kasowych. Wydaje się, że są one skierowane do bardzo konkretnej grupy odbiorczej – wielbicieli westernu, którzy z nostalgicznych pobudek takie filmy chętnie zobaczą.

B. Drugą podgrupę stanowią westerny, których akcja rozgrywa się w XIX-wiecznej Ameryce, wykorzystują typową dla gatunku ikonografię i rodzaje bohaterów, ale już nie schematy fabularne i mitologię amerykańskiego Pogranicza. Bardzo często kontynuują one tradycje demitologizujące zapoczątkowane przez reżyserów pokroju Peckinpaha i Penna w latach sześćdziesiątych

kobietę rodem z filmów Forda, okazuje się rozwiązłą seksualnie konformistką, która w zależności od sytuacji dobiera sobie najsilniejszego mężczyznę w okolicy jako partnera.

²⁵ O intencjach reżysera mówił, w trakcie prelekcji poprzedzającej projekcję *Appaloosy* na festiwalu Camerimage w 2008 roku, gość specjalny festiwalu i jeden z aktorów, grający w filmie przyjaciela Virgila Cole’a – Viggo Mortensen.

i siedemdziesiątych. Obrazują one złą cywilizację, która ma destrukcyjny wpływ na pozytywnie wartościowaną dziką przyrodę, pokazują niemożność satysfakcjonującego wyegzekwowania prawa moralnego przy pomocy broni czy odbrażają legendarnych bohaterów Dzikiego Zachodu. Do filmów tego typu można by spokojnie zaliczyć, między innymi *Bez przebaczenia* (1992) Clinta Eastwooda, *Truposza* (1995) Jima Jarmucha, *Zabójstwo Jessego Jamesa przez tchórzliwego Roberta Forda* (2007) Andrew Dominika, czy *Sweetwater* (2013) Logana Millera.

Filmy tego rodzaju, tak jak i niegdyś, formowane są poprzez wdrożenie do konwencji westernu współczesnego światopoglądu, dotyczącego Ameryki drugiej połowy XIX wieku (determinowanego przez dyskursy naukowe, jak choćby badania feministyczne). Peckinpah, Penn i inni reżyserzy – tworzący westerny w USA, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – demitologizując Dzikie Zachód czy też pokazując jego odchodzenie i wymieranie w sposób nostalgiczny, ustanowili swego rodzaju nową mitologię westernu filmowego. Jeśli w filmie Johna Forda z lat czterdziestych na porządku dziennym było obrazowanie Indian jako siły zagrażającej cywilizacji, a kobieta była najczęściej rodzajem bezbronnego inkubatora kulturowego, to z pewnością widzowie oglądający te westerny wykształcili sobie na tej podstawie pewne oczekiwania co do westernu. Sądzę, że podobnie oddziaływały filmy z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych; ukształtowały one takie oczekiwania odbiorcze wobec filmowego Dzikiego Zachodu, które nie tylko zdewaluowały westerny z okresu klasycznego Hollywood, ale i stworzyły nowy standard opowiadania – strategia demitologizacyjna doprowadziła do powstania nowego trzonu fabularnego i ideologicznego.

Interesującym przykładem jest wspomniane już *Bez przebaczenia* Clinta Eastwooda. Film ten, pomimo iż polemizuje z typowymi elementami amerykańskiej mitologii Pogranicza, nie miał na celu zniszczenia westernu, tylko pokazanie, że wciąż jest on interesującą formą artystycznej wypowiedzi, której można użyć do przeprowadzenia krytyki społecznej. Jeśli mitologia amerykańskiego Pogranicza jest tutaj kompromitowana, to dzieje się tak w dużej mierze dlatego, że Eastwood i autor scenariusza uznali, że nie przystaje ona do realistycznego obrazu Dzikiego Zachodu, ani do rodzaju opowiadanej w filmie historii²⁶. Sztafaż demitologizacji wciąż wielu reżyserom – takim jak Eastwood – służy jako narzędzie unowocześniające western, a nie mające za zadanie go unicestwić.

Rekapitulując, sposoby funkcjonowania formuły gatunkowej westernu we współczesnym kinie są bardzo zróżnicowane. Western nie jest monolitem. Oczywiście nie oznacza to, że filmy tego typu z okresu klasycznego Hollywood były tak jednolite formalnie i ideologicznie, jak widzieli je liczni badacze kulturowi, deprecjonujący western jako typowy produkt „ogłupiającej” kultury

²⁶ Zob.: Richard Schickel, *Clint Eastwood: A Biography*, New York 1996, s. 452–469.

masowej. Istotą rzeczy jest tutaj drastyczny spadek produkcji tego gatunku w czystej formie – zamiast filmów charakteryzujących się ograniczeniem geograficznym i czasowym (rozgrywających się w Stanach Zjednoczonych drugiej połowy XIX wieku), widzowie znacznie częściej mogą obcować z problematycznym ontologicznie westernem w kosmosie czy westernem przeniesionym w ramy współczesności.

W wyniku praktyk demitologizujących reżyserów amerykańskich z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, znaczenie niegdyś kluczowej dla gatunku mitologii amerykańskiego Pogranicza zostało znacząco zmarginalizowane. Filmy, które na owej mitologii się opierają i realizują dawne schematy fabularne występują rzadko i najczęściej są deklaracją nostalgii za utraconymi czasami klasycznego Hollywood. Równolegle z nimi wciąż powstają westerny, które w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych można byłoby z powodzeniem nazwać demitologizującymi, a dziś są już co najwyżej kontynuacją ustalonych wówczas na nowo schematów opowiadania i wartościowania historii Stanów Zjednoczonych.

Wyrazem odejścia od westernu w jego formie z okresu klasycznego Hollywood są również liczne inspiracje włoskimi spaghetti westernami czy nawet filmy takie, jak *Szybcy i martwi* czy Tarantinowski *Django*, które można by spokojnie tym mianem tytułować.

Oznaką rozproszenia elementów gatunkowych westernu i niejednorodności filmów, które możemy obecnie zaliczyć do tego gatunku może być też chociażby to, że cztery wyznaczone przeze mnie tutaj kategorie nie mają charakteru zamkniętego i często się krzyżują. Przykładem może być znów *Django*, który pasuje równie dobrze do kategorii filmów realizujących konwencję spaghetti westernu, jak pasowałby do westernów *sensu stricto* o proveniencji demitologizującej.

Owo rozwarstwienie gatunku z pewnością nie sprzyja wykształceniu spójnych oczekiwań odbiorczych nowej, licznej widowni, która wybrałaby się do kina na western. Sytuacji nie poprawia niewielka ilość blockbustów westernowych, które mogłyby przyciągnąć widzów do kina widowiskową stylistyką czy gwiazdorską obsadą. Westerny charakteryzujące się większym budżetem powstają obecnie w Hollywood asekuracyjnie – falami po nieoczekiwanym sukcesie kasowym filmu tego typu. Tak stało się na początku lat dziewięćdziesiątych po udanych premierach *Tańczącego z wilkami* (1990) i *Bez przebaczenia* (1992) oraz po dobrych wynikach kasowych *Prawdziwego męstwa* (reż. Joel Coen i Ethan Coen, 2010) i *Django* (2012).

Choć może się to wydawać absurdalne, western hollywoodzki klasy A jest w tej chwili częściej fenomenem autorskim, niż popularnym gatunkiem rozrywkowym. Wymaga widowni zaznajomionej z coraz mniej rozpoznawalnymi kodami opowiadania i powstaje najczęściej jako wyraz artystycznych ambicji jakiegoś wybitnej jednostki, której producent hollywoodzki jest bardziej skłonny powierzyć dużą ilość pieniędzy, ponieważ osoba ta wykazała się wcześniej zdolnością generowania zysków. Tak wygląda to w przypadku westernów braci Coen, Quentina Tarantino czy Clint Eastwooda.

Sądze, że opisane w niniejszym artykule filmy, chociaż stanowią tylko mały urywek współczesnego amerykańskiego westernu, uświadamiają również jak mylny jest obraz tego gatunku w świadomości zbiorowej, jako nie tylko konserwatywnego, ale wręcz regresywnego²⁷. Współczesny western amerykański nie jest inkubatorem XIX-wiecznej kultury, tylko wypadkową różnorodnych dyskursów, zmian produkcyjnych i preferencji współczesnej widowni, której potrzeby determinują kształt powstających w Hollywood filmów.

Jeśli współcześnie mamy do czynienia ze śmiercią westernu, to należy podkreślić, że w stanie agonialnym znajduje się przede wszystkim jego forma z okresu klasycznego Hollywood. Inne sposoby funkcjonowania tej formuły gatunkowej są raczej dowodem na to, że trudno ten typ filmu całkowicie uśmiercić, jeśli w ogóle jest to możliwe.

Bibliografia

- Adamczak M., *System marketingowy Hollywood w latach 1977–2011*, [w:] *Kino Nowej Przygody*, red. J. Szyłak, słowo / obraz, terytoria, Gdańsk 2011.
- Foote J. H., *Clint Eastwood: Evolution of a Filmmaker*, Preager, Westport 2009.
- Frayling Ch., *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*, Routledge & Kegan Paul, London 1981.
- Kitses J., *Horizons West. Directing The Western from John Ford to Clint Eastwood*, Palgrave Macmillan, London 2004.
- Kletowski P., *Współcześni kowboje*, „Kino” 2013, nr 7/8.
- Legutko R., *Koniec świata westernu*, [w:] *Etyka absolutna i społeczeństwo otwarte*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 1994.
- Michalski C., *Western i jego bohaterowie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972.
- Płazewski J., *Nowa przygoda i co dalej?*, „Kino” 1986, nr 5.
- Schickel R., *Clint Eastwood: A Biography*, Alfred A. Knopf, New York 1996.
- Szyłak J., *Kino Nowej Przygody – jego cechy i granice*, [w:] *Kino Nowej Przygody*, red. J. Szyłak, słowo / obraz, terytoria, Gdańsk 2011.
- Wright W., *Six Guns and Society: A Stuctural Study of the Western*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1997.

²⁷ Legutko zauważa słusznie, że taki obraz utrwalają również media masowe, wykorzystując odwołania do westernu w celu konstruowania krytycznych uwag – często pod adresem polityków. Zob.: R. Legutko, *op. cit.*, s. 199.