

MACIEJ KUJAWSKI

 <https://orcid.org/0009-0000-8174-1537>

Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury i Sztuki Współczesnej
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź, e-mail: maciej.kujawski@uni.lodz.pl

Dziedzictwo wojny secesyjnej w antywesternach Clint Eastwooda na przykładzie filmów *Mściciel* i *Wyjęty spod prawa Josey Wales*

The Legacy of the Civil War in Clint Eastwood's Anti Westerns:
A Case Study of *High Plains Drifter* and *The Outlaw Josey Wales*

Abstract

The article examines the motif of Civil War trauma as an element of the cultural heritage of the United States in Clint Eastwood's work, combining formal and narratological approaches. It explores how the director employs the poetics of the anti western to reinterpret historical discourse and how memory of the past functions within the structure of his films. Through a deconstruction of classical genre conventions, Eastwood exposes repressed aspects of American collective trauma and challenges idealized narratives surrounding national identity. The study investigates his use of the avenger hero figure as a vehicle for unprocessed violence and considers how his films confront viewers with the consequences of historical myths. The analysis focuses on *High Plains Drifter* (1973) and *The Outlaw Josey Wales* (1976), examining character construction, thematic development, and visual strategies. Together with *Hombre* (1960), *Pale Rider* (1985), and *Unforgiven* (1992), these films form an informal revenge cycle that foregrounds motifs emblematic of Eastwood's authorship and interrogates the moral and ethical losses of the postwar period. The article argues that both works participate in the broader tradition of the revisionist western while offering a nuanced reflection on the moral legacy of the Civil War. The analysis demonstrates that Eastwood not only reconstructs frontier mythology but also uses it as a framework for critical reflection on violence, guilt, and collective responsibility. His work emerges as a significant voice in discussions about the representation of traumatic events in American culture and their relevance to contemporary understandings of history.

Clint Eastwood; western; US history; Civil War; revisionist western



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International license — [CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Received: 2026-02-14 | Revised: 2026-04-07 | Accepted: 2026-04-28

Wstęp

Pesymistyczna w swych konkluzjach interpretacja historii Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej jest jedną z dominant kina Clinta Eastwooda. Powracająca w wielu jego filmach perspektywa deprecjonująca zwłaszcza mit osiedleńczy i założycielski stanowi z kolei podstawę do nazwania go autorem westernów rewizjonistycznych. Analiza strukturalna i formalna jego dzieł wpisujących się w konwencje tego gatunku¹ ukazuje zaś, jak trauma po wojnie secesyjnej została sprowadzona do roli filmowej reprezentacji symbolicznej. W tym kontekście pojawia się pytanie: dlaczego konflikt ten — konstytutywny dla nowożytnej amerykańskiej tożsamości narodowej — przez twórców kina zaczyna być poddawany krytyce dopiero sto lat po jego zakończeniu?

W rozważaniach przyjmuję założenie, że Eastwood wykorzystuje schematy westernowe jako narzędzie krytycznej refleksji nad amerykańską mitologią, czyniąc z figury rewolwerowca nośnik nieprzepracowanej traumy narodowej. Redefinicja konwencji gatunkowej pozwala mu podważać apologię kolonizacyjnej przemocy oraz zaproponować nowy model konstruowania pamięci zbiorowej. Celem artykułu jest wykazanie, że sięgając po tematykę związaną z wojną secesyjną i jej konsekwencjami, Eastwood wykorzystuje sztafaż gatunkowy jako narzędzie refleksji nad dziejową tragedią towarzyszącą początkom nowoczesnej państwowości Stanów Zjednoczonych. Tak sformułowana hipoteza badawcza zostaje udowodniona na przykładzie filmów *Mściciel* i *Wyjęty spod prawa Josey Wales*.

Przyjęta metodologia koncentruje się na strukturach narratologicznych i kulturowych funkcjach gatunku, traktując teorię westernu jako nadrzędny punkt odniesienia. Implementacja ramy historycznej — manifestującej się poprzez analizę roli konfliktu secesyjnego w amerykańskiej historii — pozwala na wykroczenie poza konteksty tradycyjnych odczytań antywesternu. Te ostatnie, dominujące w piśmiennictwie filmo-

¹ Do cyklu spójnych tonalnie i stylistycznie westernów reżysera należy zaliczyć pięć tytułów, zaczynając od filmu, którego Eastwood nie reżyserował, ale jako producent miał duży wpływ na jego finalny kształt. Mowa tu o następujących obrazach filmowych: *Powiesić ich wysoko* (*Hang 'Em High*, 1968), *Mściciel* (*High Plains Drifter*, 1973), *Wyjęty spod prawa Josey Wales* (*The Outlaw Josey Wales*, 1976), *Niesamowity jeździec* (*Pale Rider*, 1985) i *Bez przebaczenia* (*Unforgiven*, 1992).

znawczym, koncentrują się zazwyczaj na autotematycznej grze twórców kina lat 60. i 70. z konwencjami gatunkowymi. Proponowane ujęcie przenosi natomiast punkt ciężkości na polemikę z dominującym dyskursem historiograficznym. W przypadku strategii autorskiej Eastwooda aspekt ten jawi się jako kluczowy, choć w dotychczasowej literaturze przedmiotu pozostawał zagadnieniem marginalizowanym.

W dalszych częściach artykułu omawiam kolejno: specyfikę gatunkową westernów Eastwooda, interpretacje historiograficzne przyjętej ramy historycznej, by ostatecznie dokonać analizy dwóch wskazanych filmów amerykańskiego reżysera.

Rewizjonistyczne westerny Eastwooda a klasyczni reprezentanci gatunku

Western jest gatunkiem o wyjątkowo wysokim stopniu konwencjonalizacji (zob. Ostaszewski 1991: 69). Wraz z premierą *Dyliżansu* (*Stagecoach*, 1939) Johna Forda twórcy stopniowo, nie rezygnując z wypracowanych schematów narracyjnych, zaczęli wchodzić w dialog z dominującymi interpretacjami historii. Wytworzyli oni współczesną, wyidealizowaną wersję przeszłości i Dzikiego Zachodu, wzbogacając western, dotychczas gatunek rozrywkowy i fabularnie pretekstowy, o pogłębiony portret psychologiczny postaci i komentarze polityczno-społeczne. Z kolei od drugiej połowy lat 60. zaczęto burzyć standardową logikę opowiadania, odchodząc od schematyzacji diegezy — hiperbolizując ekranowe okrucieństwo i podkreślając demoralizację świata przedstawionego (zob. Ostaszewski 1991: 70)². W efekcie western należy nazwać gatunkiem, który przez lata podlegał ewolucji — mimo powtarzalności ikonografii, charakteru miejsca akcji, motywów oraz schematów fabularnych.

Kanoniczną formą opowiadania westernowego od samego początku była czerpiąca z ducha moralitetu konfrontacja sił Dobra i Zła³. Piotr Śliwiński zauważa, że społeczności zamieszkujące świat klasycznych westernów, choć wewnętrznie niejednorodne, podlegają szybkiej hierarchizacji i wyrażają pierwotny niepokój związany z moralnym łaodem (zob. Śliwiński 1997: 51). Porządek w takiej opowieści światu przedstawionemu przywrócić może tylko przybysz z zewnątrz, interwencjonista, narzucający bohaterom nowy wzór postępowania etycznych.

Rewizjonistyczne westerny Eastwooda podważają te fundamenty, przesuując akcent z moralnego ładu na moralną ambiwalencję oraz rozpad wspólnoty. Krytyczny dyskurs z tradycją podkreślają zapożyczenia fabularne i czerpanie z klasycznych

² Sam Peckinpah, najważniejszy reprezentant tej tendencji, uzupełnia klasyczną formułę westernu o wątki współczesne i podejmuje modernistyczną grę z konwencją gatunku w *Szraclach o zmierzchu* (*Ride the High Country*, 1962), a w 1965 roku dokonuje reinterpretacji konfliktu secesyjnego w melancholijnym filmie *Major Dundee*. Kilka lat później w *Dzikiej bandzie* (*Wild Bunch*, 1969) reżyser ten posługuje się mroczną aluzją do wojny w Wietnamie. Wśród czołowych twórców należy też wymienić Arthura Penna, którego filmy były kontestacyjne i nasycone prowokacyjnym komentarzem na temat przemocy życia codziennego — m.in. *Oblawa* (*The Chase*, 1966) i *Mały Wielki Człowiek* (*Little Big Man*, 1970). Za trzeciego najważniejszego współtwórcę antywesternu często uznaje się stosującego formę satyry, groteski i parodii Roberta Altmana, głównie jego dwa filmy: *McCabe i Pani Miller* (*McCabe & Mrs. Miller*, 1971) oraz *Buffalo Bill i Indianie* (*Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson*, 1976).

³ Najczęściej za pierwszy western w historii kina uznaje się film *Napad na ekspres* (*The Great Train Robbery*, 1903) Edwina S. Portera — ekspresyjny pokaz walki i pościgu przedstawicieli prawa za bandytami w rozpędzonym pociągu.

westernów. Przykładowo *Mściciel* jawnie nawiązuje do *W samo południe*⁴ (*High Noon*, 1952), stanowiąc jego „demoniczną” (zob. Plesnar 2010: 28) kontynuację — co zauważył William Beard (zob. 2000: 25). *Niesamowity jeździec* stanowi zaś fabularną „kalkę” *Jeździec znikąd*⁵ (*Shane*, 1953; zob. Plesnar 2010: 28).

W każdym z westernów Clint Eastwooda bohater-indywidualista, grany w powściągliwej manierze przez samego reżysera, zostaje skonfrontowany z nieprzychylną mu zbiorowością. Motyw ten stanowi podstawową oś konfliktu, a najczęściej krytykowanym środowiskiem jest mieszczaństwo, kapitaliści, przedstawiciele sprawiedliwości. Fundamentalnym wyróżnikiem na tle poetyki klasycznej staje się konstrukcja protagonisty; postać ta, wyróżniająca się antypatycznymi cechami charakterologicznymi, jedynie pozornie niesie pomoc, w rzeczywistości wnosząc w tkankę lokalnej społeczności dodatkowy czynnik dezorganizujący z trudem ukonstytuowany ład. Jacek Ostaszewski tradycyjny, na ogół niepodlegający zmianom schemat fabularny westernu Złotej Ery Hollywood przedstawia następująco:

Sytuacją wyjściową w modelu klasycznym jest pojawienie się w społeczności samotnego jeźdźcy; społeczność jest słaba, dopiero organizuje się [...]. Społeczności tej zagraża złoczyńca wprowadzający chaos, sprzeciwiający się wprowadzanie-
mu porządkowi, podstawowym wartościom społecznym. (Ostaszewski 1991: 75)

Stoickie zachowanie głównych bohaterów w westernach Eastwooda nigdy nie oznacza jednak spokoju i chęci zaprowadzenia ładu, a zdystansowanie i emocjonalny chłód. Noszą oni cechy klasycznych złoczyńców, nie zaś honorowych kowbojów.

Perspektywa badawcza. Wojna secesyjna w kulturze amerykańskiej

Wojnę secesyjną (1861–1865), do której Eastwood czyni aluzję i która stanowi punkt odniesienia dla wydarzeń fabularnych, uważa się za jedno najbardziej znaczących i przełomowych wydarzeń w historii Stanów Zjednoczonych. To konflikt, którego korzenie tkwią w narastających przez XIX wiek różnicach ekonomicznych, społecznych i kulturowych między Północą a Południem. Rozłam i rosnące podziały społeczne są kluczowe dla zrozumienia ideologicznych podstaw tej wojny. Jak zauważa Józef Chałasiński:

⁴ Bohaterowie obydwu filmów to samotnicy, którzy bez żadnego wsparcia mieszkańców, w pojedynkę, muszą przygotować się do obrony przed niechybnie nadciągającym atakiem bandytów na miasto. W filmie Zimmermana brak chęci współpracy ze strony społeczeństwa, a także jego obojętność na zło wydają się co najmniej zagadkowe. Widz nie poznaje bowiem przyczyny niezyczliwości obywateli Dzikiego Zachodu wobec dobrotliwego szeryfa w chwili nadciągającego zagrożenia. W *Mścicielu* jasny podział na Dobro i Zło nie ma racji bytu, a nienawiść leży u podstaw mitu założycielskiego Stanów Zjednoczonych.

⁵ *Niesamowity jeździec* bazuje na niemal identycznym schemacie fabularnym co *Jeździec znikąd*. Oś akcji w filmie stanowi obrona uciśnionej małej społeczności przed wyzyskującymi teren chciwymi bogaczami. Oba filmy łączą także relatywnie pozytywne w wydźwięku zakończenie — zbiorowość zostaje uratowana przed opresją, a jeździec wyrusza w stronę pięknego krajobrazu. Nutę egzystencjalnego niepokoju w finale *Niesamowitego jeźdźcy* wprowadza jednak złowróżbna muzyka Lenniego Niehausy oraz fakt, że tytułowy bohater enigmatycznie, niczym duch, zdaje się rozplątywać w pejzażu, gdy tylko się do niego zbliża.

Południe było niemal czysto rolnicze. Bogactwo i władza należały tutaj do nielicznej arystokracji dysponującej niewolnikami. [...] Secesja rzeczywiście nastąpiła. Stany południowe utworzyły Konfederację Stanów Południowych. Bitwą o Fort Sumter dnia 14 kwietnia 1861 r. rozpoczęła się wojna domowa. (Chałasiński 1973: 29)

Konflikt ten przekształcił się w pierwszą w dziejach Stanów Zjednoczonych industrialną wojnę totalną, w trakcie której wykorzystanie zasobów ludzkich, technologicznych i gospodarczych dokonało się na niespotykaną wcześniej skalę. Intensywność działań zbrojnych, nowoczesna artyleria, masowe użycie kolei i telegrafu oraz bezprecedensowa długość linii frontu sprawiły, że wojna secesyjna stała się jednym z najkrwawszych konfliktów w historii kontynentu. Phillip Jenkins podkreśla, że najoczywistszą konsekwencją wojny były olbrzymie straty wśród ludności — łącznie Stany Zjednoczone straciły sześćset dwadzieścia tysięcy obywateli, którzy polegli w walkach albo zmarli w wyniku różnych chorób. Liczba ofiar okazała się większa niż w późniejszych obu wojnach światowych razem wziętych (zob. Jenkins 2009: 157). Polegli amerykańscy żołnierze walczyli albo w obronie feudalnego systemu własności ziemskiej, albo w interesie prężnie rozwijającego się kapitału przemysłowo-bankowego (zob. Michalski 1975: 209–210). Wojna secesyjna stała się nie tylko wydarzeniem dziejowym, lecz także trwałym elementem zbiorowej pamięci Stanów Zjednoczonych. Napięcia rasowe, mit Południa, kult przemocy, a także pytania o etyczny fundament państwowości, stanowiące istotę konfliktu, powracają w kulturze amerykańskiej do dziś.

Podstawowym sensem wojny secesyjnej było odzyskanie różnie rozumianej wolności. David Kehr zauważa, że kluczowym zagadnieniem w twórczości Eastwooda jest napięcie między dążeniem jednostki do indywidualizmu i autonomii a potrzebą przynależności do wspólnoty, która wiąże się z koniecznością wypełniania społecznych obowiązków (zob. Plesnar 2010: 18). Z tego powodu refleksja nad kulturowym dziedzictwem wojny secesyjnej — charakteryzująca się rozdzieleniem interesów państwa od interesów obywateli — zajmuje tak istotne miejsce w westernach reżysera.

Mściciel. Dzikie Zachód jako świat nieuleczalnej traumy powojennej

Mściciel, pierwszy western wyreżyserowany przez Eastwooda, opowiada o „przybyłym znikąd” rewolwerowcu, który ma na celu zmobilizować uciśnione miasto do obrony przed zbliżającym się zagrożeniem — grupą mściwych bandytów. Czyni to, nie jak w klasycznym westernie, z powodu szlachetnych pobudek, lecz z osobistej potrzeby wendetty; chce, by miasto doświadczyło porażki, by zrozumiało wagę swoich skrytych przewinień z przeszłości.

Sekwencja otwierająca *Mściciela* dezorientuje widza, wykorzystując warstwę wizualną balansującą na granicy gatunkowych archetypów ikonograficznych. Ujęcie zrealizowane z dystansu przy użyciu transfokacji cechuje się całkowitym brakiem ostrości oraz wyraźnym ziarnem obrazu, co w połączeniu z nieznacznie zaburzoną kompozycją centralną buduje oniryczną i niepokojącą atmosferę.

W mroczną scenerię pejzażu wpisana zostaje sylwetka bezimiennego kowboja (krowanego przez Clint Eastwooda), który przez znaczną część sekwencji pozostaje nieostrym punktem, destabilizującym harmonię kompozycji krajobrazowej. W korelacji

z surrealistyczną oprawą muzyczną postać ta zyskuje aurę upiornego przybysza, co pozwala interpretować ją w kategoriach metafizycznego wysłannika z zaświatów. Łukasz Plesnar tak opisuje oniryzm tego fragmentu:

W otwierającej utwór sekwencji [Nieznajomy — M.K.] jak zjawia wyłania się z rozedrganego upałem pustynnego pejzażu, by „zstąpić” do miasta, w którym panuje lęk oraz oczekiwanie na coś strasznego i nieuniknionego. Obcy dosiada przy tym siwego rumaka, co kieruje myśli widzów (a może i obywateli Lago) ku Apokalipsie świętego Jana: „I ujrzałem: oto koń trupio błądy, a imię siedzącego na nim: Śmierć”. (Plesnar 2010: 25)

Męczyzna w kolejnych ujęciach przekracza granice miasta Lago. Najpierw przejeżdża przez cmentarz; tym samym personifikuje śmierć, która przybyła wymierzyć sprawiedliwość. Ukazane w dalszych scenach miasteczko Lago jawi się jako odrębna przestrzeń. Jego wygląd — jaskrawe, świeżo odmalowane fasady budynków — składa się na pocztówkowy obraz „sennej utopii”, sugerując niewinność i dobrobyt jego mieszkańców. Ta wizualna sterylność okazuje się kamuflażem. Wejście Nieznajomego do budynków ujawnia dysonans między bajkową fasadą a toczącą miasto zgnilizną. Wszechobecny blichtr i powierzchowna modernizacja stają się ironicznym komentarzem do ery postsecesyjnej, określanej przez historyków mianem „wieku połączanego”:

Po wojnie secesyjnej efekty uprzemysłowienia bardziej widoczne były w dewastacji krajobrazu niż w korzyściach płynących z industrializacji. W efekcie co wrażliwsi Amerykanie zaczęli tęsknić za urodziwą przeszłością, którą na ich oczach wykorzeniano, oraz za europejskim podejściem do sztuki. Wiek połączany był zarazem okresem, w którym opór wobec narastających sił modernizmu wyrażał się w ostentacyjnej wulgaryzacji ze strony jednych oraz wycofywaniu się w negatywny estetyzm i wyrafinowanie przez innych. (Gołębiowski 2015: 212)

W scenie, w której tajemniczy Nieznajomy odwiedza lokalny, obskurny saloon, w tle, na ścianie lokalu znajduje się portret przedstawiający postać historyczną, Mathew B. Brady’ego — fotografa (zob. *Mathew Brady* 2026). W czasie wojny secesyjnej stworzył on obszerny fotograficzny zapis wydarzeń, ukazując konflikt z perspektywy walczących. Były to jedne z pierwszych realistycznych przedstawień wojny. W *Mścicielu* świat przedstawiony funkcjonuje jako groteskowy komentarz do rzeczywistości doby rekonstrukcji, zdominowanej przez traumę wojny secesyjnej oraz egzystencję wyznaczaną rytmem permanentnego lęku. Poprzez wykorzystanie konkretnych kodów wizualnych — takich jak dyskretnie wpisany w kompozycję kadru portret Mathew B. Brady’ego — Eastwood zakotwicza narrację w powojennej ikonografii, nadając miasteczku Lago rangę alegorii Stanów Zjednoczonych po 1865 roku. Diagnozę tę potwierdzają słowa Susan-Mary Grant dotyczące niestabilności ówczesnej Ameryki:

Ameryka końca XIX wieku była światem powojennym. Fakt ten bywa często przesłaniany przez gwałtowny rozwój miast, postęp technologiczny i transportowy oraz ekspansję na Zachód. Wszystkie te procesy zachodziły jednak w kraju wciąż zmagającym się z fizycznymi, praktycznymi i psychologicznymi konsekwencjami konfliktu. (Grant 2012: 207)⁶

Tej samej nocy, w trakcie której Nieznajomy odwiedza Lago, w swoim pokoju hotelowym śni koszmar — ten z czasem okaże się wspomnieniem. Twarz bezmiennego rewolwerowca w montażu przenika się z jej odpowiednikiem z przeszłości. W filmie Eastwooda symbolem wojny secesyjnej staje się motywowane kapitalistycznym wyzyskiem morderstwo na szeryfie zlecone przez społeczność Lago. Rozgrywająca się w spowitej mrokiem nocy scena, przedstawiająca szeryfa biczowanego przez bandytów, wizualizuje nawracającą traumę.

Analizowana sekwencja została skonstruowana z enigmatycznych ujęć realizowanych kamerą z ręki, które łączą perspektywę subiektywną — oddającą optykę torturowanego, osaczonego szeryfa — z ujęciami obiektywizującymi, ukazującymi milczących mieszkańców Lago. Szarpany rytm tej onirycznej struktury dopełnia dysonansowa ścieżka dźwiękowa Dee Bartona. Afektywny dystans społeczności wobec brutalizacji niewinnego stróża prawa zostaje skontrapunktowany drastycznymi, zniekształconymi obrazami, konstytuującymi wewnętrzny świat cierpiącego protagonisty. Czas w dziele Eastwooda traci swój linearny charakter; przeszłość objawia się tu cyklicznie jako siła destabilizująca teraźniejszość, będąc manifestacją zbiorowego, amerykańskiego wstydu wynikającego z transgresji fundamentalnych zasad etycznych. Powracającą w filmie reminiscencję, wywołowaną charakterystycznym brzmieniem ścieżki dźwiękowej, przywołuje w swojej analizie Jim Kitses. Cykliczne, niosące echo uderzenie bicia interpretuje on jako oznakę traumy (zob. Kitses 2007: 294).

W drugiej połowie *Mściciela* Nieznajomy, przygotowując Lago na przyjazd bandytów, mobilizuje grupę mieszkańców i nakazuje im ćwiczenia w posługiwaniu się bronią palną. Przybierają one formę quasiwojskowego szkolenia, co stanowi aluzję do wojny secesyjnej. Żaden z mieszkańców nie potrafi oddać celnego strzału, a bohaterowie sprawiają wrażenie niepokojąco usatysfakcjonowanych przemocą tej inscenizacji. W tej groteskowej scenie Eastwood diagnozuje społeczeństwo Lago jako chaotyczne, rozbite i zintegrowane tylko pozornie.

W sekwencji przed finałem filmu chwiejna kamera z ręki próbuje w długich ujęciach sportretować całe miasto, które na życzenie Nieznajomego zostało pomalowane na czerwono i przemianowane z Lago na „Piekło”. Widzimy uzbrojonych mężczyzn na dachach, stoły piknikowe wypełnione strawą oraz wielki sztandar z napisem „witajcie w domu chłopcy”. Takim zabiegiem stylistycznym zostaje podkreślona niegotowość Amerykanów do bronięcia swojej wspólnoty oraz ich rozproszenie w obliczu konfliktu.

W końcowej konfrontacji grupa bandytów błyskawicznie pacyfikuje miasto, przejmując kontrolę nad sterroryzowanymi mieszkańcami stłoczonymi w saloonie. Ich dominację przerywa jednak interwencja Nieznajomego. Z mroku nocy wyłania się łąso,

⁶ Jeśli w bibliografii nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia cytatów – M.K.

które chwyta jednego z napastników i wywleka go na zewnątrz. Następne ujęcia zostały nakręcone w skrajnie niskim kluczu oświetleniowym, przy użyciu kontrastowego żółtego i pomarańczowego światła (a więc kolorów kojarzonych z kodyfikacją wizualną piekła), wzmacniającego „czerni”, ale także uwydatniającego kontury sylwetek przerażających postaci.

W akcie bezlitosnej egzekucji protagonista chłószcze antagonistę na śmierć, co stanowi bezpośrednią reminiscencję traumatycznych zdarzeń z przeszłości — zarówno w wymiarze fabularnym, jak i formalnym. Dynamizm ujęć przedstawiających gwałtowne ruchy Nieznajomego oraz konwulsje jego ofiary zostaje zestawiony na zasadzie montażowego kontrastu ze statycznymi kadrami ukazującymi bierną postawę mieszkańców. Wyeksponowane w bliskich planach twarze świadków tracą swój anonimowy charakter; stają się czytelnym zapisem niepokoju i skrywanych tajemnic. Scena ta ostatecznie demaskuje moralną korupcję społeczności, która kierowana chciwością dopuściła się w przeszłości morderstwa stróża prawa w imię partykularnych interesów ekonomicznych związanych z eksploatacją miejscowej kopalni (zob. Kitses 2007: 294–295).

Sekwencja ta przywołuje na myśl zabójstwo 29-letniej Kitty Genovese, do którego doszło w nowojorskiej dzielnicy Queens w marcu 1964 roku: dziewczyna została zastrzykowana na oczach dziesiątek obojętnych świadków (zob. McMahon, Csaki 2010: 158). Eastwood niepokoi okresu pionierów poprzez analogie projektuje na czasy mu współczesne — kino historyczne trawestuje motywy znane ze współczesnego życia publicznego (zob. Kitses 2007: 295).

Za sprawą mrocznej aury oraz wykorzystania zdjęć zrealizowanych w niskim kluczu oświetleniowym *Mściciel* stanowi hybrydę westernu i gotyckiego horroru (zob. Leeder 2019). Tytułowy bohater funkcjonuje jako metaforyczny wyrzut sumienia wszystkich obywateli Stanów Zjednoczonych. Jest małomówny, ale zdaje się przenikliwym, karzącym spojrzeniem paraliżować mieszkańców Lago i wnikać w ich złęknioną nieświadomość. Jawi się jako figura o charakterze metafizycznym — szeryf, który powraca po własnej śmierci zemścić się na swoich oprawcach. Sprawuje on pełną kontrolę nad światem przedstawionym i przebiegiem narracji. Metodycznie realizuje swój plan, dążąc do ostatecznego rozliczenia z korupcją i obłudą miasta. Reżyser akcentuje potrzebę symbolicznego powrotu ofiar zniszczonych przez moralnie skompromitowane społeczeństwo. W ich imieniu Nieznajomy wymierza sprawiedliwość, próbując przepracować traumę wojny secesyjnej.

Stylistycznie film zrywa z konwencjonalnym, przezroczystym stylem gatunku, znany z okresu kina klasycznego. Kamera operuje niedopowiedzeniem, relatywizując tradycyjne relacje przestrzenne między ujęciami. To, co widoczne, ma za zadanie akcentować to, co ukryte poza kadrem. Obraz przestaje pełnić funkcję czysto informacyjną, budując w zamian atmosferę onirycznego zawieszenia. Wykorzystanie głębokiego światłocienia prowadzi momentami do całkowitego zatarcia konturów rzeczywistości, co nadaje światu diegetycznemu wymiaru abstrakcyjnego. W konsekwencji odbiorca, zamiast koncentrować się na linearnej narracji, zostaje zaangażowany w proces dekodowania ukrytych warstw symbolicznych. Kluczową rolę zaczyna odgrywać przestrzeń pozakadrowa, podczas gdy wizualna warstwa samej sceny traci swoją funkcję czysto informacyjną na rzecz kreowania oniryczno-surrealistycznej atmosfery — czego egemplifikacją są nocne sekwencje biczowania.

Mściciel zaczyna definiować wizualnie westerny Eastwooda. Od tego filmu są one melancholijnie skąpane w mroku i cieniach. Echa i gorzkie konsekwencje wojny secesyjnej wciąż wiszą w powietrzu. Jako bezpośrednią referencję wizualną można traktować powstającą w tamtym okresie sztukę. Marek Gołębiowski w kontekście malarstwa powojennego pisze:

Dziesięciolecia po wojnie secesyjnej uważa się za ciemne wieki gustu amerykańskiego. [...] Również sami artyści — np. malarze, tacy jak William Morris Hunt oraz John La Farge [...] w amerykańskiej rzeczywistości dostrzegali jedynie negatywne aspekty demokratycznej wulgarności i anarchii. Krytycy nazwali ten okres „brunatnymi dziesięcioleściami” (*Brown Decades*) w sztuce. (Gołębiowski 2015, 221–222)

Dziki Zachód w ujęciu Eastwooda to świat brutalny i turpistyczny, oparty na wszechogarniającym złu i fatalistycznym pędzie ku śmierci. Reżyser konsekwentnie pozostaje wierny tej wizji w swoich kolejnych westernach. W rezultacie jego twórczość gatunkowa układa się w spójny mroczny cykl o charakterze rozrachunkowym.

Wyjęty spod prawa Josey Wales. Poszukiwanie indywidualizmu w opustoszałej Ameryce czasu wojny

Wyjęty spod prawa Josey Wales, zrealizowany trzy lata po *Mścicielu*, stanowi antymilitarną interpretację wojny secesyjnej ukazaną z perspektywy „zwykłego Amerykanina”, odchodzącą od heroicznej perspektywy klasycznego westernu. Otwierająca film krótka sekwencja ukazuje obraz typowego farmera tamtej epoki, osiedlonego na pograniczu Kansas i Missouri, otoczonego rodziną i funkcjonującego w dobrze zorganizowanym gospodarstwie. Scena utrzymana jest w aurze stoickiego spokoju. Emanuje beztróską i rodzinną bliskością, co wyraźnie wyróżnia ją na tle dalszej części narracji *Wyjętego spod prawa Joseya Walesa*, koncentrującej się na agresji i emocjonalnym dystansie. Indywidualny, sceptyczny stosunek Eastwooda do wydarzeń wojennych ujawnia się już w kolejnych scenach, przerywających niespieszny rytm sekwencji farmerskiej:

[...] w pierwszych sekwencjach filmu [...] wbrew hollywoodzkiej tradycji reżyser w bardzo negatywnym świetle prezentuje kawalerię Stanów Zjednoczonych. I to nie dlatego, że — jak to czasem pokazywano w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku — wyrzynała indiańskie wioski i osady, lecz że bez skrupułów mordowała żołnierzy Konfederacji. (Plesnar 2010: 27)

Zło — zgodnie z charakterystyczną dla Eastwooda poetyką — pojawia się znikąd. Przybiera formę absurdałnej siły, która gwałtownie pochłania wszystko wokół⁷. Podczas gdy *Mściciel* kończy się ponurą wizją płonącego miasta, należącego do całej

⁷ Podobny sposób przedstawienia absurdałnej siły mordu rozpocznie kolejny western reżysera — *Niesamowitego jeźdźcę*.

wspólnoty, *Wyjętego spod prawa Joseya Walesa* otwiera filmowana w analogicznej manierze sekwencja pożaru, tym razem obejmującego prywatną własność tytułowego bohatera. Cała rodzina mężczyzny, jego żona i dzieci, zostają bestialsko i bez powodu zamordowani, gdy Wales dogląda pól. Kiedy farmer dociera na miejsce zdarzenia, jego dom okazuje się zgłiszczami, a grupa barbarzyńskich jeźdźców powala go na ziemię. Reżyser po raz kolejny wizualizuje własną koncepcję piekła, a silnie subiektywizowane za pomocą wykorzystanych środków stylistycznych wydarzenia stają się impulsem do podjęcia przez bohatera działań powodowanych gniewem — kołem napędowym kina zemsty. Strategia fokalizacji zastosowana w dziele z 1976 roku zostaje podporządkowana optyce jednostki upadłej, co znajduje swoje formalne odzwierciedlenie w konsekwentnym stosowaniu perspektywy żabiej. Wydarzenia inicjujące narrację rejestrowane są za pomocą niskich ustawień kamery, niemal dotykającej podłoża, co potęguje wrażenie osaczenia i degradacji świata przedstawionego. W strukturze dynamicznie montowanych, nieostrych ujęć płonącej posiadłości oraz anonimowych jeźdźców, kluczowe znaczenie zyskuje zbliżenie na twarz kapitana Terrilla (Bill McKinney). Ta wizualna izolacja antagonisty konstituuje go jako centralny obiekt afektywnej i fabularnej zemsty Joseya Walesa.

Złudna perspektywa harmonijnej codzienności, brutalnie przerywana przez wtargnięcie zewnętrznego zła, to stały motyw, od którego zaczynają się nieomal wszystkie westerny Eastwooda. W *Powiesić ich wysoko* (1968) sielankowy wypas bydła kończy się aktem niesprawiedliwego samosądu. Z kolei w *Niesamowitym jeźdźcu* (1985) praca wspólnoty górniczej zostaje zakłócona przez napad siepaczy działających na zlecenie kapitalistycznego potentata. Ów schemat „utruty niewinności” — dotyczący zarówno jednostki (jak w *Wyjętym spod prawa...*), jak i zbiorowości (co ukazuje *Mściciel*) — stanowi fundament autorskiej metody twórcy.

W twórczości Eastwooda wewnętrzny spokój jest wartością nadrzędną — oznaką dojrzałości i siły charakteru. Figury obcych w jego filmach próbują prostym Amerykanom odebrać poczucie bezpieczeństwa, najczęściej w imię własnych korzyści materialnych. Prowadzi to do uruchomienia mechanizmu odwetu, podejmowanego przez skrzywdzoną jednostkę. Choć wojna secesyjna w momencie rozpoczęcia akcji filmu jest na etapie finalizacji, batalia protagonisty dopiero się rozpoczyna. W dalszej części narracji Josey Wales walczy wyłącznie w swoim imieniu, ignorując idee przyświecające zbiorowym formacjom obywateli Stanów Zjednoczonych. Przedstawia się jako uosobienie niezgody na system, na co uwagę zwraca Joseph E. Lowndes:

Indywidualny i powszechny opór wobec państwa łączą się w postaci Joseya, którego materiały promocyjne filmu, w tym plakat, opisywały jako „jednoosobową armię”. Mitotwórcza siła takiego banity nabiera ponownego znaczenia w połowie lat siedemdziesiątych, u schyłku epoki społecznych i politycznych wstrząsów, w której biali Amerykanie [...] stanęli wobec wyzwania rzuconego ich autorytetowi i dominującej pozycji jako niekwestionowanych reprezentantów amerykańskiej tożsamości narodowej. (Lowndes 2002: 245)

Wales staje się więc figurą oporu wobec państwa, ale także symbolem rozpadu wspólnoty w powojennej Ameryce, gdy za protagonistą wyrusza pościg żołnierzy Unii oraz łowców nagród. W trakcie ucieczki, mimo wyraźnej nieufności wobec obcych, Wales gromadzi wokół siebie grupę towarzyszy. Celem drużyny staje się dotarcie do idyllicznego rancza.

Grupa prowadzona przez Walesa w trakcie przejazdu przez miasto obserwuje paźerność jej mieszkańców. Tuż po przekroczeniu granic tej przestrzeni Wales zostaje zaczepiony przez sztucznie uśmiechniętego sprzedawcę alkoholu, który próbuje sprzedać mu swój trunek. W portretowanej społeczności byt jednostek zdeterminowany jest przez nieustanną wymianę towarów, zaś w relacjach interpersonalnych dominuje prymat pieniądza. Najbardziej krytyczny komentarz stanowi groteskowo-parodystyczna scena, w której jeden z handlarzy, stojąc wśród ustawionych pionowo w trumnach ofiar wojny, z szerokim uśmiechem pozuje do zdjęć. Tym samym Eastwood formułuje moralną przestrożę, sugerując, że dynamiczny proces industrializacji i urbanizacji doby powojennej wyrasta bezpośrednio z paroksyzmu wojennej przemocy oraz nieodpokutowanych zbrodni. Postęp cywilizacyjny zostaje tutaj ukazany jako nierozzerwalnie spleciony z krwawym fundamentem historycznej traumy.

Reżyser konstruuje przy tym dychotomię kultura–natura (zob. Savage 1979: 12), kontrastując miejską przestrzeń z estetyzowanym, niosącym ukojenie krajobrazem pustkowia. Moralną korupcję oraz fasadowość powojennego dobrobytu najpełniej obrazuje termin *robber barons* (baronowie-rozbójnicy), odnoszący się do wpływowej grupy przedsiębiorców budujących potęgę przemysłową Stanów Zjednoczonych w okresie od zakończenia wojny secesyjnej do schyłku XIX stulecia. Ich sukces ekonomiczny, będący podstawą gwałtownego wzrostu gospodarczego kraju, opierał się w dużej mierze na praktykach nieetycznych, a niejednokrotnie również penalizowanych (zob. Lewicki 2010: 168).

W zakończeniu filmu Wales odnajduje Kapitana Terrilla i staje z nim do pojedynku w obskurnym miejskim zaułku. Ich walka okazuje się krótka i pozbawiona suspense. Eastwood filmuje wydarzenie w chłodnej, powściągliwej manierze. Zemsta przychodzi szybko i nie przynosi ani ulgi, ani satysfakcji. Kapitan Terrill bezbronnym pada na ziemię pod wpływem jednego zadanego ciosu. Tchórzliwa postawa wroga Walesa jest zaprzeczeniem mitu amerykańskiej męskości. Wyciszony finał filmu kontrastuje z klasycznymi epickimi schematami narracyjnymi scen konfrontacji między Dobrem a Złem, znanymi m.in. z westernów lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Tradycję celebrowanego, wizualnie atrakcyjnego i honorowego pojedynku, którą Eastwood konsekwentnie podważa, opisuje Peter Verstraten:

Męskie bohaterstwo jest kluczowym zagadnieniem westernu, ponieważ męskość pozostaje ściśle uwikłana w konflikt między dziczą a cywilizacją, ale przede wszystkim dlatego, że to właśnie męskość stanowi motywację dla finałowej konfrontacji — kulminacyjnego momentu fabuły westernu. W pojedynku z innym mężczyzną kowboj może udowodnić swoje twarde bohaterstwo na oczach wszystkich. (Verstraten 1999: 37)

Wyjęty spod prawa Josey Wales charakteryzuje się oszczędnym, niemal fotograficznym stylem wizualnym. W filmowych lokacjach dominują brudne, zdewastowane i puste przestrzenie, pełniące funkcję metafory historycznej dezintegracji. Film ten zawiera także sekwencje inspirowane postnowofalowymi rozwiązaniami, w których montaż równoległy służy ukazaniu wewnętrznych procesów psychicznych bohatera. Przykładem jest scena pojawiająca się w drugiej połowie filmu, w której protagonista wraz z grupą towarzyszy osiada na ranczu. Utopijna cisza oraz rytmiczna powtarzalność wiejskiej rutyny nie przynoszą mu ukojenia — przeciwnie, intensyfikują jego niepokój. Dynamiczny rytm prac gospodarczych wykonywanych przez współmieszkańców przywołuje w jego pamięci agresję, jakiej doświadczył ze strony konfederatów. Ujęć nie cechuje neutralność: żabia perspektywa odrealnia bohaterów. Jednostajna cisza natury, zestawiona z seryjnością ruchów, zyskuje demoniczny wymiar. Ujęcia wiejskiej aktywności przeplatane są krótkimi, kilkusekundowymi reminiscencjami przedstawiającymi płonąca posiadłość Walesa, przewrócony krzyż na grobie jego bliskich czy mord zadawany im przez jeźdźców Unii. Taki montaż służy silnej subiektywizacji, a reżyser sięga po środki stylistyczne kina grozy. Scena ujawnia pełną sceptycyzmu i katastrofizmu percepcję protagonisty.

Rzeczywistość schyłku wojny secesyjnej w *Wyjętym spod prawa Joseyu Walesie* jawi się jako przestrzeń ogarnięta chaosem, w której jednostka zostaje poddana licznym naciskom. Wędrowkę protagonisty charakteryzuje próba ucieczki i wyzwolenia od uwarunkowań dyktowanych nastrojami politycznymi. Dominującą funkcją przedstawień wojny secesyjnej w kulturze amerykańskiej było tworzenie narracji patriotycznych, romantyzujących i uszlachetniających walkę, najczęściej żołnierzy Południa. W westernie rewizjonistycznym spod znaku Eastwooda taki obraz byłby niemożliwy, gdyż jest to nurt oparty o krytyczną genologię motywów westernu klasycznego. W jego ramach postacie kowbojów od samego początku ujawniają cechy antyheroiczne, wzbudzając antypatię odbiorcy swoim wyrachowaniem, bestialstwem lub obojętnością wobec przemocy.

Wyjęty spod prawa Josey Wales udowadnia w swej zwartej strukturze narracyjnej, ale i oszczędnym stylu wizualnym, że western i film wojenny posiadają wiele czynników wspólnych. Oba gatunki podejmują kwestie moralnych konsekwencji użycia przemocy, zarówno w procesie tworzenia cywilizacji, jak i w jej obronie (zob. Holtz 2017: 105). Dzieło te prezentuje obraz bezsensu walki, przeciwstawiony dawnemu optymizmowi gatunku, gdzie wyłącznie odwaga i podjęcie walki pozwalało bohaterom osiągnąć wyzwolenie.

Zakończenie

Western u swych podstaw jest gatunkiem polemicznym — takim, którego istotę niezmienne stanowią antynomie, napędzające fabularne konflikty — m.in. dzikość/cywilizacja, jednostka/społeczność, natura/kultura, tradycja/zmiana (zob. Kitses 2007).

W westernach Eastwooda prezentowana rzeczywistość jawi się jako domena bezprawia i niepokohamowanej przemocy, której degradacyjny charakter zostaje uwypuklony poprzez turpistyczną estetyzację scen śmierci. W tej zdemitologizowanej wizji pogranicza jednostka zostaje skonfrontowana z destrukcyjnymi siłami historii oraz opresyjnymi strukturami amerykańskiej kultury, podejmując próbę ocalenia autonomicznego

systemu wartości. Ambivalencja wobec przemocy oraz figury bohatera, który dokonuje jej w imię (często skorumpowanej) wspólnoty, stanowi fundament dekonstrukcji gatunkowych paradygmatów w twórczości Clint Eastwooda.

Ascetyczna, surowa forma sytuuje twórczość Eastwooda zarówno poza ironiczno-parodystycznym modelem Altmana, jak i ultrabrutalistyczną poetyką Peckinpaha. Co istotne, cztery filmy wyreżyserowane przez Eastwooda w ramach gatunku: *Mściciel*, *Wyjęty spod prawa Josey Wales*, *Niesamowity jeździec* i *Bez przebaczenia* unaoczniają, że demitologizacja w antywesternach nie dotyczy wyłącznie ikonografii, charakterystyki postaci czy schematów fabularnych. Jej głównym obiektem zainteresowania jest sama legenda Dzikiego Zachodu. W klasycznym westernie oznaczała wolność i romantyczny indywidualizm, gdzie dobro jest wyraźnie odróżnialne od zła, a konflikt między nimi — puentowany triumfem dobra. Western proponował przemoc jako rozwiązanie w tym sporze. Walka, gwałt i zabijanie zawsze były moralnie uzasadnione. W świecie westernu rewizjonistycznego, naznaczonym wszechobecnym strachem i bólem, przemoc przestała być jakkolwiek racjonalnie ugruntowana (zob. Ostaszewski 1998: 60).

Powyższe rozpoznania konstytuują najważniejszy wyróżnik antywesternu jako formacji gatunkowej: nurt ten nie tylko podaje w wątpliwość postawy moralne amerykańskich wspólnot w krytycznych momentach dziejowych — co czynili już klasycy tacy jak John Ford, Howard Hawks czy Anthony Mann — lecz przede wszystkim redefiniuje pojęcie przemocy poprzez radykalną zmianę strategii jej obrazowania oraz metodologii komentarza społecznego. Takie ukierunkowanie refleksji filmoznawczej pozwala na reinterpretację najbardziej traumatycznego wydarzenia w historii Dzikiego Zachodu — wojny secesyjnej — odczytywanej teraz nie jako mit założycielski, lecz jako źródło permanentnego kryzysu etycznego.

Filmy Eastwooda mają na celu odsłonić wyparte w świadomości społeczne prawdy na temat traumy, jaką wywołała w amerykańskim społeczeństwie wojna secesyjna. Reżyser czyni z gatunku narzędzie refleksji nad fundamentami amerykańskiej państwowości i niebezpieczeństw, jakie niesie ze sobą amerykański kult indywidualizmu, ujawniając jego sprzeczności i niedostrzegane wcześniej w refleksji historycznej aspekty (zob. Smith 1993: 12). W tym sensie lektura filmów Eastwooda ma umocnić odbiorcę w pesymistycznych wnioskach na temat biegu historii. Poprzez znaczne podobieństwa w strukturze fabularnej do klasycznych westernów, którą można nazwać genealogią westernu jako gatunku w krytycznym ujęciu, Eastwood ujawnia nieznane sensory tradycyjnych przekazów. To pokazuje, jak western staje się narzędziem „przewrotu” w zakresie ideologii klasycznego westernu, a także autorskim narzędziem narodowej autoanalizy (zob. Quart, Auster 2002: 214). Tym samym wojna secesyjna funkcjonuje jako źródło moralnej ambivalencji, emocjonalnego wyparcia i egzystencjalnego pesymizmu.

Eastwood konsekwentnie proponował pragmatyczne spojrzenie na hipokryzję wpisaną w proces kształtowania się amerykańskiej tożsamości narodowej. W połowie XIX wieku społeczeństwo Stanów Zjednoczonych wykazywało silną potrzebę ideowego i terytorialnego zjednoczenia oraz budowania trwałych więzi wspólnotowych. Ten zestaw wartości, choć początkowo integrujący, z czasem przyczynił się do utrwalenia nierówności w obrębie struktur społecznych, a w konsekwencji do eskalacji irracjonalnych i brutalnych konfliktów — a western eastwoodowski tę konstatację twórczo przetwarza w ramach pesymistycznych westernów.

Bibliografia

- Beard William (2000), *Persistence of Double Vision: Essays on Clint Eastwood*, University of Alberta Press, Edmonton.
- Brogan Hugh (2004), *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Fabiś Piotr (2020), *Zawsze błdzić pośród wiatrów: antropologiczne studium ewolucji strukturalnej westernu filmowego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań.
- Fenin N. George, Everson K. William (1977), *The Western: From Silents to the Seventies*, Penguin Books Ltd, Nowy Jork.
- Gołębiowski Marek (2015), *Dzieje kultury Stanów Zjednoczonych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Grant Susan-Mary (2012), *A Concise History of the United States of America*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Holtz Martin (2017), *The Western and the War Film: Clint Eastwood's „American Sniper” as Genre Hybrid*, „Studia Filmoznawcze” t. 38: „Contemporary Transnational Westerns: Themes and Variations since 2000”.
- Jenkins Phillip (2009), *Historia Stanów Zjednoczonych*, przeł. A. Oksiuta, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kitses Jim (2007), *Horizons West: The Western from John Ford to Clint Eastwood*, British Film Institute, Londyn.
- Leeder Murray (2019), *Cowboy Gothic: Haunting and Memorialization in „High Plains Drifter”*, „Film Journal” nr 5, DOI: [10.4000/14npo](https://doi.org/10.4000/14npo).
- Lepore Jill (2009), *My, naród. Nowa historia Stanów Zjednoczonych*, przeł. J. Szkudliński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Lewicki Zbigniew (2010), *Historia Stanów Zjednoczonych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Lowndes Joseph E. (2002), *Unstable Antistatism: The Left, the Right, and The Outlaw Josey Wales*, „International Journal of Politics, Culture, and Society” t. 16.
- Mathew Brady [hasło] (2026), *Encyclopaedia Britannica*, www.britannica.com/biography/Mathew-Brady [dostęp: 9.05.2026].
- McGilligan Patrick (2021), *Clint: życie i legenda*, Znak Horyzont, Kraków.
- McMahon Jennifer L., Csaki B. Steve (red.) (2010), *The Philosophy of the Western*, The University Press of Kentucky, Lexington.
- Michalski Czesław (1975), *Western i jego bohaterowie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Ostaszewski Jacek (1991), *Konteksty westernu [w:] Kino gatunków*, red. A. Helman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Kraków.
- Ostaszewski Jacek (1998), *Umarli nie umierają albo co przytrafiło się westernowi [w:] Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Rabid, Kraków.
- Plesnar Łukasz (2010), *Clint Eastwood — miłość i gniew [w:] Mistrzowie kina amerykańskiego. Współczesność*, red. R. Syska, Ł. Plesnar, Rabid, Kraków.
- Quart Leonard, Auster Albert (2002), *American Film and Society since 1945*, Praeger, Westport–Londyn.

- Savage William W. Jr. (1979), *The Cowboy Hero: His Image in American History and Culture*, University of Oklahoma Press, Norman.
- Schickel Richard (1988), *The BFI Companion to the Western*, Atheneum, Nowy Jork.
- Smith Paul (1993), *Clint Eastwood: A Cultural Production*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Verstraten Peter Wilhelmus Josephus (1999), *Screening Cowboys: Reading Masculinities in Westerns*, Universiteit van Amsterdam, Amsterdam.
- Wright Will (1975), *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londyn.
- Śliwiński Piotr (1997), *Western, czyli rachunek autoironiczny* [w:] *Poloniści o filmie*, red. M. Hendrykowski, Wydawnictwo Wis, Poznań.

Filmografia

- Post Ted (reż.) (1968), *Powiesić ich wysoko* (*Hang 'Em High*), United Artists, USA.
- Eastwood Clint (reż.) (1973), *Mściciel* (*High Plains Drifter*), Universal Pictures, USA.
- Eastwood Clint (reż.) (1976), *Wyjęty spod prawa Josey Wales* (*The Outlaw Josey Wales*), Warner Bros., USA.
- Eastwood Clint (reż.) (1985), *Niesamowity jeździec* (*Pale Rider*), Warner Bros., USA.
- Eastwood Clint (reż.) (1992), *Bez przebaczenia* (*Unforgiven*), Warner Bros., USA.

