Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Stacjonarne Studia Doktoranckie
z Zakresu Języka, Literatury i Kultury
Specjalizacja: Filmoznawstwo
Nr albumu: 4749

Tomasz Szczęsny

Spaghetti western. Charakterystyka gatunku na tle historycznofilmowym

Praca doktorska
napisana
w Zakładzie Historii i Teorii Filmu UŁ
pod opieką
prof. UŁ dr. hab. Tomasza Kłysa

Łódź 2018

Spis treści

Wstęp 3

Rozdział I. Spaghetti western – etymologia pojęcia i jego funkcjonalność 8

I.1. Spaghetti western jako termin kategoryzujący i negatywnie wartościujący 8

I.2. Spaghetti western jako zjawisko o charakterze międzynarodowym 12

I.3. Spaghetti western jako termin charakteryzujący autonomiczną formułę gatunkową 14

I.4. Spaghetti western – wstępna próba własnej definicji 15

Rozdział II. Autonomiczność gatunkowa spaghetti westernu 18

II.1. Analiza filmu *Za garść dolarów* 18

II.2. Typologia fabuł Christophera Fraylinga i jego analiza „filmów o Django"; motywy fabularne typowe dla spaghetti westernu 32

II.3. Hiperbolizacja jako dystynktywny element formuły gatunkowej spaghetti westernu 41

II.4. Niepowtarzalność kontekstu produkcyjnego i dystrybucyjnego spaghetti westernów 52

II.5. Definicja spaghetti westernu 64

II.6. Analiza filmu *Light the Fuse... Sartana Is Coming* 65

Rozdział III. Spaghetti western jako gatunek społecznie zaangażowany 75

III.1. Trylogia westernowa Sergio Solimy 79

III.2. Motyw rewolucji meksykańskiej w spaghetti westernie – optyka i schemat fabularny Franco Solinasa 86

III.3. Analiza filmu *Viva Tepepa!* 89

III.4. Motyw rewolucji meksykańskiej w spaghetti westernie – krytyka optyki i schematu fabularnego Franco Solinasa 104

III. 5. Demitologizacja historii Stanów Zjednoczonych 109

III. 5. 1. Wojna secesyjna 109

III. 5. 2. Konflikt z Indianami 112

III. 5. 3. Mit Kolei 115

III.6. Fabuła obrazująca represyjne aparaty państwa, czyli spaghetti western jako zwierciadło społeczno-politycznej współczesności 117

III.7. Spaghetti western w kontekście umotywowanych ideologicznie eksperymentów formalnych 125

III. 8. Analiza filmu *Django Kill! If You Live... Shoot* 128

Rozdział IV. Spaghetti western w dyskursach krytyczno- i historycznofilmowych; teoria autorska a twórczość Sergio Leone i Sergio Corbucciego 141

IV.1. Twórczość westernowa Sergio Leone 141

IV. 2. Twórczość westernowa Sergio Corbucciego 148

Rozdział V. Charakterystyka dominujących nurtów spaghetti westernu w latach 1971-1979; zamknięcie gatunku 153

V. 1. Nurt slapstickowo-parodystyczny 153

V. 2. Nurt nostalgiczny 157

V. 3. Mariaże spaghetti westernu i kina azjatyckiego 160

Zakończenie 169

Skrócone czołówki analizowanych filmów 172

Filmografia 174

Bibliografia 183

Wstęp

Współczesne zabiegi metodologiczne historyków filmu wciąż są bardzo często charakteryzowane wartościującymi określeniami jak „odkłamywanie" czy „pisanie historii kina na nowo"[1]. W rezultacie powszechną praktyką jest „odkurzanie" niedocenionych przez dawne dyskursy historyczno- i krytycznofilmowe twórców, filmów czy wreszcie gatunków. Nie ukrywam, że do owego entuzjastycznego pisania nowej historii kina sam podchodzę z dużym dystansem. Słuszne będzie więc zadanie pytania, dlaczego właściwie warto spróbować napisać monografię spaghetti westernu, który przez wiele lat należał do owych „zapomnianych" gatunków filmowych? Głównym powodem tej decyzji paradoksalnie nie było obsesyjne cofanie się do tego, co jeszcze nie do końca odkryte i przez to bardziej absorbujące w historii filmu, a chęć lepszego zrozumienia kina współczesnego. Wielu wpływowych współczesnych filmowców z Quentinem Tarantino i Robertem Rodriguezem na czele, powołuje się bowiem na spaghetti western jako na znaczące źródło inspiracji.

Niestety, z chwilą kiedy rozpoczynamy poszukiwanie narzędzi czy monografii pozwalających nam na zrozumienie owych inspiracji i samego zjawiska spaghetti westernu, napotykamy na znaczący niedobór. Polskie piśmiennictwo w chwili pisania owej dysertacji cierpi na rachityczność artykułów dotyczących tego gatunku. Te zaś, które istnieją, koncentrują się przede wszystkim na jednym reżyserze – Sergio Leone. Spaghetti western jest przez to powszechnie kojarzony przede wszystkim z tym reżyserem. Jakkolwiek jest on prekursorem tego gatunku, w swoim dorobku posiada on ledwie 5 z około 500[2] powstałych włoskich westernów. Jeden z prężniejszych gatunków w historii kinematografii europejskiej jest więc definiowany poprzez odwoływanie się do około 1% należących do niego tekstów filmowych.

Niestety, jakość anglojęzycznej literatury przedstawia się jedynie niewiele lepiej. Znajdziemy tutaj co prawda liczne analizy filmów innych twórców, ale za to wątpliwości budzi używana metodologia. Podstawowym narzędziem analitycznym i źródłem wiedzy dla autorów współczesnych monografii jest udana, ale sygnalizująca

[1] Zob.: Thomas Elsaesser, „Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów", «Kwartalnik Filmowy», 2009, nr 67-68 oraz Michał Pabiś-Orzeszyna, „Nowa Historia Filmu, Nowa Historia Kina. Część druga: rewidowanie rewizjonistów", «Ekrany», 2014, nr 1.

[2] W weryfikacji ilości westernów pomogła mi internetowa baza danych – The Spaghetti Western Database, która jest również istotnym źródłem statystyk chociażby w omawianej, w późniejszej części tej pracy, książce Austina Fishera. Zob.: https://www.spaghetti-western.net/index.php/Browse_all/ (dostęp 15.02.2017). Zob.: https://www.spaghetti-western.net/index.php/Browse_all/ (dostęp 15.02.2017).

na każdym kroku swój wiek monografia spaghetti westernu autorstwa Christophera Fraylinga z 1981 (*Spaghetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*[3]). Trudno bowiem spojrzeć inaczej niż z ostrożnym dystansem na sądy wydane na podstawie ograniczonej dostępności filmów czy z użyciem, popularnych jeszcze wówczas, narzędzi strukturalistycznych. Niestety, spora część anglojęzycznych źródeł ogranicza się do parafrazowania Fraylinga czy do dodawania nowych kategorii do tworzonych przez niego lata temu klasyfikacji. Wszystkie owe źródła zdają się również popełniać jeden podstawowy błąd. Spaghetti western jest przez nie analizowany przede wszystkim w kontekście historii jego amerykańskiego odpowiednika. Można wręcz odnieść wrażenie, że jest traktowany bardziej jako kolejny etap ewolucji westernu amerykańskiego niż jako samodzielny *genre*. Osobiście uważam spaghetti western za autonomiczny gatunek filmowy, który stworzył własną mitologię i często znacznie bardziej efektywne jest jego analizowanie w kontekście zjawisk dominujących w popularnym i artystycznym kinie europejskim lat 60-tych i 70-tych.

Nie ukrywam, że pierwotnym celem wyznaczonym przeze mnie przy pisaniu owej dysertacji nie było analizowanie dyskursów historyczno- i krytycznofilmowych. Jednak bardzo szybko okazało się, że zmierzenie się z tematem spaghetti westernu oznacza nie tylko „beztroską" analizę nieznanych filmów. Było to również nieustanne mierzenie się z archaicznością piśmiennictwa dotyczącego tego zjawiska. Z jego nieprzystawalnością do filmowych tekstów kultury i do kontekstów ich powstania. Tym samym, moja praca monograficzna stała się charakterystyką spaghetti westernu na tle historycznofilmowym. W owej dysertacji zamierzam bowiem dokonać relokacji spaghetti westernu i spojrzeć na niego szerzej – nie tylko pod kątem gatunkowości. Nie chciałbym jednak, aby owa relokacja oznaczała przesunięcie spaghetti westernu z szufladki „kino gatunkowe" do szufladki „kino autorskie" czy „kino kontestacji". Moim celem jest raczej wskazanie na to, jak bardzo upraszczające może być zamknięcie go w jakiekolwiek z tych szufladek oraz wskazanie różnorodności kontekstów historycznofilmowych, użytecznych przy analizowaniu spaghetti westernów.

[3] Zob.: Christopher Frayling, *Spaghetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*, z 1981 Christopher Frayling, Routledg & Kegan Paul, London/Boston/ Henley 1981, s. 68.

W tym miejscu należałoby również odpowiedzieć na kolejne istotne pytanie. Jakiej zamierzam użyć metodologii, aby to osiągnąć? Zdając sobie sprawę, że jest to zdanie nadmiernie często eksploatowane we współczesnym piśmiennictwie naukowym, wypada mi więc napisać je skrótowo – praca ma charakter interdyscyplinarny. Owa interdyscyplinarność jest jednak nie tylko efektem mojego braku stuprocentowego przekonania do jednej teorii, która miałaby stanowić rodzaj metodologiczno-interpretacyjnego wytrychu. Uważam po prostu, że chwyty metodologiczne należy dopasować do analizowanego zjawiska czy filmowego tekstu kultury. Ze względu na to, jak różnorodnym zjawiskiem historycznofilmowym jest spaghetti western, użycie do jego analizy na przykład jednej teorii kulturowej byłoby zbyt daleko idącym uproszczeniem. Między innymi z tego powodu praca nie posiada klasycznej części teoretycznej, która streściłaby teorie, jakimi autor zamierza się posługiwać w dalszej części pracy.

Pewną namiastką owej części teoretycznej jest rozdział pierwszy, który stara się odpowiedzieć na pozornie trywialne pytanie – czym właściwie jest spaghetti western? Obecne, bardzo niezobowiązujące sposoby używania owego terminu tak w anglojęzycznym, jak i w polskim piśmiennictwie, budzą bowiem moje wątpliwości. Za zasadne uznałem więc przeanalizowanie nie tylko etymologii owego pojęcia, ale możliwych wariantów jego funkcjonalizacji od używania go do wartościowania produktów kultury masowej, do wskazywania przy jego pomocy autonomicznego charakteru gatunku. Na sam koniec owego rozdziału konstruuję własną, na tym etapie przede wszystkim porządkującą, definicję spaghetti westernu.

Rozdział drugi ma natomiast za zadanie wskazanie autonomiczności spaghetti westernu w stosunku do jego amerykańskiego odpowiednika. Rozpoczynam go od analizy otwierającego gatunek filmu *Za garść dolarów* (*Per un pugno di dollari*; 1964, reż. Sergio Leone)[4]. Odwołując się do niego, staram się wskazać elementy

[4] Przy analizie spaghetti westernów niezwykle problematyczne są tytuły filmów. Po pierwsze, jeden spaghetti western funkcjonuje często pod kilkoma tytułami w jednym języku. Po drugie, tytuły różnych spaghetti westernów są często niezwykle podobne do siebie. Widać to świetnie na przykładzie filmów *He Was Called Holy Ghost* (*...e lo chiamarono Spirito Santo*; 1971, reż. Roberto Mauri) oraz *His Name Was Holy Ghost* (*Uomo avvisato mezzo ammazzato... parola di Spirito Santo*; 1972, reż. Giuliano Carnimeo). W związku z powyższym, dla potrzeb tej rozprawy przyjmuję następujący porządek zapisu tytułów filmów. Jeśli filmowi nadano tytuł polski (w trakcie dystrybucji bądź pisania o nim) będę używał tego tytułu. Jeśli nie nadano nigdy polskiego tytułu, używam tytułu angielskiego. Przy pierwszym pojawieniu się danego tytułu (w treści pracy, przypisie czy opisie ilustracji) dodatkowo w nawiasie podaję tytuł funkcjonujący w kraju produkcji filmu, rok premiery oraz imię i nazwisko

wyróżniające, które stały się podwaliną nowej mitologii spaghetti-westernowej oraz wyznaczyły ścieżki formalne, którymi podążyli inni twórcy spaghetti westernów. Następnie, znacząco modyfikując popularne propozycje metodologiczne Christophera Fraylinga, staram się wskazać stałe motywy tematyczne powracające w spaghetti westernach. Oprócz owych skodyfikowanych motywów fabularnych, za decydujące o autonomiczności gatunku uznaję również: chwyt hiperbolizacji (występujący na poziomie treści i formy[5]) oraz niepowtarzalny kontekst produkcyjny i dystrybucyjny powstania spaghetti westernów. Owo wyróżnienie cech charakterystycznych gatunku, pozwala mi na rozwinięcie definicji spaghetti westernu przedstawionej w rozdziale pierwszym. Na koniec rozdziału analizuję film *Light the Fuse Sartana Is Comming* (*Una nuvola di polvere... un grido di morte... arriva Sartana*; 1970, reż. Giuliano Carnimeo). Realizuje on bowiem wyznaczniki przedstawionej definicji spaghetti westernu przy pomocy strategii odmiennych od tych, do których widzów przyzwyczaił Sergio Leone.

Trzeci, najbardziej obszerny rozdział owej pracy, dotyczy prób wykorzystania spaghetti westernów jako filmów społecznie zaangażowanych oraz ich związków z włoskim kinem kontestacji lat 60-tych i 70-tych. Do zobrazowania różnorodności społecznie zaangażowanych strategii twórczych służy mi: trylogia westernowa Sergio Solimy, filmy oparte na schemacie fabularnym Franco Solinasa, filmy eksploatujące motyw rewolucji meksykańskiej, filmy demitologizujące historię Stanów Zjednoczonych oraz filmy o eksperymentalnym charakterze formalnym. Zobrazowaniu przedstawionych w owym rozdziale strategii filmowców społecznie zaangażowanych służą natomiast analizy dwóch filmów – *Viva Tepepa!* (Tepepa; 1968, reż. Gulio Petroni) oraz *Django Kill... If You Live Shoot* (*Se sei vivo spara*; 1967, reż. Gulio Questi).

W rozdziale czwartym przyglądam się już nie tekstom filmowym, ale sposobowi kreowania wizerunku autora filmowego w dyskursach krytyczno- i historycznycznofilmowych. Jako wymowny przykład posłużą mi tutaj bardzo odmienne przypadki twórczości spaghetti westernowej Sergio Leone oraz Sergio Corbucciego.

Ostatni, piąty rozdział, zawiera moją typologię późnych nurtów, czy może raczej dominujących tendencji, jeśli chodzi o ewolucję formuły gatunkowej spaghetti

---

reżysera. Wyjątkiem od tej ostatniej reguły będą filmy, które były dystrybuowane tylko pod jednym, najczęściej anglojęzycznym tytułem, na przykład *Get Mean* (1975, reż. Ferdinando Baldi).

[5] Rzecz jasna ów podział na treść i formę stosuję tutaj w swego rodzaju uproszczeniu.

westernu. W latach 1971-79 wyróżniam trzy takie nurty: slapstickowo-parodystyczny, nostalgiczny oraz eksponujący mariaże westernu i kina azjatyckiego. Staram się również scharakteryzować złożone przyczyny upadku spaghetti westernu.

Sądzę, że opisana skrótowo wyżej struktura pracy pomoże mi przeprowadzić charakterystykę spaghetti westernu na różnorodnych polach. Nie będzie to więc wyłącznie analiza wadliwości istniejących na jego temat dyskursów historycznofilmowych, ale charakterystyka tematycznych, formalnych, produkcyjnych i dystrybucyjnych wyznaczników tego gatunku, które czynią z niego autonomiczne, zamknięte, ale jednocześnie niezwykle wpływowe zjawisko historycznofilmowe.

Rozdział I. Spaghetti western – etymologia pojęcia i jego funkcjonalność

Spaghetti western to termin niezwykle problematyczny. Źródłem owej problematyczności jest przede wszystkim zmienna funkcjonalność tego pojęcia. W największym skrócie można by streścić obiegowe rozumienie tego terminu, mówiąc, że spaghetti western to nazwa włoskiego bądź koprodukowanego przez Włochów westernu filmowego, który był jednym z dominujących popularnych gatunków w kinematografii europejskiej, w latach 60-tych i 70-tych XX wieku. Przyjmowane są zatem trzy podstawowe kryteria definiowania: narodowe, czasowe i gatunkowe. Sądzę, że kryterium czasowe jest stosunkowo najmniej problematyczne. W dalszej części pracy zwrócę jeszcze uwagę na sztywne ramy czasowe funkcjonowania gatunku, który ów termin charakteryzuje.

Najbardziej problematyczne w nazwie spaghetti western jest odwołanie się do słowa spaghetti, które miało pełnić rolę synonimu „włoskości" i zestawienie owego słowa z nazwą gatunku – westernem. Relacja między tymi dwoma słowami i jej zmienna funkcjonalność będą w tym rozdziale przedmiotem mojej analizy.

I.1. Spaghetti western jako termin kategoryzujący i negatywnie wartościujący

Za autorów terminu spaghetti western uważa się najczęściej amerykańskich krytyków filmowych[6], co wskazuje na pierwotną funkcję tej nazwy. Była to bowiem nomenklatura, mająca pomóc w kategoryzacji negatywnie wartościowanych produktów kultury masowej. Western, ze względu na ograniczenie miejsca i czasu akcji, jest i był nazywany najbardziej amerykańskim gatunkiem filmowym[7]. Owo

[6] Clint Eastwood w jednym z wywiadów dotyczących współpracy z Sergio Leone (dostępnym w dodatkach do polskiej edycji DVD *Za garść dolarów* [*Per un pugno di dollari*; 1964, reż. Sergio Leone] z 2009 roku) sugerował, że nazwę tę zastosowali po raz pierwszy Japończycy. W niektórych źródłach mowa też o europejskich krytykach, z kolei w swoim opracowaniu dotyczącym westernów Czesław Michalski, na zasadzie kompromisu, przypisuje autorstwo terminu „prasie światowej". Zob.: Czesław Michalski, *Western i jego bohaterowie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 253.

[7] Miejsce i czas akcji są ograniczone głównie do terytorium Stanów Zjednoczonych końca XIX i początku XX wieku. Skutkuje to również ograniczeniem ikonografii, typów postaci czy używanego przez nie języka do angielskiego. Dodatkowym argumentem przemawiającym za amerykańskością gatunku byłoby to, że wywodzi się on z amerykańskiej literatury groszowej. Zob.: Rafał Syska, „Początki kina amerykańskiego" [w:] *Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2009, s. 207-209.

ograniczenie miejsca i czasu akcji wraz z podejmowanymi tematami rodem z mitologii amerykańskiego Pogranicza[8] sprawiają, że ta formuła gatunkowa jest mało „elastyczna". Niemal niemożliwe jest jej udane zaadoptowanie do innych niż amerykańskie realiów historycznych i kulturowych. Działanie takie może wręcz narażać western na to, że przestanie być postrzegany jako film należący do tego gatunku.

Jednocześnie jednak owo obciążanie westernu amerykańskością nie powstrzymało europejskich producentów przed produkcją dużej liczby westernów w latach 60-tych. W tym przypadku interesował mnie będzie *casus* włoskiej kinematografii, gdzie (podobnie jak w całej Europie) przyczyny takiego stanu rzeczy miały charakter ekonomiczny i były efektem analizy rynku oraz badań prowadzonych na publiczności[9].

W Stanach Zjednoczonych początek lat 60-tych to okres spadku liczby produkowanych westernów kinowych i przenoszenia kowbojskich fabuł na telewizyjny ekran. Efektem była mniejsza liczba nowych westernów pełnometrażowych, które mogłyby być eksportowane do Europy, w tym do Włoch. Jednocześnie we Włoszech, inaczej niż w Stanach Zjednoczonych na początku lat 60-tych, western kinowy cieszył się niezmiennie dużą popularnością.

Wśród Włochów istniało wówczas niesłabnące zapotrzebowanie na kontakt z produktami kultury amerykańskiej, a western (jak zostało to już wspomniane) był i jest uważany za najbardziej amerykański z filmowych gatunków[10]. Ów popyt na

---

[8] Amerykański western korzystał z mitów, które mają swoje źródło nie tylko w samej historii, ale i w literaturze groszowej. W ramach owej mitologii miasteczka amerykańskiego Pogranicza (*Frontier towns*) miały być swego rodzaju inkubatorem najbardziej szlachetnych, amerykańskich wartości kulturowych. Stąd między innymi bardzo silny związek ekranowych kowbojów z purytańską moralnością i schemat fabularny, który nakazywał im tylko uzasadnione użycie przemocy. Próby ukazania miasteczek amerykańskiego Pogranicza jako zdemoralizowanych, najczęściej powodowały duże kontrowersje w okresie klasycznego Hollywood. Najsłynniejszym przykładem jest W *samo południe* (*High Noon*; 1952) Freda Zinnemanna, które oburzyło Johna Wayne`a i Howarda Hawksa obrazem osamotnionego szeryfa i strachliwych mieszkańców miasteczka Pogranicza. Efektem owego oburzenia było nakręcenie przez Howarda Hawksa *Rio Bravo* (1959). Zob.: Jacek Ostaszewski, „Umarli nie umierają albo co się przytrafiło westernowi" [w:] *Kino gatunków wczoraj i dziś,* red. Alicja Helman, Wydawnictwo Rabid, Kraków 1998, s. 56-57.

[9] O takich badaniach prowadzonych na publiczności wspomina chociażby Alberto Grimaldi (producent części westernów Sergio Leone i Sergio Corbucciego) w wywiadzie, który znajdziemy w dodatkach do polskiego wydania DVD filmu *Za garść dolarów* z roku 2009.

[10] Bardzo interesującą diagnozę przyczyn owej popularności dostarcza Umberto Eco w swoim eseju „Mit amerykański trzech pokoleń nastawionych amerykańsko". Zwraca on uwagę na istotną rolę ideologiczną amerykańskiej kultury tak w faszystowskich, jak i w powojennych Włoszech. Sugeruje, że Włosi konstruowali mit Ameryki zgodnie z potrzebami kulturowymi i politycznymi w danym okresie historycznym. Zob.: Umberto Eco, „Mit amerykański trzech pokoleń nastawionych amerykańsko" [w:] Umberto Eco*, O literaturze,* red. Ryszarda Krzeska, tłum. Joanna Ugniewska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2003.

westerny uwidocznił się już tuż po II wojnie światowej, kiedy włoskie kina zdominowały zakazane wcześniej amerykańskie filmy, w tym westerny z okresu klasycznego Hollywood. Włoska widownia, która ze względu na decyzje faszystowskich decydentów została odcięta od amerykańskiej kultury popularnej, chłonęła ją bardzo szybko, nabywając przyzwyczajenia odbiorcze[11]. Dzięki temu, po II wojnie światowej szybko wykształciła się grupa włoskich widzów kinowych, którzy byli zaznajomieni z konwencją gatunkową westernu i zaczęli oczekiwać obecności westernów w kinowym repertuarze. Trudno spodziewać się, żeby włoski przemysł filmowy w sposób bierny przyglądał się takim tendencjom wśród publiczności, a już zwłaszcza w okresie, kiedy na rynku brakowało nowych westernów amerykańskich[12].

Kluczowe pytanie, zadawane sobie przez włoskiego producenta decydującego się na produkcję westernu brzmiało więc – jak powinien wyglądać western wyprodukowany w Europie? Odpowiedź zdawała się prosta – powinien wyglądać tak jak klasyczny western amerykański, którego oczekuje widownia. Rezultatem była więc seria włoskich i koprodukowanych przez Włochów filmów, które upodobniały się do westernów amerykańskich z okresu klasycznego Hollywood nie tylko wizualnie czy fabularnie[13]. Filmy te ukrywały również miejsce, gdzie zostały wyprodukowane. Europejscy aktorzy i reżyserzy przyjmowali anglojęzyczne pseudonimy, a do głównych ról zatrudniano często młodych i nieznanych (a przez to tańszych) aktorów amerykańskich bądź znanych, ale za to takich, którzy dni świetności mieli już za sobą.

Za przykład modelowego filmu tego typu może posłużyć chociażby *Grand Canyon Massacre* (*Massacro al Grande Canyon*; 1964) w reżyserii Alberta Banda i Sergio Corbucciego. Po pierwsze, stylistycznie i tematycznie western ten jest zrealizowany tak jak klasyczny western amerykański z lat 50-tych. Po drugie, część włoskiej ekipy przyjęła anglojęzyczne pseudonimy, aby ukryć pochodzenie filmu.

---

[11] Jak zauważa Austin Fisher w roku 1946 (czyli niedługo po zniesieniu faszystowskiego embarga na filmy hollywoodzkie) aż 87% przychodu uzyskanego przez włoskie kina pochodziło z wyświetlania filmów amerykańskich. Zob.: Austin Fischer, *Radical Frontiers in the Spaghetti Western. Politics, Violence and Popular Italian Cinema*, I.B. Tauris & Co. Ltd, London/ New York 2014, s. 15.

[12] Zob.: Howard Hughes, *Once Upon a Time in the Italian West. The Filmgoers Guide to Spaghetti Westerns*, I.B. Tautis & Co Ltd, London/New York 2004, s. VII-XX.

[13] Rolę matrycy pełnił w tym przypadku głównie powojenny western amerykański, który André Bazin określił mianem „nad-westernu": „[...] «nad-western» jest westernem, który wstydzi się być samym sobą i który szuka racji bytu w nowych obszarach: w sferze estetyki, socjologii, moralności, psychologii, polityki, erotyki... słowem w pewnych wartościach znajdujących się na zewnątrz gatunku, które miały go wzbogacić". Zob.: André Bazin, „Ewolucja westernu" [w:] *Film i rzeczywistość*, tłum. Bolesław Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 156.
Jest to o tyle istotne, że spaghetti western podobnie jak „nad-western", który był jednym ze źródeł inspiracji do powstania tego gatunku, również charakteryzuje się samoświadomością gatunkową, o czym więcej piszę w rozdziale drugim.

Na przykład Sergio Corbucci pojawia się w czołówce filmu jako Stanley Corbett. Po trzecie, znacząco strategię upodobniania do westernu rodem z ery klasycznego Hollywood ukazuje decyzja obsadowa – do roli głównej w filmie zatrudniono Jamesa Mitchuma – syna Roberta Mitchuma (gwiazdora amerykańskiego kina klasycznego). Umiejętności i popularność syna w żaden sposób nie przystawały do tych ojcowskich. Zaletą Jamesa Mitchuma było jednak bardzo duże podobieństwo fizyczne do Roberta Mitchuma. Owo podobieństwo, w połączeniu z identycznym nazwiskiem, dawało bardzo dużą szansę, że „mniej świadomy" widz po prostu pomyli obydwu aktorów, a nazwisko Mitchum skłoni go do udania się do kina na film z udziałem „sławnego gwiazdora"[14].

To właśnie w stosunku do serii westernów, które realizowały analogiczną strategię upodobniania się do filmów amerykańskich, ukuto obraźliwy termin spaghetti western. Chodziło o odróżnienie włoskiej „podróbki" amerykańskiego westernu od pierwowzoru. Między słowem spaghetti a westernem miała zachodzić relacja oksymoroniczna. Jeśli western jest najbardziej amerykańskim spośród istniejących gatunków, to z pewnością nie powinien nikomu kojarzyć się z narodową włoską potrawą. Samo połączenie tych wyrazów miało więc implikować swego rodzaju „fałszywość" tego europejskiego gatunku i posiadało charakter wartościujący.

Należy również w tym miejscu zaznaczyć, że „oryginalny" amerykański western jako gatunek został wcześniej obdarzony etykietą typowego produktu kultury masowej[15]. Ograniczenie miejsca i czasu akcji sprawiało, iż gatunek ten w swojej pierwotnej, amerykańskiej formie był odżegnywany od czci ze względu na swoją szablonowość[16]. Spaghetti western był więc poślednią kopią najbardziej sztampowego produktu kultury masowej. Termin ten miał stanowić swego rodzaju ostrzeżenie przed kontaktem z filmem mniej wartościowym. Jak zauważa Tadeusz Miczka, użycie

[14] Christopher Frayling wspomina również o aktorach występujących pod pseudonimami, które miały przywodzić na myśl nazwiska gwiazd Hollywood. Jako jeden z najbardziej groteskowych przykładów podaje pseudonim Clark Grant, który stanowił osobliwe zespolenie nazwisk Clarka Gable`a i Cary`ego Granta. Zob.: Christopher Frayling, *Spaghetti Westerns*... s., 68.

[15] Przykład użycia westernu jako synonimu zestandaryzowanego produktu kultury masowej znajdziemy chociażby w rozważaniach Theodora W. Adorno, dotyczących „przemysłu kulturowego": „Słowa «przemysł» nie należy [...] traktować dosłownie. Odnosi się ono do standaryzacji samej rzeczy – na przykład znanej każdemu widzowi standaryzacji westernów – oraz do racjonalizacji technik upowszechniania, a nie ściśle do procesu produkcji".
Zob.: Theodor W. Adorno, „Podsumowanie rozważań na temat przemysłu kulturowego" [w:]
T. W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, PIW, Warszawa 1990, s. 15.

[16] Do ugruntowania opinii o westernie jako najbardziej szablonowym gatunku przyczyniły się również prowadzone na nim badania strukturalne, które miały za zadanie wskazanie powtarzalnych elementów w tym gatunku. W kolejnym rozdziale przedmiotem mojego zainteresowania będą tego rodzaju badania westernu autorstwa Willa Wrighta. Zob.: Will Wright, *Six Guns and Society: A Stuctural Study of the Western*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1997.

nazwy potrawy było dodatkowo obraźliwe ze względu na to, że nadawało obcowaniu z tymi filmami charakter konsumpcyjny. Spaghetti jest smaczne, ale jego spożywanie ma charakter efemeryczny, ostatecznie zostaje bowiem wydalone i zapomniane[17].

I.2. Spaghetti western jako zjawisko o charakterze międzynarodowym

Należy dodatkowo podkreślić, że opisywanie interesujących nas tutaj filmów w kategoriach charakterystycznego dla danego narodu dania i gatunku filmowego jest działaniem nieprecyzyjnym i ryzykownym. Po pierwsze, Włosi to co prawda nacja, która dominowała, jeśli chodzi o produkcję spaghetti westernów, ale wskazywanie „włoskości" tego typu filmów stanowi daleko idące uproszczenie. Produkcja określanych tym terminem filmów miała najczęściej charakter międzynarodowy. Jest to widoczne nie tylko, jeśli chodzi o wkład finansowy poszczególnych podmiotów, ale i ma swoje odzwierciedlenie w wielonarodowości ekip filmowych. Po drugie, włoskości nie implikują również lokalizacje, w jakich kręcono filmy. Znacznie częściej niż studia Cinecittà i okolice Rzymu rolę Dzikiego Zachodu (ze względu na czynniki ekonomiczne i krajobrazowe) pełniły plenery hiszpańskie[18]. Za jeden z wielu przykładów owego „rozmycia" narodowego charakteru tak produkowanych westernów może posłużyć chociażby film *Gunfight at Red Sands* (*Duello nel Texas*; 1963), którego reżyserem był Hiszpan Ricardo Blasco, autorem scenariusza Francuz Albert Band, a kompozytorem muzyki Włoch Ennio Morricone. Film był produkowany za hiszpańskie i włoskie pieniądze oraz kręcony w hiszpańskich plenerach.

Ewentualnie, w duchu teorii autorskiej, kluczową rolę w ustaleniu narodowego charakteru filmu można by przypisać na przykład włoskiemu reżyserowi czy scenarzyście. Istnieje również możliwość – moim zdaniem najbardziej zasadna – aby dopatrywać się w produkowanych w sposób międzynarodowy westernach „włoskości", kiedy w ich fabuły wplatana jest typowo włoska tematyka. Przykładem mogą być spaghetti westerny, które można zaliczyć do nurtu włoskiej kontestacji lat 60-tych i 70-tych, o których więcej piszę w rozdziale trzecim. Jeśli więc w dalszej

[17] Zob.: Tadeusz Miczka, *Kino włoskie*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 329.
[18] Westerny kręcone wyłącznie na terenie Włoch to najczęściej tak zwane westerny miasteczkowe. Rzadko kiedy ich akcja przenosi się poza miasteczko. Przykładem filmu zrealizowanego tylko i wyłączenie we Włoszech może być chociażby *Requiescan*t (1967) Carlo Lizzaniego, w którym sceny w pomieszczeniach zostały zrealizowane w studiach Cinecittà, a zdjęcia plenerowe w okolicach Rzymu.

części pracy będę pisał o „włoskim Dzikim Zachodzie, „włoskiej fabule" czy o „włoskim westernie" to należy podkreślić, że owa nomenklatura będzie swego rodzaju uproszczeniem.

Paradoksalnie w terminie spaghetti western nie tylko „włoskość", ale i „amerykańskość" westernu staje się mocno problematyczna. Jak zauważa Christopher Frayling, spaghetti westerny zapoczątkowały wśród krytyków filmowych debatę nad tym, na ile amerykański jest gatunek, który uważano do tej pory za najbardziej amerykański. W duchu teorii autorskiej zwrócono chociażby uwagę na to, że w kształtowaniu przy pomocy kultury filmowej świadomości zbiorowej i interpretacji mitów amerykańskich kluczową rolę pełnili imigranci jak Fred Zinnemann i Fritz Lang (austriaccy Żydzi[19], choć Lang znany jest jako „reżyser niemiecki") bądź ludzie wychowani w środowisku imigrantów tacy jak John Ford (z pochodzenia Irlandczyk). Tym samym, zaczęto rozważać na przykład, czy mitologia znana Amerykanom z westernów Forda nie była tak naprawdę mitologią o rodowodzie irlandzkim[20].

W tym kontekście warto również przywołać spostrzeżenie Sergio Corbucciego, dotyczące produkcji westernów we Włoszech. Miał on zasugerować, że skoro Amerykanie w latach 50-tych przedstawiali w filmach historycznych swoją interpretację starożytnego Rzymu i nie budziło to większych zastrzeżeń wśród krytyków, to nie ma powodu, żeby za analogiczne interpretowanie Ameryki w westernie krytyka spotykała „interpretujących" Włochów[21]. Wypowiedź ta sugeruje, że western to gatunek filmowy, który również może mieć charakter uniwersalny i ponadnarodowy[22]. W podobnym tonie Christopher Frayling zwraca uwagę, że w cyrkowych przedstawieniach Buffalo Billa Cody'ego z końca XIX wieku (które wpłynęły na kształt westernu również jako gatunku filmowego) bardzo chętnie

[19] Obaj pochodzili z monarchii habsburskiej, choć Lang urodził się w Wiedniu, a Zinnemann w …Rzeszowie.
[20] Zob.: Ch. Frayling*, Spaghetti Westerns…*, s. 39-40.
[21] Zob.: T. Miczka, *op. cit.*, s. 321.
[22] Zob.: Ową uniwersalność formuły gatunkowej zauważył też znacznie wcześniej André Bazin, który sugerował, że western jest zrozumiały i popularny na całym świecie, ponieważ jest opowieścią o konflikcie podstawowych wartości moralnych. Abstrahując od amerykańskości gatunku, jest to najczęściej po prostu opowieść o walce dobra ze złem. Zob.: André Bazin, „Western, czyli film amerykański par excellence" [w:] *Film i rzeczywistość*, tłum. Bolesław Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 156.

zatrudniano europejskich aktorów[23]. Frayling zauważa też, że niektórzy bohaterowie wykreowani przez Cody'ego mieli europejski rodowód – przykładem byłaby postać Irlandczyka (Mayne'a Reida), która zapoczątkowała stereotyp samotnego kowboja/rewolwerowca o tajemniczej przeszłości[24].

Tym samym, amerykańskość znaną z hollywoodzkich westernów klasycznych należałoby potraktować jako konwencjonalną i będącą efektem działania różnych nacji. Dość interesująca w tym kontekście jest również uwaga włoskiego aktora Franco Nero. Jak sam wspominał w jednym z wywiadów, kiedy premierę miał spaghetti western *Django* (1966; reż. Sergio Corbucci) z jego udziałem, wszystkim zasadne wydało się to, że w anglojęzycznej wersji dźwiękowej za Franco Nero głos podłoży aktor, który potrafi mówić z amerykańskim akcentem. W późniejszych westernach Corbucciego jak *Zawodowiec* (*Il mercenario*; 1968) czy *Compañeros* (*Vamos a matar, compañeros;* 1970) Franco Nero nalegał już jednak na to, żeby mógł sam nagrywać postsynchrony w języku angielskim, mimo wyraźnie słyszalnego europejskiego akcentu. Jak sam stwierdził, Dziki Zachód był miejscem, w którym żyło wielu imigrantów i mało prawdopodobne wydaje mu się to, że posługiwali się oni językiem angielskim bez słyszalnych akcentów europejskich. Nasze przyzwyczajenie do amerykańskiego akcentu w westernie miałoby być tym samym oczekiwaniem odbiorczym, które zostało sztucznie zbudowane przez kino hollywoodzkie.

I.3. Spaghetti western jako termin charakteryzujący autonomiczną formułę gatunkową

Punktem zwrotnym w funkcjonowaniu terminu spaghetti western, który sprawił, że został on znacząco przewartościowany, była premiera filmów należących do trylogii dolarowej Sergio Leone, czyli *Za garść dolarów*, *Za kilka dolarów więcej* (*Per qualche dollaro in più*; 1965) oraz *Dobrego, złego i brzydkiego* (*Il buono, il brutto, il cattivo;*1966). Popularność trylogii była na tyle znacząca, że po jej sukcesie włoscy producenci i reżyserzy przystąpili do realizowania westernów masowo.

Co jednak istotne, większość powstałych po filmach Sergio Leone westernów włoskich bądź koprodukowanych przez Włochów nie odtwarzała już schematów

[23] Co znaczące, przedstawienie Buffalo Billy`ego Cody`ego cieszyło się dużym powodzeniem na terenie Włoch. Zob.: Ch. Frayling, *Spaghetti Westerns*..., s. 40-41.
[24] Zob.: *Ibidem*, s. 40-41.

z hollywoodzkiego westernu klasycznego. Zaczęły powstawać filmy tematycznie i stylistycznie nawiązujące do twórczości Leone (czy nawet ją parodiujące[25]), ale również liczne eksperymentujące z formą westernu w sposób nieco odmienny od wyznaczonych przez Leone strategii.

Tym samym zmieniło się pierwotne znaczenie spaghetti westernu. Współcześnie terminem tym bardzo często określa się po prostu filmy Sergio Leone bądź te, które nawiązują tematycznie i stylistycznie do jego twórczości westernowej. W potocznym rozumieniu zdarza się również synonimiczne traktowanie spaghetti westernu i westernu autorstwa Sergio Leone. Podtrzymaniu takiego *status quo* sprzyjają liczne prace historycznofilmowe, które ograniczają się do opisu filmów Sergio Leone podczas opisywania spaghetti westernu w ogóle[26]. Następuje więc przewartościowanie pierwotnego, pejoratywnego znaczenia terminu spaghetti western. Zamiast być synonimiczny z imitacją, staje się synonimem oryginalności stylistycznej i tematycznej w duchu teorii autorskiej.

I.4. Spaghetti western – wstępna próba własnej definicji

Rekapitulując, współcześnie termin spaghetti western występuje w źródłach historycznofilmowych w sposób dwojaki. Po pierwsze, określa się przy jego pomocy wszystkie westerny włoskie bądź koprodukowane przez Włochów od początku lat 60-tych do końca 70-tych[27]. Po drugie, często służy on jako synonim wykorzystywania środków stylistycznych i tematyki typowych dla westernów Sergio Leone.

Mając na uwadze wyrażone wyżej wątpliwości co do precyzyjności i funkcjonalności tego terminu, dla potrzeb tej dysertacji chciałbym zaproponować własną definicję spaghetti westernu. Pozwoli ona znacząco zawęzić przedmiot badań, który jest awizowany tytułem mojej pracy. W moim rozumieniu: s p a g h e t t i

[25] Przykładami spaghetti westernów parodiujących twórczość Leone mogą być filmy *Dwóch synów Ringo* (*I due figli di Ringo*, 1966) Giorgio Simonelliego czy *Little Rita of the West* (*Little Rita Nel West*; 1967) Ferdinando Baldiego.

[26] Spaghetti western tylko przez pryzmat twórczości Sergio Leone opisuje chociażby David Bordwell i Kristin Thompson. Zob.: David Bordwell, Kristin Thompson, *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill College, Blacklick 2003, s. 451-454.

[27] Tak wśród polskich, jak i anglojęzycznych autorów dostrzegalna jest tendencja do opisywania tym terminem zamkniętego zjawiska historycznofilmowego i pomijania zarówno rachitycznych współczesnych włoskich westernów, jak i tych, które powstały przed latami 60-tymi, czyli na przykład przed II wojną światową czy w latach 50-tych. Czyni tak chociażby Austin Fisher czy Anita Bielańska. Zob.: A. Fisher, *op. cit.* oraz Anita Bielańska, „Spadkobiercy neorealizmu i włoskie kino gatunków" [w:] *Historia kina. Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Universitas, Kraków 2015, s. 515-522.

western to oddzielny gatunek filmowy, który charakteryzuje: tematyka i stylistyka nawiązująca do twórczości westernowej Sergio Leone; czas produkcji (1964– 1979); miejsce produkcji (głównie Hiszpania i Włochy) i implikowana przez nie ikonografia; oraz typowy dla włoskiego kina popularnego lat 60-tych i 70-tych proces produkcyjny i dystrybucyjny.

Co za tym idzie, mówiąc o spaghetti westernie, wykluczam westerny włoskie powstałe przed *Za garść dolarów* i te powstałe po filmie *Porno Erotico Western* (1979, reż. Angelo Pannacciò), który uznaję za symboliczne zamknięcie gatunku. Jednocześnie jednak eliminuję włoskie westerny powstałe po premierze *Za garść dolarów*, które wciąż były skonstruowane na podobieństwo amerykańskiego westernu klasycznego. Tym samym, spaghetti western byłby w moim rozumieniu autonomicznym gatunkiem, w stosunku do którego nadrzędne będzie pojęcie western włoski. Używając terminu western włoski będę miał na myśli ogół westernów (około 500 filmów[28]) włoskich niezależnie od daty produkcji[29]. Będą to wiec zarówno filmy Sergio Leone i Sergio Corbuciego modelowe dla konwencji spaghetti westernu; filmy Giorgia Simonelliego poprzedzające *Za garść dolarów*, czyli na przykład *Io sono il capataz* (1951); jak i wreszcie filmy realizowane współcześnie takie jak *Jonathan zwany niedźwiedziem* (*Jonathan degli orsi*; 1993) Enzo G. Castellariego.

Przy takich ramach pojęcia, dla których kluczowe jest położenie nacisku na wyznaczniki stylistyczne i tematyczne kontrowersyjne może wydawać się wykluczenie filmów współczesnych takich jak wspomniany *Jonathan zwany niedźwiedziem* Enzo G. Castellariego. Uważam jednak, że takie filmy realizują tylko część wyznaczników opisywanego gatunku, który ma charakter zamkniętego zjawiska historycznofilmowego. Celem ich twórców jest wykorzystanie elementów nieistniejącego współcześnie gatunku w celu uatrakcyjnienia swoich filmów bądź podjęcia nostalgicznej refleksji nad spaghetti westernem. Sądzę, że jest to sytuacja analogiczna co w przypadku współczesnych filmów kryminalnych, wykorzystujących elementy filmu *noir*. Ze względu na mniej lub bardziej nostalgiczny sposób

[28] Zob.: https://www.spaghetti-western.net/index.php/Browse_all/ (dostęp 15.02.2017). Zob.: https://www.spaghetti-western.net/index.php/Browse_all/ (dostęp 15.02.2017).

[29] Używanie terminu spaghetti western jest typowe dla polskiej i anglosaskiej tradycji historycznofilmowej. Włosi, mając na uwadze pierwotne, pejoratywne znaczenie tego terminu, korzystają często z pojęcia *western all` italiana*, kładąc również poprzez nomenklaturę nacisk na narodowy charakter tego zjawiska.

wykorzystania konwencji gatunkowej powstałej w okresie klasycznego Hollywood, bywają one kategoryzowane jako *retro-noir* bądź *neo-noir*[30].

W następnym rozdziale, którego celem jest dookreślenie wyznaczników formuły gatunkowej spaghetti westernu, w sposób znacznie bardziej szczegółowy umotywuję swoje decyzje terminologiczne. Rozwinę również przedstawioną wstępnie definicję, która na tym etapie pracy ma przede wszystkim charakter porządkujący.

[30] Więcej na temat *retro-noir* i *neo-noir*. Zob.: Krystian Zając, „Ideologia i ikonografia w filmach *retro-noir*" [w:] *Studia filmoznawcze. Film noir*, red. Sławomir Bobowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010 oraz K. Zając, „Nic nie jest takie, jakie się wydaje. Narracja w filmach *neo-noir*" [w:] *Ibidem*.

Rozdział II. Autonomiczność gatunkowa spaghetti westernu

W poprzednim rozdziale zasugerowałem autonomiczność stylistyczną i tematyczną spaghetti westernu. Przyjąłem również założenie, że owa autonomiczność to efekt wpływu trylogii dolarowej Sergio Leone na twórców włoskich westernów. Tym samym, próbę zdefiniowania, czym jest spaghetti western i określenia wyznaczników tej formuły gatunkowej, trudno zacząć inaczej niż od analizy filmu otwierającego trylogię dolarową, czyli *Za garść dolarów*.

II.1. Analiza filmu *Za garść dolarów*

Jak zaznacza Sergio Leone, przed *Za garść dolarów* Włosi nakręcili łącznie 25 westernów. Podając tę liczbę, myli się nieznacznie. Jeśli bowiem podliczyć westerny produkowane i koprodukowane przez Włochów, które miały swoją premierę przed 12.09.1964 r. (dzień premiery *Za garść dolarów*) wyjdzie nam liczba 26. Biorąc pod uwagę, że owe 26 westernów powstało między rokiem 1913 a 1964, nie jest to liczba szczególnie imponująca[31]. Znaczący wzrost produkcji westernów włoskich widać w latach 1961-64 (w 1961 wyprodukowano 3 westerny, w 1962 1 western, w 1963 7 westernów, a w 1964 liczba ta wzrosła aż do 27[32]). Decydującym czynnikiem, zachęcającym włoskich producentów do inwestowania w westerny był sukces pierwszego z serii erefenowskich filmów o Winnetou – *Skarbu w Srebrnym Jeziorze* (*Der Schatz im Silbersee;* 1962) Haralda Reinla[33].

Rok 1963 i 1964 były jednocześnie okresem kryzysu włoskiego przemysłu filmowego. Ów kryzys spowodowany został przez koniec popularności filmów historycznych, który symbolicznie obrazowały klęski kasowe *Sodomy i Gomory* (*Sodom and Gomorrah*; 1962, reż. Robert Aldrich) oraz *Kleopatry* (*Cleopatra*; 1963,

[31] 3 spośród tych filmów powstały przed II wojną światową. Pierwszy – *La Vampira Indiana* w reżyserii Roberto Roberiego (ojca Sergio Leone) w 1913. Kolejne dwa – co ciekawe – we Włoszech faszystowskich w roku 1942 (*Il fanciullo del West* Giorgio Ferroniego i *Una signora dell'ovest* Carla Chocha). W szacunkach pomijam klasyfikowaną czasem jako westernową, hiszpańsko-włoską serię filmów o Zorro. Wypowiedź Sergio Leone można znaleźć w monografii autorstwa Oreste de Fornariego. Zob.: Oreste De Fornari, *Sergio Leone. The Great Italian Dream of Legendary America*, trans. Charles Nopar, Gremse, Rome 1997, s. 13 oraz https://www.spaghetti-western.net/index.php/Browse_all/ (dostęp 15.02.2017).

[32] Mając na uwadze, że film *Za garść dolarów* miał premierę 12.9.1964 r., liczbę tę należy potraktować raczej jako obrazującą tendencje rynkowe niezwiązane jeszcze z popularnością westernu Sergio Leone.

[33] Takiego zdania jest chociażby Howard Hughes. Zob.: Howard Hughes, *op. cit.*, s. 2.

reż. Joseph L. Mankiewicz). Wielkie hollywoodzkie wytwórnie po owych spektakularnych klęskach zaczęły stopniowo wycofywać się z kręcenia we Włoszech filmów historycznych, które dawały zatrudnienie setkom statystów, aktorów i filmowców z Włoch. Bezrobocie w tamtym okresie dotknęło również Sergio Leone, który pracował głównie jako reżyser *second unit* i asystent przy amerykańskich *runway productions*. Leone został w tamtym okresie, wraz z innymi bezrobotnymi reżyserami (Ducio Tessarim i Segio Corbuccim), namówiony przez operatora Enzo Barboniego do obejrzenia *Straży przybocznej* (*Yôjinbô*; 1961) Akiry Kurosawy. Wizyta Sergio Leone w kinie poskutkowała pomysłem na stworzenie na bazie filmu sławnego Japończyka westernu, któremu później nadano tytuł *Za garść dolarów*[34].

Ustalenie na podstawie kształtu pierwszego westernu Sergio Leone wyznaczników gatunkowych spaghetti westernu nie jest szczególnie skomplikowaną operacją analityczną. *Za garść dolarów* to film, który konwencję spaghetti westernu tworzy poprzez konsekwentne przeformułowanie formuły klasycznego westernu amerykańskiego. Wykrystalizowanie wyznaczników gatunkowych spaghetti westernu jest więc możliwe poprzez określenie różnic tematycznych i stylistycznych między pierwszym westernem Sergio Leone a klasycznymi westernami amerykańskimi. Na wskazywaniu owych różnic, które stały się busolą dla innych twórców spaghetti westernów będzie się więc skupiać poniższa analiza.

Sergio Leone po wizycie w kinie na *Straży przybocznej* miał wielokrotnie oglądać film Kurosawy na małym projektorze, spisując jego dialogi i tworząc zarys scenariusza do własnego filmu. Trudno powiedzieć, czy Sergio Leone przygotowując *Za garść dolarów,* znał powieść *Krwawe żniwo* Dashiela Hammeta, na której motywach powstała *Straż przyboczna*[35]. Niemniej jednak, dwuznaczność moralna rodem z tej książki stała się kluczowym elementem pierwszego i kolejnych westernów Sergio Leone oraz innych spaghetti westernów.

---

[34] Zob.: Ch. Frayling, *Sergio Leone…*, s. 118-127.

[35] Jeśli jej nie znał, to na pewno dowiedział się o niej w momencie, kiedy z roszczeniem dotyczącym praw autorskich wystąpili przedstawiciele Akiry Kurosawy. Sergio Leone wielokrotnie powtarzał, że przeniesienie miejsca akcji fabuły *Straży przybocznej* (*Yôjinbô*; 1961) na Dziki Zachód było „przeniesieniem tej historii do miejsca skąd pierwotnie pochodziła". Najprawdopodobniej było to jednak przede wszystkim echo linii obrony przyjętej w trakcie negocjacji z prawnikami Kurosawy. Zob.: *Ibidem*, s. 125; 147-149.

Głównym bohaterem *Za garść dolarów* jest tajemniczy rewolwerowiec o imieniu Joe (Clint Eastwood)[36], który przybywa do małego miasteczka na pograniczu amerykańsko-meksykańskim. Miasteczko terroryzują dwie bandy – pierwsza dowodzona przez rodzinę Baxterów pod wodzą Johna Baxtera (Wolfgang Lukschy) i jego żony (Margarita Jimenez) oraz druga, którą kieruje trójka meksykańskich braci Rojo: Ramon (Gian Maria Volonte), Esteban (Sieghardt Rupp) i Don Miguel (Antonio Prieto). Joe zaprzyjaźnia się z właścicielem miejscowego *saloonu o* imieniu Silvanito (José 'Pepe' Calvo) i grabarzem Piripero (Joseph Egger), a następnie stara się sukcesywnie skłócać ze sobą dwie bandy rządzące miastem tak, żeby samemu zarobić na służeniu na zmianę jednej bądź drugiej stronie. Intrygi głównego bohatera doprowadzają do rzezi bandy Baxterów. Wpędzają również w kłopoty samego Joe. Główny bohater uwalnia bowiem wiezioną siłą kochankę Ramona – Marisol (Marianne Koch), która ucieka ze swoim mężem Julio (Daniel Martin) i małym synem Jesusem (Fredy Arco). Ramon orientuje się, że za ucieczkę jego kochanki odpowiedzialny jest Joe i wraz ze swoimi ludźmi torturuje go. Korzystając z fortelu, główny bohater ucieka i z pomocą grabarza Piripero ukrywa się w starej kopalni, gdzie powoli odzyskuje siły. Kiedy Ramon i jego bracia zaczynają torturować zaprzyjaźnionego z Joe właściciela *saloonu*, główny bohater wraca do miasteczka i zabija Ramona oraz jego braci w pojedynku. Po usunięciu obydwu band bohater odjeżdża z miasteczka, nie widząc dla siebie dalszej perspektywy zarobkowej.

Już powyższe streszczenie jasno nakreśla odmienny schemat postępowania głównego bohatera od tego, jaki znamy z klasycznych westernów amerykańskich. Kluczowy jest tutaj motyw jego działania, którym jest chęć wzbogacenia się. W klasycznym westernie przybywający do miasteczka Pogranicza rewolwerowiec miałby za zadanie przede wszystkim przywrócenie ładu i porządku w miasteczku, które zmaga się z terrorem bandytów[37]. Oprócz chęci przywrócenia ładu społecznego

[36] W sporej części źródeł postać grana przez Clinta Eastwooda w trylogii dolarowej bywa nazywana „Człowiekiem bez imienia". W rzeczywistości bohater ten w każdym scenariuszu miał przypisane jakieś imię lub pseudonim: w *Za garść dolarów* – Joe, w *Za kilka dolarów więcej* (*Per qualche dollaro in più*; 1965, reż. Sergio Leone) – Monco, a w *Dobrym, złym i brzydkim* (*Il buono, il brutto, il cattivo*; 1966, reż. Sergio Leone) używał on pseudonimu „Blondie". „Człowiekiem bez imienia" bohater ten został nazwany w kampanii promocyjnej filmów Sergio Leone w Stanach Zjednoczonych, za którą odpowiadało United Artists. Zob.: H. Hughes, *op. cit*., s. 8.

[37] Will Wright taki schemat fabularny wyróżnia jako wyraźnie dominujący w kasowych amerykańskich westernach w latach 1930-1955 . Modelowym filmem tego typu jest według Wrighta *Jeździec znikąd* (*Shane*; 1953, reż. George Stevens). Film ten był wspominany zarówno przez Kurosawę jako jeden z bardziej inspirujących w trakcie powstawania *Straży przybocznej,* jak i przez Sergio Leone, jeśli chodzi o powstanie *Za garść dolarów*. Zob.: W. Wright, *op. cit*., s. 29-59.

mógłby również realizować cel prywatny, na przykład w postaci zemsty[38]. Ów cel prywatny nie miałby jednak, koniec końców, dominującego charakteru. W przypadku *Za garść dolarów* działanie cynicznego głównego bohatera ma dwuznaczny charakter moralny i bardziej niż klasyczny western amerykański ewokuje filmy *noir*. Jest to efekt uboczny uczynienia przez Kurosawę powieści *Krwawe żniwo* punktem wyjścia[39] do realizacji *Straży przybocznej*. W powieści Hammeta głównym bohaterem jest cyniczny detektyw, który przybywa do zepsutego miasta Personvile (mieszkańcy często nazywają je Poisonville[40]) i w celu uzyskania korzyści majątkowych oraz dla dwuznacznej zabawy, podsyca konflikty pomiędzy wpływowymi postaciami w mieście (szefem policji, wydawcą gazety, przemytnikiem alkoholu, prowadzącym szulernię). Następnie główny bohater powieści obserwuje ich wyniszczającą walkę z „niezdrowym" zaciekawieniem. Podobną, dwuznaczną przyjemność bohaterowi *Za garść dolarów* wydaje się sprawiać manipulowanie dwoma frakcjami rządzącymi miasteczkiem Dzikiego Zachodu. Anita Bielańska sugeruje wręcz, że ze względu na ową dwuznaczność moralną świata przedstawionego, moglibyśmy podobnie jak o filmie *noir* czy o czarnym kryminale, mówić w tym przypadku o czarnym westernie[41].

Abstrahując jednak od możliwych neologizmów, należy zaznaczyć, że owa dwuznaczność moralna implikowała również w przypadku Leone specyficzny sposób obrazowania przemocy, jaki również znacząco odstawał od tego, do którego mógł nas przyzwyczaić western z okresu klasycznego Hollywood. W filmach hollywoodzkich w latach 1934-1966 dominowały bowiem reguły, wyznaczone przez Kodeks Haysa – rodzaj wewnętrznej hollywoodzkiej cenzury, która miała w momencie powstania stanowić zabezpieczenie przed oskarżeniami Hollywood o amoralność i groźbami wprowadzenia zewnętrznej cenzury federalnej[42]. Pokłosiem kodeksu

[38] Motyw fabularny zemsty jest jednym z dominujących w westernie od okresu kina niemego. Będzie również motorem napędowym wielu bohaterów spaghetti westernów. Zob.: Łukasz A. Plesnar, *Twarze westernu*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2009, s. 325-341.

[39] Dashiell Hammet był jednym z pisarzy, którego powieści kryminalne, jak na przykład słynny *Sokół maltańsk*i (zaliczane do tak zwanej *hard-boiled literature*) stały się punktem wyjścia dla reżyserów filmów *noir*. Zob.: „Sławomir Bobowski, Film *noir* – repetytorium (zamiast wstępu)" [w:] *Studia filmoznawcze. Film noir…,* s.13-14.

[40] „Pierwszą osobą, która w mojej obecności wymówiła nazwę Personville jak Poisonville, był Hickey Dewey, rudy chamuś z Butte. Wada wymowy – czy może maniera – sprawiała, że na swój serdak mówił sojdak, i tak dalej. Nie zdziwił mnie wtedy sposób, w jaki przekręcił nazwę miasta. Później spotkałem ludzi, którzy nie mieli problemów z wymawianiem «r», a którzy mimo to przekręcali nazwę tak samo jak Hickey". Zob.: Dashiel Hammet, *Krwawe Żniwo*, tłum. Paweł Lipszyc, Świat Książki, Warszawa 2007, s. 5.

[41] Zob.: A. Bielańska, *op. cit.*, s. 516.

[42] Zob.: Rafał Syska, *Film i przemoc*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2003, s. 55-60.

w amerykańskim westernie był do połowy lat 60-tych schemat, który polegał na tym, że akty przemocy głównego bohatera musiały być bardzo dobrze uzasadnione moralnie[43]. Jeśli na przykład szeryf miał zabić bandytę, musieliśmy otrzymać komplet sygnałów, że jest to jedyne możliwe rozwiązanie, które przywróci ład społeczny. Przemoc nieuzasadniona moralnie (również ta wynikająca ze skłonności sadystycznych) była domeną adwersarzy, których na końcu filmu spotykała kara (najczęściej śmierć).

Oczywiście należy w tym miejscu zaznaczyć, że zasady narzucone przez Kodeks Haysa wytworzyły bardzo szybko między widzami a twórcami filmowymi język komunikacji, który pozwalał na przemycanie treści niedozwolonych, na przykład w formie niedopowiedzeń w dialogach czy poprzez sugerowanie wydarzeń, jakie miały miejsce w fabule, ale nie znalazły się w służecie filmu[44]. Przykładem twórczości, która poprzez manipulację modelem komunikacji dopuszczalnym przez Kodeks Haysa przemycała dwuznaczne treści w westernie, mogą być chociażby filmy Anthony'ego Manna z lat 50-tych, takie jak *Naga ostroga* (*The Naked Spur*; 1953) czy *Gwiazda szeryfa* (*The Tin Star*; 1957)[45].

Z tego modelu komunikacji, pierwotnie służącego „omijaniu" Kodeksu Haysa, korzystały filmy włoskie z lat 60-tych naśladujące amerykański western lat 50-tych – przykładem mogą być *Grand Canyon Massacre* i *Minnesota Clay* (1964) Sergio Corbucciego. W *Za garść dolarów* Sergio Leone odszedł jednak znacząco od owego modelu komunikacyjnego, który wykorzystywali wcześniej inni włoscy reżyserzy westernów.

Ograniczenie narzucane przez kodeks nie polegały jednak tylko na ingerencji w fabuły, ale i na schematyzacji konwencji formalnych. Clint Eastwood wspominał chociażby o tym, że z Kodeksu Haysa pochodziła zasada, która zabraniała pokazywania w jednym ujęciu strzelającej osoby i jej ofiary padającej po strzale. Jakkolwiek zasady Kodeksu Haysa uległy sporemu rozluźnieniu w latach 60-tych,

---

[43] W przypadku westernu ów schemat fabularny pokrywał się z mitologią amerykańskiego Pogranicza jako inkubatora moralności.

[44] Jednym z najbardziej wymownych przykładów tego typu strategii jest ekranizacja *Sokoła Maltańskiego* Dashiella Hammeta w reżyserii Johna Hustona (*The Maltese Falcon*; 1941). Opisany w powieści stosunek seksualny głównego bohatera *z femme fatale* nie znajduje się w służecie filmu Hustona. Otrzymujemy jednak formalny sygnał (ściemnienie), że miał on miejsce w fabule.

[45] *Notabene* wspomniane filmy Anthony`ego Manna stanowiły również znaczącą inspirację dla Sergio Leone. Należą one bowiem do nielicznej grupy klasycznych amerykańskich westernów, w których znaczącą rolę pełnią dwuznaczne moralnie postacie łowców nagród. Warto jednak podkreślić, że dopiero spaghetti westerny Sergio Leone spopularyzowały tego rodzaju postacie w westernie. Dwuznaczność moralna łowców nagród nie pasowała bowiem do tradycyjnej moralności, jaką prezentowały klasyczne westerny amerykańskie. Zob.: Ł. A. Plesnar, *op. cit.,* s. 302-313.

wielu reżyserów amerykańskich nieświadomie powielało wyuczoną konwencję obrazowania przemocy, która była pokłosiem Kodeksu Haysa. Jak sugeruje Eastwood, Leone nie miał o tym pojęcia, dlatego nie było problemem umieszczenie w jednym ujęciu strzelającej broni i martwych ofiar padających na ziemię[46].

Już w początkowej części filmu Sergio Leone, główny bohater spontanicznie zabija czterech naśmiewających się z niego kowbojów. Robi to zanim zdążymy się na dobre zorientować, kim dokładnie byli i jakie były ich motywacje. Działanie to nie ma charakteru długo planowanej zemsty, ma tylko pełnić funkcję „portfolio" bohatera, który chce zatrudnić się jako najemnik w bandzie trzech meksykańskich braci Rojo. Motywacja głównego bohatera ma więc charakter bardziej ekonomiczny niż etyczny. Wydaje się, że takie pominięcie modelu obrazowania przemocy typowego dla kodeksu Haysa, zostało w dużej mierze narzucone przez etykę charakterystyczną dla powieści Hammeta i *Straży przybocznej* Kurosawy.

Dodatkowo w filmie Leone broń bohaterów nie jest tylko narzędziem przywracania ładu społecznego, ale jest też fetyszyzowana – używanie różnorodnej broni i sposobów zabijania staje się atrakcją samą w sobie. Najlepszym przykładem może być tutaj sposób, w jaki z broni korzysta Ramon. Najpierw poznajemy tego bohatera podczas rzezi, jaką przy pomocy karabinu maszynowego urządza oddziałowi meksykańskiego wojska. Później Ramon wielokrotnie stara się udowadniać wyższość karabinu Winchestera nad bronią krótką i popisuje się swoimi zdolnościami strzeleckimi, chociażby ćwicząc na rycerskiej zbroi strzał w serce przeciwnika.

Drugim istotnym elementem oprócz dwuznaczności moralnej świata przedstawionego i wynikającego z niej sposobu obrazowania przemocy są rozwiązania formalne, które skutkują przekształceniem ikonografii znanej z klasycznego westernu amerykańskiego. Są one w dużej mierze efektem ubocznym specyficznego procesu produkcyjnego we Włoszech lat 60-tych. Między innymi ze względu na międzynarodowy skład ekip filmowych, większość filmów była kręcona bez rejestrowania dźwięku na żywo. Reżyserowanie scen dialogowych w momencie, kiedy każdy aktor mówi w swoim rodzimym, niekoniecznie znanym reżyserowi języku, musiało się więc ograniczać do dbania głównie o wizualny charakter owych scen. *Za garść dolarów*, podobnie jak inne filmy Leone, do komunikacji z widzem znacznie intensywniej używa obrazu niż słowa mówionego. Bardzo dobrze pokazuje to sposób

[46] Zob.: Ch. Frayling, *Sergio Leone*..., s. 143.

skonstruowania postaci głównego bohatera. Co prawda miała ona w pierwotnym scenariuszu przewidziane liczne kwestie dialogowe, które miały za zadanie wyjaśniać motywacje psychologiczne, ale szybko z owych kwestii zrezygnowano (za sprawą sugestii Clinta Eastwooda[47]). Od kwestii wypowiadanych przez głównego bohatera istotniejszy stał się jego wygląd, oszczędne i groźne miny, mrużenie oczu, czy delikatny, cyniczny uśmiech. Znacząca była również zmiana ubioru i aparycji bohatera, w stosunku do rewolwerowców z klasycznego westernu amerykańskiego. Trzydniowy zarost, cygaro i poncho prędzej można by kojarzyć z wyglądem adwersarza głównego bohatera w amerykańskim westernie klasycznym niż z samym, zazwyczaj schludnie ubranym i gładko ogolonym, protagonistą[48].

Po pierwsze, chwyt ten miał oczywiście za zadanie budowanie obrazu dwuznacznego moralnie bohatera. Po drugie, zwracał mimochodem uwagę na sztuczność wyglądów kowbojów w amerykańskim westernie klasycznym, którzy schludni i ogoleni byli nawet w *Rzece Czerwonej* (*Red River*; 1948) Howarda Hawksa, gdzie zajmowali się przez dłuższy czas pędzeniem bydła w dziczy. Wreszcie, po trzecie, w *Za garść dolarów*, jak i w późniejszej twórczości Sergio Leone, na ów nieco niechlujny wygląd bohatera zwracamy większą uwagę ze względu na predylekcję tego reżysera do wykorzystywania dużej ilości zbliżeń, które bardziej niż fabularnie są umotywowane wizualnie[49]. Ich celem w większym stopniu niż przedstawianie stanów emocjonalnych bohaterów staje się najczęściej kontemplacja charakterystycznej fizjonomii twarzy, które miały też często wpływy na decyzje o obsadzaniu w filmach Leone poszczególnych aktorów[50]. Kontemplacji owych facjat najczęściej towarzyszy charakterystyczna muzyka Ennio Morricone i nadmierne wydłużanie teoretycznie mniej istotnych dramaturgicznie scen, kiedy na przykład bohater przemieszcza się z punktu A do punktu B.

---

[47] Zob.: *Ibidem*, s. 140.

[48] Christopher Frayling zaznacza, że wygląd oraz styl bycia bohatera *Za garść dolarów* znacząco różnią go również od samuraja ze *Straży przybocznej* Akiry Kurosawy. Zob.: *Ibidem*, s. 130.

[49] Monografiści Leone – Christopher Frayling i Oreste De Fornari zwracają uwagę na to, że Sergio Leone uczył się rzemiosła filmowego jako reżyser *second unit* i asystent na planach amerykańskich filmów historycznych. Tym samym, Leone musiał doskonale zdawać sobie sprawę z tego, jakie zasady formalne obowiązują w filmach hollywoodzkich i był w stanie łamać je w sposób świadomy. Więcej o pracy Leone przy amerykańskich *runaway productions*. Zob.: Ch. Frayling, *Sergio Leone…*,s. 50-62 oraz Oreste De Fornari, *Sergio Leone. The Great Italian Dream of Legendary America*, trans. Charles Nopar, Gremse, Rome 1997, s. 13-15; 29 33.

[50] Jednym z wielu przykładów jest historia dotycząca zatrudnienia do *Za kilka dolarów więcej* Lee Van Cleefa. Ze względu na swoją charakterystyczną facjatę w westernach hollywoodzkich grywał on głównie postacie drugoplanowych czarnych charakterów. Sergio Leone miał na widok zdjęcia Van Cleefa powiedzieć: „to jest twarz, której potrzebuję". Zob.: Ch. Frayling, *Sergio Leone…*, s. 183.

Mamy tu do czynienia z hiperbolizowaniem ikonografii westernowej przy pomocy specyficznego obrazowania, montażu i wykorzystania ścieżki dźwiękowej. Co znaczące, analogicznych chwytów formalnych nie znajdziemy w debiucie fabularnym Sergio Leone – *Kolosie z Rodos* (*Il colosso di Rodi*; 1961). Stają się one elementem charakterystycznym twórczości Sergio Leone od *Za garść dolarów*. Są też swego rodzaju wskazówką dla innych reżyserów spaghetti westernów, przyzwoleniem na liczne eksperymenty formalne, mające charakter autoteliczny.

Najlepszym przykładem wspomnianej wyżej hiperbolizacji dokonywanej przy użyciu środków formalnych w *Za garść dolarów* jest scena końcowego pojedynku głównego bohatera z ludźmi i braćmi Rojo. Zaczyna się ona od torturowania powieszonego za ręce Silvanito przez Ramona. Kiedy jeden z ludzi Ramona ma użyć bata, rozlega się odgłos wybuchu dynamitu, pojawia się chmura dymu, silny wiatr i dźwięk owego świszczącego wiatru. Tym efektom dźwiękowym akompaniuje powolne solo grane na trąbce, które będzie słyszalne przez około dwie minuty. W tym czasie główny bohater wyłania się z chmury dymu i powoli wędruje w stronę adwersarzy. Istotniejsze od samego pojedynku strzeleckiego, który ma nastąpić, staje się obserwowanie powolnego docierania bohatera z punktu A do punktu B w rytmie muzyki Ennio Morricone. W tym czasie Sergio Leone pozwala nam kontemplować facjaty mało atrakcyjnych fizycznie Meksykanów i grabarza Piripero oraz buty kowbojskie głównego bohatera i jego adwersarzy[51].

Kiedy Joe dociera na odległość pozwalającą mu na użycie rewolweru, sama konfrontacja strzelecka nie jest szczególnie istotna i nie poprzedzają jej (typowe dla klasycznych westernów hollywoodzkich) dialogi, które mogłyby dodatkowo informować nas o motywacji bohatera i konieczności użycia broni palnej. Błyskawicznie zostaje zastrzelonych czterech spośród pięciu przeciwników. Piątemu – Ramonowi, broń zostaje wytrącona strzałem z ręki. Upadek wspomnianej czwórki jest tyleż szybki co malowniczy, spadając, wykręcają się bowiem w specyficznych piruetach[52]. Dla pojedynku głównego bohatera i Ramona zostaje natomiast zarezerwowana sadystyczna zabawa, która ma za zadanie udowodnienie przez Joe wyższości nad przeciwnikiem.

[51] Najpierw widzimy ruch buta Joe, a później ujęcie z wkraczającym w kadr butem Ramona. Poprzez cięcie „na ruchu" mamy przez chwilę wrażenie, że but Ramona jest butem głównego bohatera. w sposób dezorientujący zostaje również w tym momencie złamana zasada osi montażowej.

[52] Owo hiperbolizowanie śmierci będzie widoczne również w późniejszych filmach Leone. Na przykład w *Dobrym, złym i brzydkim* umierający „Zły", umierając, będzie musiał „malowniczo" wpaść do przygotowanego wcześniej grobu, a chwilę potem „wstrzelony" do grobu zostanie również jego kapelusz i rewolwer.

Główny bohater opróżnia swój rewolwer i rzuca go na ziemię. Pojedynek ma wygrać osoba, która najszybciej załaduje swoją broń, główny bohater rewolwer, a Ramon karabin Winchestera (jest to kontynuacja wcześniejszej sprzeczki słownej tych bohaterów, którzy handryczyli się o wyższość rewolweru nad strzelbą). Joe szybciej ładuje swój rewolwer, tym samym, dopiero po dodatkowym poniżeniu Ramona, zabija go. W kolejnych filmach Leone z trylogii dolarowej (*Za kilka dolarów więcej* oraz *Dobrym, złym i brzydkim* [*Il buono, il brutto, il cattivo;* 1966], pojedynki będą celebrowane przy pomocy analogicznych środków formalnych (dużej ilości zbliżeń, rozciągania w czasie przemieszczania się z punktu A do punktu B) i muzyki Ennio Morricone. Dodatkowym elementem, nieobecnym jeszcze tak bardzo w *Za garść dolarów,* będzie kontemplacja układów geometrycznych w kadrze. Oba pojedynki w późniejszych filmach trylogii będą się bowiem rozgrywać na planie koła. Będziemy więc dodatkowo obserwować sposób przemieszczania się postaci po okręgu, a sama konfrontacja strzelecka również będzie trwać bardzo krótko i będzie nosić znamiona sadyzmu.

Przykład opisanego wyżej pojedynku z *Za garść dolarów* pokazuje, że do dwuznacznego moralnie świata przedstawionego Leone dobrał środki formalne, których nie było w filmie Kurosawy. Duży wpływ na styl filmu miał sposób kręcenia filmu (bez rejestracji dźwięku) Nie tylko pozwolił on na skupienie się na opowiadaniu obrazem i hiperbolizację na poziomie wizualnym, ale zapalił też zielone światło eksperymentom z użyciem dźwięku i obrazu. Ujęcia, którym nie towarzyszył rejestrowany dźwięk, mogły zostać opatrzone różnorodnymi dźwiękami na etapie postprodukcji, któremu Sergio Leone poświęcał dużo czasu. Christopher Frayling zwraca między innymi uwagę na predylekcję Leone do eksperymentowania z dźwiękami diegetycznymi i ich hiperbolizowania. Zauważa, że dźwięk wystrzału pistoletu brzmi co najmniej jak wystrzał karabinu, a dźwięk karabinu przypomina armatę[53]. W *Za garść dolarów* przykładem takiego użycia dźwięku może być chociażby wspomniany świst wiatru w analizowanej wyżej scenie pojedynku głównego bohatera z ludźmi Ramona.

Wszystkie wspomniane wyżej eksperymenty formalne czynią często fabułę drugorzędną wobec formy filmowej. Przestaje być istotne to, dlaczego główny bohater zabija w pojedynku Ramona, przyjemność sprawia raczej obserwowanie sposobu, w jaki zobrazowano ten pojedynek. Ową umowność fabuły sugeruje nam zresztą już

[53] Zob.: Ch. Frayling, *Sergio Leone…*, s. 150.

animowana czołówka *Za garść dolarów* autorstwa Luigiego Lardaniego. Obserwujemy w niej kontury poruszających się konno i pojedynkujących się kowbojów. Animacja jest wykonana w trzech kontrastujących ze sobą kolorach: czerwonym, czarnym i białym. Towarzyszą jej dźwięki wystrzałów i muzyka Ennio Morricone. Podobnie jak w opisywanym wcześniej pojedynku, naszą uwagę zwraca przede wszystkim agresywna, *pop-artową* forma, a nie to, kto, do kogo i z jakiego powodu strzela[54].

Wspomnianą czołówkę można by również potraktować jako symbolicznie opisującą sposób, w jaki Sergio Leone wykorzystał klasyczny western amerykański. Zaczerpnął z niego podstawowe elementy ikonograficzne i fabularne, ale wykorzystał je, przeformułowując założenia ideologiczne klasycznego westernu amerykańskiego. Działanie Leone można by określić mianem demitologizacji westernu, dokonanej przy pomocy charakterystycznej konstrukcji motywów fabularnych (dwuznaczność moralna rodem z Kurosawy) i formalnych (specyficzna ikonografia). Owo demitologizujące działanie okazało się też destrukcyjne w stosunku do mocno skodyfikowanej formuły gatunkowej amerykańskiego westernu klasycznego. Postacie ubrane bardziej niechlujnie, z trzydniowym zarostem, poruszające się po nieprzyjaznych piaszczystych przestrzeniach[55] z dwuznacznymi moralnie intencjami, lepiej korespondowały z burzliwą kontrkulturową rzeczywistością lat 60-tych niż postacie rodem z klasycznego westernu amerykańskiego.

Należy jednak zaznaczyć, że pierwszy western Leone, mimo owych demitologizujących elementów, w sposób zakamuflowany realizuje schemat podobny do tego z klasycznego westernu amerykańskiego. Co prawda działanie cynicznego bohatera jest dwuznaczne moralnie i umotywowane przede wszystkim ekonomicznie, ale mimochodem przywraca on porządek i ład społeczny w miasteczku, do którego przybywa. Wydaje się, że ten element również jest pokłosiem wzorowania się na Kurosawie i jego *Straży przybocznej*, która czerpie ten motyw z amerykańskiego

[54] Czołówka *Za garść dolarów* stała się wzorcowa do skonstruowania analogicznych czołówek innych spaghetti westernów. Podobne *pop-artowe* czołówki (wykorzystujące nieznaczną ilość intensywnych kolorów, animacje oraz kolażowo multiplikowane fotosy, rysunki i zapętlone fragmenty filmów) znajdziemy na przykład w: *W Django!* (1971, reż. Edoardo Mulargia), *Colorado* (*La Resa dei conti*; 1966, reż Sergio Solima), *Twarzą w twarz (Faccia a Faccia*; 1967, reż. S. Solima) czy w *Dniach gniewu (I giorni dell'ira*; 1967, reż. Tonino Valerii). Często owym czołówkom towarzyszyła też anglojęzyczna piosenka, której tekst niekiedy odnosił się do fabuły filmu (przykładem może być *Colorado* Sergio Solimy, które wraz ze wspomnianą piosenką opisuję w rozdziale III).

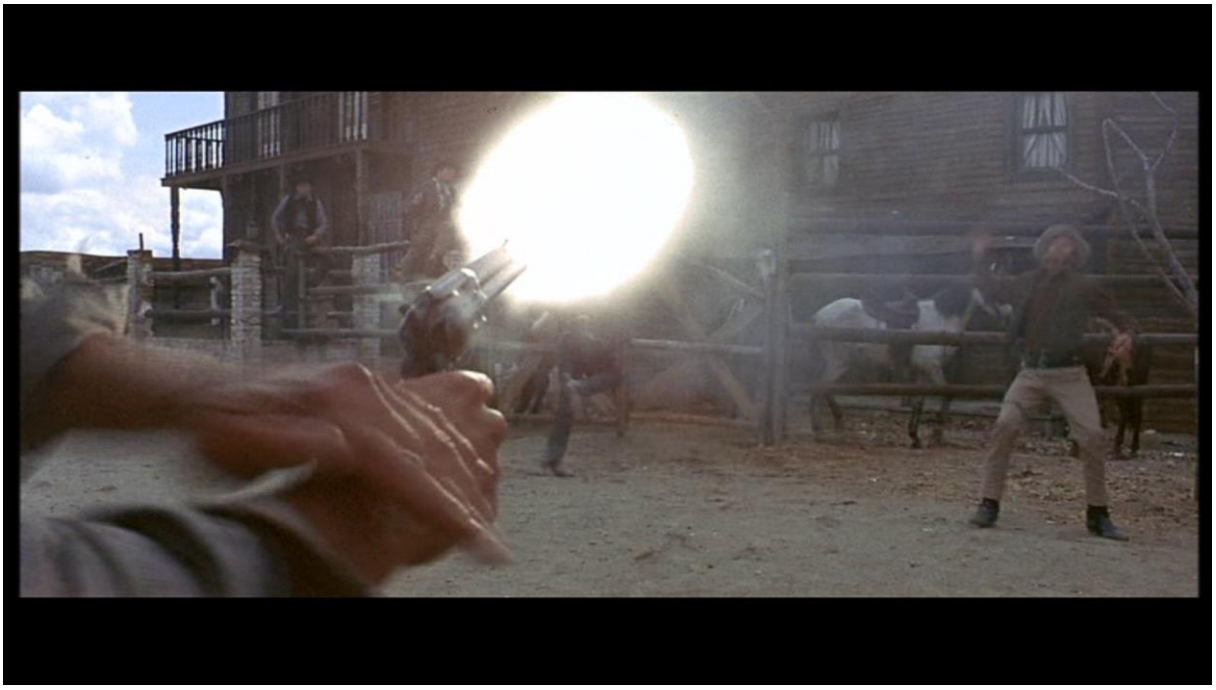
[55] Jeśli chodzi o nieprzyjazny westernowy krajobraz, można chociażby wspomnieć o wielu spaghetti westernach, które obrazują (często z nutką sadyzmu) wędrówkę pozbawionych zapasu wody bohaterów przez pustynię. Przykładami mogą być *Dobry, złyi brzydki*, *Zawodowiec* (*Il mercenario*; 1968, reż. Sergio Corbucci) i *Death Sentence* (*Sentenza di morte*; 1968, reż. Mario Lanfranchi).

westernu klasycznego[56]. W kolejnych westernach Leone owa dwuznaczność moralna weźmie jednak górę nad tym schematem fabularnym pochodzącym z klasycznego amerykańskiego westernu.

Wartym wspomnienia elementem rodem z westernu amerykańskiego, który pojawia się w *Za garść dolarów*, jest również epatowanie nawiązaniami do Biblii i ikonografią chrześcijańską. Christopher Frayling w swojej analizie *Za garść dolarów* zwraca uwagę przede wszystkim na obecny w filmie Leone wątek „świętej rodziny". Marisol, kochanka Ramona, nie może wrócić do swojej rodziny, męża Julio i syna Jesusa. Oprócz oczywistego odniesienia w imionach tych bohaterów do postaci biblijnych, Frayling zwraca uwagę na to, że Marisol jest bardzo często obrazowana na wzór przedstawień Matki Boskiej. Trudno jednak, moim zdaniem, dopatrywać się w tym świadomej strategii ideologicznej Sergio Leone i prób przewartościowywania westernu amerykańskiego. Ikonografia chrześcijańska będzie jednak intensywnie i często z podtekstem ideologicznym wykorzystywana w spaghetti westernach innych reżyserów, o czym wspomnę jeszcze szerzej w rozdziale trzecim.

Rekapitulując, powyższa analiza *Za garść dolarów* skupiała się na wyłuskaniu elementów, które miały charakter konstytutywny dla spaghetti westernu jako autonomicznego gatunku. Nie oznacza to jednak, że film Leone stał się matrycą, która służyła do konstruowania identycznych westernów. Wyznaczył on elementy tematyczne i formalne, które kolejni reżyserzy i scenarzyści wykorzystywali oraz przetwarzali w zróżnicowany sposób.

[56] Tak jak zostało to już wspomniane, jedną z głównych inspiracji był dla Kurosawy *Jeździec zniknąd*. Nie można też zapominać o tym, że Kurosawa niezwykle cenił sobie twórczość westernową Johna Forda. Zob.: Ch. Frayling, *Spaghetti Westerns…*, s. 141-159 oraz Michał Bobrowski, *Akira Kurosawa. Artysta pogranicza*, NOMOS, Kraków 2012, s. 111-170.



Kadr 2.1 (*Za garść dolarów*; 1966, reż. Sergio Leone) Strzały i śmierć przeciwników w jednym ujęciu.

Kadr 2.2 (*Za garść dolarów*) Trzydniowy zarost, który w klasycznym westernie amerykańskim byłby typowym elementem wizerunku adwersarza głównego bohatera.

Kadr 2.3 (*Za garść dolarów*) Kadrowanie w stylu Sergio Leone – eksponowanie w detalu butów, które mają znacznie bardziej estetyczne niż dramaturgiczne.

Kadr 2.4 (*Za garść dolarów*) Znak markowy filmów Sergio Leone i wielu spaghetti westernów, zbliżenie eksponujące oczy bohatera.

Kadr 2.5 (*Za garść dolarów*) Joe wyłaniający się z chmury pyłu.

II.2. Typologia fabuł Christophera Fraylinga i jego analiza „filmów o Django"; motywy fabularne typowe dla spaghetti westernu

O ile dla klasycznego westernu amerykańskiego konstytutywny charakter miała mitologia amerykańskiego Pogranicza, w spaghetti westernie szkieletem stały się nie amerykańskie mity, ale demitologizacyjne motywy fabularne rodem z trylogii dolarowej Sergio Leone. Tym samym, dwuznaczność moralna i przeformułowana ikonografia klasycznego westernu stały się szybko rodzajem nowej „włoskiej mitologii", która stała u podstaw spaghetti westernów.

Jednak mimo spójności owej „włoskiej mitologii" określenie w sposób precyzyjny szczegółowych wzorów fabularnych, którymi miałyby kierować się wszystkie spaghetti westerny jest zajęciem (ze względu na olbrzymią różnorodność i ilość filmów należących do gatunku) bardzo karkołomnym. Taką próbę podjął jednak w 1981 roku Christopher Frayling, w swojej książce *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. Analizując spaghetti westerny, spróbował wyznaczyć typowo "włoską fabułę" (*Italian plot)* i opisać jej rodzaje dominujące w latach 1964–1971[57]. W swojej próbie inspirował się tyleż wpływową, co wielokrotnie krytykowaną książką Willa Wrighta pod tytułem *Six Guns and Society: A Stuctural Study of the Western*[58]. Wright, korzystając z badań bajki Władimira Proppa[59] i struktur mitu Clauda Lévi-Straussa[60], próbował w swojej pracy wskazać dominujące typy fabuł w westernie amerykańskim i umieścić je w kontekście społeczno-politycznym. Wyodrębnił schematy czterech dominujących fabuł: *klasyczną*, z *dominującym motywem zemsty*, z *dominującym tematem zmiany* oraz *opowiadającą o zawodowcach*. W celu wyodrębnienia owych czterech typów fabuł, Wright przeanalizował sześćdziesiąt cztery westerny (większość z nich amerykańskiej produkcji[61]), które odniosły sukces kasowy w Stanach Zjednoczonych pomiędzy 1931 a 1972 rokiem. Każdy z opisanych przez niego schematów fabularnych miał dominować w określonym przedziale czasowym (na przykład *fabuła klasyczna* w latach 1930–1955)[62].

[57] Zob.: Ch. Frayling, *Spaghetti Westerns…*, s. 43-67
[58] Zob.: W. Wright, *op. cit.*
[59] Zob.: *Ibidem*, s. 25-28.
[60] Zob.: *Ibidem*, s. 16-28.
[61] Wyjątkiem był *Dobry, zły i brzydki* Sergio Leone.
[62] Zob.: W. Wright, *op. cit.*, s. 29-123.

Ponieważ materiałem badawczym były westerny, które odniosły sukces kasowy, książka Wrighta wskazała zmienność dominujących tendencji w najbardziej popularnych westernach amerykańskich. Konsekwentnie ignorowała jednak mniej kasowe westerny klasy B czy westerny telewizyjne. Jak zauważa Frayling, Wright pominął również całkowicie kontekst produkcyjny, czyli na przykład wpływ systemu gwiazd na powstające filmy. Frayling uważa, że może być to efekt posłużenia się metodologią Władimira Proppa, który nie musiał się zmagać z analogicznymi problemami metodologicznymi – analizowane przez niego bajki nie powstały bowiem w obrębie systemu hollywoodzkiego. Pomimo tych wad książki Wrighta, Frayling za zasadną uznał próbę przedstawienia własnej typologii „włoskich fabuł", do których opisu użył analogicznej metodologii, co Will Wright[63].

Frayling wyszczególnia trzy rodzaje „włoskich fabuł", dominujących w latach 1964-1971:

„Założycielski" wariant fabularny (1964-67), który (za sugestią Sergio Leone) można nazwać *fabułą o słudze dwóch panów (The Servant of Two Masters Plot*):

a. Bohater wjeżdża do obskurnego miasteczka (*shanty-town*) mieszczącego się przy południowo-zachodniej granicy.
b. Bohater pochodzi z odmiennej kultury niż latynoscy mieszkańcy. Najczęściej jest łowcą nagród.
c. Bohater przewyższa swoich przeciwników wyjątkowymi (żeby nie powiedzieć nadludzkimi) umiejętnościami, wiedzą czy wyposażeniem (uzbrojeniem).
d. Społeczność jest podzielona na dwie frakcje (lub klany, mafie, *camarillas*): najczęściej jedna składa się z Meksykanów, a druga z „Gringos". Ich siła ekonomiczna opiera się na posiadaniu/szmuglowaniu broni, alkoholu, złota lub wykorzystywaniu chłopów. Frakcje te nie są podzielone przez reprezentowane wartości ideologiczne, tylko przez konflikt interesów.
e. Bohater oferuje swoje usługi najpierw jednemu klanowi, a potem drugiemu (nie ma skłonności do sprzyjania „Gringos", wykorzystuje wszystkich jednakowo); od tego momentu fabuła rozwija się z dokładnością wzoru matematycznego.
f. Pomijając członków rywalizujących klanów, lokalna społeczność składa się z chłopów, księży, prostytutek i barmanów [...].
g. Rodzina jest przedstawiona jako bodziec powodujący tworzenie podziałów (na klany bądź większe rodziny [*extended families*]) i jako wzorzec moralności dla protagonisty (jeśli poznajemy traumatyczną przeszłość bohatera [*when the „hero"*

[63] Zob.: Ch. Frayling, *Spaghetti Westerns...*, s. 43-67.

has a past], najczęściej jest to rozpad rodziny; jeśli bohater nie jest łowcą nagród i szuka zemsty, ową zemstę motywuje chęć obrony rodzinnego honoru).

h. Klany są silniejsze od innych grup społecznych, które ledwie funkcjonują.
i. Szefowie klanów mają dużo respektu wobec zdolności głównego bohatera i próbują kupić jego lojalność (bezskutecznie).
j. Bohater nastawia jeden klan przeciw drugiemu.
k. Klan zagraża przyjacielowi bohatera (mężczyźnie bądź kobiecie).
l. Bohater obserwuje, jak oba klany wyniszczają się wzajemnie, a na końcu angażuje się w pojedynek z liderem silniejszego klanu; bohater zawsze zostaje brutalnie pobity przez członków silniejszego klanu, po czym „powstaje", aby wziąć udział w owym ostatecznym pojedynku.
m. Bohater pokonuje silniejszych przeciwników w wymyślny, niemal rytualny sposób.
n. Społeczność wciąż nie jest całkowicie bezpieczna, ale –
o. Bohater odjeżdża w momencie, kiedy nie ma już możliwości zarobienia na kimkolwiek (*no one left to exploit*).
p. Bohater nie wydaje swoich dolarów: traktuje je jak nagrodę, jako coś co należy chwycić, zanim zrobi to kolejna osoba.[64]

Kolejny wariant fabularny Frayling nazywa *fabułą przejściową* (*transitional plot*) (dominująca w latach 1966-68). Miałaby to być odmiana *fabuły o słudze dwóch panów* wzbogacona o dodatkowe funkcje, których pojawienie się miałoby być efektem popularności dwóch filmów – *Django* Sergio Corbucciego oraz *Dobrego, złego i brzydkiego* Sergio Leone:

a. Jedna z dwóch frakcji (albo klanów) składa się z Meksykanów, którzy ukradli złoto. Rozważają oni, czy użyć owego złota do sfinansowania meksykańskiej rewolucji, czy też spożytkować je inaczej. Bohater (Gringo) – zgodnie ze schematem *fabuły o słudze dwóch panów* chce złota dla siebie i najczęściej je zdobywa. Dominująca frakcja jest jednak rozdarta między interesem o charakterze ekonomicznym a własnymi ideałami.
b. Zmiana, jeśli chodzi o lojalność (bohatera/bohaterów) następuje w wyniku jasno skonkretyzowanego kontekstu historycznego, może nim być amerykańska wojna secesyjna (pokazywana szczegółowo, najprawdopodobniej w efekcie wzrastających budżetów filmów i bardziej ambitnych umów koprodukcyjnych); wcześniej spaghetti westerny rozgrywały się w swego rodzaju abstrakcyjnych i uniwersalnych przestrzeniach (obskurne miasteczko było właściwie jedynym miejscem akcji) [...].[65]

[64] Zob.: *Ibidem,* s. 51
[65] Zob.: *Ibidem*, s. 51-52.

Frayling zaznacza również, że ów historyczny kontekst stanowił zapowiedź wysokobudżetowych *fabuł Zapata-spaghetti* (*Zapata-Spaghetti plot*), których akcja miała miejsce w trakcie rewolucji meksykańskiej. Według Fraylinga ten trzeci typ fabuły dominował w latach 1967-71. Szczegółowy opis tego wariantu fabularnego zostanie przedstawiony w rozdziale trzecim. Na tym etapie należy jednak zaznaczyć, że fraylingowski opis tej fabuły ma analogiczną strukturę (wypunktowanie powtarzalnych elementów historii), co *fabuła o słudze dwóch panów*[66].

Christopher Frayling nie bez kozery próbę wyznaczenia owych trzech typów włoskich fabuł podejmuje w rozdziale pod tytułem *Spaghettis and Society*. Jego celem było bowiem sprawdzenie, zgodnie z sugestią Wrighta, czy można ujrzeć prostą zależność między popularnością danego typu fabuły a zmianami o charakterze społeczno-politycznym we Włoszech[67]. Frayling w swojej analizie zauważa jałowość tego rodzaju prób. Sugeruje, że polegałyby one raczej na interpretacji fabuł spaghetti westernów w myśl istniejących tez z obszaru badań socjologicznych niż na odnajdowaniu sensów o charakterze socjologicznym w tych fabułach.

Efekt końcowy próby Frayliga jest więc analogiczny, co w przypadku klasyfikacji Willa Wrighta. Owe „włoskie fabuły" pokazują dominujące tendencje fabularne w najbardziej popularnych spaghetti westernach w latach 1964-1971. Jednocześnie dystans czasowy, jaki dzieli nas od badań Fraylinga z 1981 roku pozwala również na odnotowanie, że jego analizy dotyczące tych lat nie są kompletne ze względu na ograniczoną znajomość spaghetti westernów. Jakkolwiek trudno odmówić Fraylingowi zaangażowania, nie był on wówczas w stanie dotrzeć do sporej części filmów, które są obecnie wydawane na płytach DVD i Blu-ray, nie mówiąc już o olbrzymiej ilości efemerycznych pirackich kopi dostępnych w internecie.

Nie szukając długo, Frayling omija chociażby serię włoskich westernów (zarówno wysoko-, jak i niskobudżetowych), które wykorzystują motywy fabularne

---

[66] Zob.: *Ibidem*, s. 52.

[67] Will Wright Wright, korzystając z badań bajki Władimira Proppa i struktur mitu Clauda Lévi-Straussa wyszedł z założenia, że western opiera się na micie, a mit posiada strukturę fabularną. Zbadanie struktury fabularnej westernu miało więc pozwolić na analizę mitu jako takiego. Tym samym, Wright w drugiej części swojej pracy próbował szukać zależności pomiędzy sytuacją społeczno-polityczną a dominacją określonego typu fabuły westernowej. O ile klasyfikacja fabuł Wrighta jest często przywoływana i wykorzystywana pomimo jej licznych wad, o tyle druga część jego badań była najbardziej krytykowaną częścią tej pracy. Znaczące w tym kontekście jest chociażby to, że książka Willa Wrighta została w latach 70-tych częściowo przetłumaczona na język polski, na łamach «Dialogu». Przetłumaczone zostały wówczas tylko analizy rodzajów fabuł westernowych Wrighta, ale już nie próba ich połączenia z kontekstem społeczno-politycznym. Zob.: W. Wright, *op. cit.*, s.124-212. oraz W. Wright, „Struktura westernu", przeł. Piotr Kamiński [w:] «Dialog» 1978 (numery od 3 do 9).

z *Parszywej dwunastki* (*The Dirty Dozen*; 1967) Roberta Aldricha. Należą do niej chociażby takie filmy jak: *Pięciu uzbrojonych mężczyzn* (*Un esercito di 5 uomini*; 1969, reż. Don Taylor), *The Deserter* (*La spina dorsale del diavolo*; 1970, reż. Burt Kennedy), czy *Prawo do życia, prawo do śmierci* (*Una Ragione per vivere e una per morire*; 1972, reż. Tonino Valerii). Jako przykład modelowego spaghetti westernu tego typu może posłużyć ostatni z nich. Film ten opowiada o grupie skazanych na śmierć, których wojsko Unii wciela w swoje szeregi w celu wykonania samobójczej misji na terenie wroga – odbicia fortu, który jest w rękach Konfederatów. Ten spaghetti western obrazuje również kolejny problem, o którym szerzej wspomnę w rozdziale piątym, a mianowicie traktowanie roku 1971 jako znaczącej cezury, po której zjawisko spaghetti westernu nie jest już wystarczająco uważnie analizowane.

Nie sądzę jednak, żeby analiza strukturalna kolejnych możliwych typów fabuł była na tyle wartościowa poznawczo, żeby należało ją wykonywać w sposób zaproponowany przez Willa Wrighta. W moim przekonaniu wyznaczenie takich schematów byłoby ciekawe w momencie, gdybyśmy chcieli szukać reguł rządzących konstrukcjami fabularnymi w ogóle. Na przykład, mogłoby to stanowić kolejną frapującą „cegiełkę", jeśli chodzi o badanie powtarzalności archetypów postaci i pełnionych przez nie funkcji.

Sądzę, że wyznaczenie interesujących mnie tutaj elementów, które wskazywałyby na autonomiczność fabuł spaghetti-westernowych w stosunku do fabuł innych westernów z lat 60-tych i 70-tych można osiągnąć z powodzeniem bez tego zabiegu. W moim przekonaniu korzystanie z tej metody doprowadziłoby po prostu do efektownego, ale i jałowego mnożenia typów oraz podtypów fabuł.

Również Frayling sugeruje nieskuteczność Wrightowskiej metody[68] i szuka innej metodologii, która pozwoliłaby badać zarówno filmy kasowe, które stały się popularnymi towarami eksportowymi, jak i niskobudżetowe, mniej popularne filmy klasy B. Inspirując się badaniami komiksów o Supermanie autorstwa Umberto Eco,

[68] Warto też zaznaczyć, że wiele spaghetti westernów korzysta na przykład ze schematu *fabuły o słudze dwóch panów*, ale nie realizuje precyzyjnie wszystkich jej elementów. Przykładem może być analizowany w dalszej części rozdziału *film Light the Fuse Sartana Is Coming* (*Una nuvola di polvere... un grido di morte... arriva Sartana*; 1970, reż. Giuliano Carnimeo). Gdybyśmy chcieli stworzyć schemat znacznie bardziej wydajny, uwzględniający również liczne filmy klasy B, należałoby sporo jego punktów uczynić opcjonalnymi. Inna możliwość to „naginanie" istniejących filmów do przygotowanego schematu, co według Fraylinga Will Wright zrobił w swojej książce klasyfikując *Dobrego, złego i brzydkiego* do tak zwanej fabuły o zawodowcach. Zob.: Ch. Frayling, *Spaghetti Westerns*..., s. 48.

Frayling analizuje więc w swojej książce serię filmów o Django i na jej podstawie postanawia wskazać powtarzalne motywy fabularne w spaghetti westernach.

Django (1966) w reżyserii Sergio Corbucciego był filmem, który niejako uzupełnił nieformalną koncepcję „włoskiego Dzikiego Zachodu" zaproponowaną przez Sergio Leone w *Za garść dolarów*. Western ten również opierał się na wzorze fabularnym rodem ze *Straży przybocznej*. Główny bohater, rewolwerowiec *Django* (Franco Nero), podobnie jak Joe w *Za garść dolarów*, starał się wykorzystać finansowo konflikt między meksykańską bandą rewolucjonistów/bandytów dowodzoną przez generała Hugo Rodrigueza (José Bódalo) a bandą rasistów/psychopatów pod wodzą dawnego majora Konfederacji Jacksona (Eduardo Fajardo).

Corbucci w znacznie większym zakresie posłużył się używaną również przez Sergio Leone hiperbolą. Zepsute moralnie miasteczko jest w jego filmie przestrzenią pustą i przypominającą miasto duchów z horroru[69] – jego ulice toną w morzu błota[70], a jedynymi stałymi mieszkańcami są pstrokato ubrane prostytutki i tchórzliwy właściciel *saloonu*. Tytułowy *Django* to kowboj, który nie ma konia, a swoje siodło nosi na plecach; na sznurze ciągnie trumnę z karabinem maszynowym w środku.

Dodatkowo, o ile u Leone pojawiają się subtelne elementy sadyzmu bohaterów, Corbucci również i ów sadyzm hiperbolizuje do granic możliwości. Oprócz tego, że obserwujemy na ekranie zabijanie olbrzymiej ilości bezimiennych postaci, istotne jest to, że akty przemocy mają bardzo często podtekst rasowy. Najlepiej widać to na przykładzie wspomnianego majora Jacksona i jego ludzi, którzy urządzają „zabawę" polegającą na strzelaniu do bezbronnych, uciekających meksykańskich chłopów. Sposoby znęcania się nad sobą bohaterów zyskują znamiona autotelicznej atrakcji. Tratowanie końmi ludzkich rąk, biczowanie czy ucinanie uszu[71] stają się zarazem

[69] Sugeruje to chociażby Tadeusz Miczka. Zob.: T. Miczka, *op. cit., s.* 325.
[70] Według Manolo Bologninego, pierwotnie Corbucciemu marzyło się westernowe miasteczko skąpane w śniegu, ale ostatecznie nie pozwoliły na to względy budżetowe. Swój śnieżny koncept zrealizował dwa lata później w *Człowieku zwanym* ciszą (*Il Grande silenzio*; 1968). Wypowiedź Bologniniego można znaleźć w filmie dokumentalnym *The Spaghetti West* (2005, reż. David Gregory).
[71] Jak wspominał Manolo Bolognini scena ucinania ucha jednemu z bohaterów znalazła się na części rolek z filmem przez zaniedbanie. Miała ona bowiem zostać usunięta po sugestii cenzorów. W rezultacie, w kinach można było zobaczyć dwie wersje *Django*. Owa scena z obcinaniem ucha jest też często wspominana jako inspiracja dla Quentina Tarantino w trakcie realizacji jego *Wściekłych psów* (*Reservoir Dogs*; 1992). Wypowiedź Bologniniego również można znaleźć w filmie dokumentalnym *The Spaghetti West*.

przerażające i groteskowe ze względu na „niezdrowy" nadmiar, jeśli chodzi o wykorzystywanie tego rodzaju wymyślnych tortur[72].

Korzystając z pomysłów Sergio Leone i hiperbolizując je, Sergio Corbucci zbudował więc świat znacznie bardziej groteskowy, sztuczny, a tym samym komunikujący również sztuczność konwencji spaghetti westernu. Dodatkowo Corbucci wprowadził do spaghetti westernu na stałe motyw meksykańskiej rewolucji i konflikty rasowe. *Django* był filmem na tyle wpływowym, że zaczął być postrzegany jako wzorcowy spaghetti western, a postać głównego bohatera stała się wręcz symbolem nowego stylu we włoskim westernie. To, że w porównaniu do trylogii Leone bohater posługiwał się charakterystycznym imieniem[73], zachęciło producentów i reżyserów do produkcji serii westernów o Django oraz do zmiany tytułów wielu już nakręconych wcześniej filmów.

Według Umberto Eco powtarzalność pewnych elementów sprawia, że seria tekstów kultury opowiadająca o perypetiach jednego, charakterystycznego bohatera jest dla nas atrakcyjna. Jak wspomina Eco, w książkach kryminalnych istotniejsze od rozwiązania zagadki kryminalnej (do którego i tak dojdzie), miałoby być chociażby obsesyjnie powtarzanie przez głównych bohaterów repertuaru zachowań, których od nich oczekujemy[74]. Frayling w analizowanych przez siebie filmach o Django[75] wyróżnia trzy takie powtarzalne motywy fabularne: antyklerykalizm, eksponowanie ekstrawaganckiego i efekciarskiego używania broni (*emphasis on elaborate weaponery*), występowanie podfabuły (*subplot*) z meksykańskimi

[72] Sam Sergio Corbucci w wywiadzie udzielonym na potrzeby filmu dokumentalnego *Western, Italian Style* (1968, reż. Patrick Morin), sugerował również, że obrazowanie przemocy jako celu samego w sobie jest pokłosiem popularności filmów o Bondzie. Tę wypowiedź przytaczam w całości w rozdziale czwartym.

[73] Mimo, że w każdej z części trylogii dolarowej Sergio Leone główni bohaterowie ubierają się tak samo, zachowują podobnie i mogą pochwalić się analogicznymi umiejętnościami, za każdym razem posługują się innym imieniem lub pseudonimem. Na przykład, postać Lee Van Cleefa w *Za kilka dolarów więcej* to pułkownik Douglas Mortimer, a w *Dobrym złym i brzydkim* posługuje się pseudonimem „Anielskie oko".

[74] Umberto Eco, "The Myth of Superman", «Diacritics», 1972 (spring), vol. 2, nr 1 oraz Ch. Frayling, *Spaghetti Westerns*..., s. 77.

[75] Analizowane przez Fraylinga filmy o Django to: *Django*; *Django Kill... If You Live Shoot* (*Se sei vivo spara*; 1967, reż. Gulio Questi); *Django Always Draw Second* (1974, reż. Slim Alone*)*; *Django Shoots First* (*Django spara per primo*; 1966, reż. Alberto De Martino); *10,000 Blood Money* (*10.000 dollari per un massacre*; 1967, reż. Romolo Guerrieri); *Son of Django* (*Il figlio di Django*; 1967, reż. Osvaldo Civirani); *A Few Dollars for Django* (*Pochi dollari per Django*; 1966, reż. Léon Klimovsky); *Django, Prepare a Coffin* (*Preparati la bara*!; 1968, reż. Ferdinando Baldi); *Django the Bastard* (*Django il bastardo*;1969, reż. Sergio Garrone); *Django Does Not Forgive* (*Mestizo*; 1965, reż. Julio Buchs); *Nude Django* (1968, reż. Byron Mabe); *Django and Sartana... Showdown in the West* (*Arrivano Django e Sartana... è la fine*; 1970, reż. Demofilo Fidani); W *Django!* (1971, reż. Edoardo Mulargia); *Django Defies Sartana* (*Django sfida Sartana*; 1970, reż. Pasquale Squitieri); *Django the Condemned* (*Django, killer per onore*; 1965, reż. Maury Dexter); *Don't Wait, Django... Shoot!* (*Non aspettare Django, spara*; 1967, reż. Edoardo Mulargia). Zob.: *Ibidem*, s. 75-102.

bandytami/rewolucjonistami. Jeśli uznalibyśmy, że filmy o Django są rzeczywiście reprezentatywne dla całości gatunku, a postać Django miałaby być synonimem typowego bohatera spaghetti westernu, wybór tych filmów pozwalałby dotrzeć do motywów fabularnych, których powtarzalność miałaby sprawiać widzowi przyjemność w trakcie obcowania nie tylko ze spaghetti westernami o Django, ale i ze spaghetti westernami w ogóle[76].

Paradoksalnie wydaje się jednak, że podstawowym błędem metodologicznym jest tutaj wybór filmów o Django, które najczęściej są „filmami o Django" z nazwy, czyli zostały tak nazwane w toku praktyk dystrybucyjnych. Jednym z wielu przykładów takiej zmiany tytułu na poziomie dystrybucji może być chociażby analizowany przez Fraylinga western a *Few Dollars for Django* (*Pochi dollari per Django*; 1966, reż. Léon Klimovsky). Odwoływał się on tematycznie i ikonograficznie do klasycznego westernu amerykańskiego, ale dodany po nakręceniu filmu tytuł miał sugerować związek zarówno z trylogią dolarową Sergio Leone, jak i z *Django* Sergio Corbucciego. Tym samym, motywy fabularne wyznaczone przez Fraylinga niekoniecznie byłyby tymi typowymi dla spaghetti westernu w ramach przyjętej przeze mnie definicji, byłyby raczej motywami fabularnymi typowymi dla włoskich westernów lat 60-tych i 70-tych.

W praktyce tylko dwa włoskie filmy należałoby uznać za bezpośrednią kontynuację losów głównego bohatera *Django* Sergio Corbucciego. Są to: *Django, Prepare a Coffin* (*Preparati la bara*!; 1968, reż. Ferdinando Baldi) i *Django 2: Powrót zza grobu* (*Django 2: il grande ritorno*; 1987, reż. Nello Rossati). Pozostałe filmy nie miały pierwotnie nic wspólnego z filmem Corbucciego i zostały tak nazwane, aby wykorzystać sukces jego westernu. Ewentualnie charakteryzowały się tym, że główny bohater nosił rzeczywiście imię Django, ale poza tym film ani tematycznie, ani ikonograficznie nie nawiązywał bezpośrednio do *Django* Corbucciego. Tego rodzaju praktyki dystrybucyjne sprawiają również, że nie sposób jest oszacować dokładnie liczby „filmów o Django". Bardzo wzrosłaby ona na przykład, gdybyśmy wzięli pod uwagę tytuły spaghetti westernów na rynku zachodnioniemieckim. Ze względu na niezwykłą popularność *Django* Corbucciego w RFN, praktycznie każdy film z udziałem Franco Nero, niezależnie od gatunku, w jakim był zrealizowany, był opatrzony tytułem „Django". To samo dotyczy dużej liczby innych spaghetti westernów, w których Franco Nero nie grał, a które z *Django* Corbucciego również

[76] Zob.: *Ibidem*, s. 75-102.

niewiele wspólnego miały. I tak na przykład, film *Death Sentence* (*Sentenza di morte*; 1968, reż. Mario Lanfranchi) na rynku zachodnioniemieckim był dystrybuowany jako *Django – Unbarmherzig wie die Sonne*.

Rekapitulując, chciałbym zaproponować znaczące uogólnienie, jeśli chodzi o powtarzające się najczęściej motywy fabularne w spaghetti westernie i wyznaczyć takie, które znajdziemy w: tak zwanych „filmach o Django", westernach Sergio Leone, westernach realizujących wymienione przez Fraylinga typy „włoskich fabuł" i tych, które zapewne ze względu na niedostępność w momencie powstawania jego książki zostały przez niego pominięte.

Kluczowym motywem fabularnym, który pełni rolę organizującą, jest, moim zdaniem, dwuznaczność moralna świata przedstawionego, którą do gatunku wprowadził analizowany już film *Za garść dolarów*. Dwuznaczność moralna warunkuje odmienne od tradycji amerykańskiego westernu używanie przemocy przez bohaterów oraz jej hiperbolizowanie (na przykład przez obrazowanie „ekstrawaganckiego i efekciarskiego używania broni"). Większość fabuł spaghetti westernów jest umiejscowiona na pograniczu meksykańsko-amerykańskim, co sprawia, że oprócz znanych z repertuaru klasycznego westernu postaci kowbojów i mieszkańców miasteczek kluczową rolę zaczynają pełnić Meksykanie – głównie bandyci/rewolucjoniści bądź żyjący na skraju ubóstwa chłopi. Umieszczenie fabuł w takiej lokalizacji dawało z kolei pretekst do wplatania do filmów wątków konfliktów rasowych oraz rewolucji meksykańskiej. Oprócz rewolucji meksykańskiej kontekst historyczny okazjonalnie tworzy wojna secesyjna. Najczęściej jednak fabuły utrzymane są w swego rodzaju abstrakcie historycznym. Przykładem może być chociażby *Requiescant* (1967) Carlo Lizzaniego, w którym akcja podobno toczy się tuż po wojnie secesyjnej, ale ojciec około dwudziestoletniego głównego bohatera miał być jednocześnie zaufanym człowiekiem Pancho Villi (który działał na terenie Meksyku znacznie później). W przedstawieniu znanych z historii zdarzeń nie jest więc istotna wierność historycznym realiom i datom. Tak rewolucja meksykańska, jak i wojna secesyjna zyskują najczęściej rolę symbolicznego tła, które często ma służyć krytyce współczesności w duchu lewicowej kontestacji, na przykład krytyce wojny w Wietnamie

(traktuje o tym bardziej szczegółowo rozdział trzeci). W duchu kontestacji można też potraktować pojawiające się czasami w spaghetti westernie motywy antyklerykalne. Należy jednak zaznaczyć, że wykorzystywanie ikonografii chrześcijańskiej i wątków biblijnych w spaghetti westernie jest bardzo częste, ale w większości przypadków nie ma znamion krytyki o charakterze ideologicznym. Jak zauważa Christopher Frayling, występowanie owej ikonografii i nawiązań biblijnych należy raczej potraktować jako rodzaj ukłonu w stronę katolickiej publiczności z południa Włoch, która w założeniu miała być pierwszym i głównym odbiorcą spaghetti westernów[77].

Powyższe, powtarzające się w spaghetti westernach najczęściej motywy fabularne z dominującą dwuznaczną moralnością świata przedstawionego, były widzowi podawane przy pomocy określonej formy filmowej, w której nadrzędną i organizującą funkcję pełnił chwyt hiperbolizacji.

II.3. Hiperbolizacja jako dystynktywny element formuły gatunkowej spaghetti westernu

W dokonanej analizie *Za garść dolarów* oraz motywów fabularnych typowych dla spaghetti westernów, hiperbolizacja pojawiła się już na zasadzie lejtmotywu. Pierwszy western Sergio Leone oraz *Django* Corbucciego są z pewnością filmami, które zapoczątkowały popularność tego chwytu w interesującej mnie formule gatunkowej spaghetti westernu. Należy jednak podkreślić, że ścieżki, jakimi poszli Leone i Corbucci, stanowią tylko ułamek strategii, jakie obierali twórcy spaghetti westernów. Postaram się więc opisać pokrótce płaszczyzny, na których wykorzystywano w spaghetti westernach chwyt hiperbolizacji.

Po pierwsze, efekt hiperbolizujący bywał uzyskiwany za przy użyciu specyficznych technik narracyjnych. Mogło to być na przykład: skorzystanie z konstrukcji szkatułkowej jak w filmach *Death Sentence* czy *Light the Fuse... Sartana is Coming*[78]; motywowane procesem produkcyjnym zminimalizowanie komunikacji za pomocą słowa mówionego pomiędzy bohaterami do granic

[77] Zob.: *Ibidem*, s. 191
[78] Film *Light the Fuse... Sartana Is Coming* oraz sposób wykorzystania w nim narracji szkatułkowej analizuję w dalszej części tego rozdziału.

prawdopodobieństwa; czy negowanie klasycznego, arystotelesowskiego modelu opowiadania. Najbardziej dobitnym przykładem dwóch ostatnich technik narracyjnych może być *¡Mátalo!* (1970) Ceasare Canevariego, któremu więcej miejsca poświęcę w rozdziale trzecim.

Po drugie, należałoby wyróżnić hiperbolizację na poziomie fabuł i konstrukcji scenariuszowych postaci. Może ona mieć miejsce poprzez przypisanie postaciom szczególnych czy też groteskowych umiejętności/cech bądź wyznaczenie im celu, którego wykonanie nagina granice prawdopodobieństwa. Westerny Sergio Leone takie jak chociażby *Za garść dolarów* zdecydowanie nie należą do tej grupy filmów. Dobrym przykładem mogłyby tutaj być chociażby niektóre filmy Ferdinando Baldiego, jak *Little Rita of the West* (*Little Rita Nel West*; 1967), *Get Mean* (1975) czy *Ślepiec* (*Il Cieco*; 1971). Jako modelowy film, w którym dokonywana jest hiperbolizacja na poziomie fabularnym może posłużyć nam chociażby ten ostatni z wymienionych. Jak sama nazwa wskazuje, *Ślepiec* opowiada o perypetiach ślepego rewolwerowca na Dzikim Zachodzie. Ów bohater podejmuje się dostarczenia do górniczego miasteczka pięćdziesięciu młodych kobiet. Niestety, ze względu na to, że jest on ślepy jest również notorycznie oszukiwany przez swoich przeciwników (bandytów i meksykańskich żołnierzy). Będące skutkiem ślepoty problemy z poruszaniem się (funkcję laski niewidomego spełnia w jego przypadku karabin z bagnetem), nie przeszkadzają jednak bohaterowi w efektownym zabijaniu przeciwników przy pomocy broni palnej czy w oddawaniu celnych strzałów do dzwonu na wysokiej wieży kościelnej[79]. Przykład *Ślepca* obrazuje również, że hiperbolizacja wątków fabularnych może prowadzić nie tylko do groteskowości, ale i do epatowania przez filmy wykorzystujące tę technikę najczęściej specyficznym, cynicznym poczuciem humoru. Niezdarne działania ślepego rewolwerowca mają tutaj bowiem charakter dwuznacznych gagów, które mogą nas śmieszyć wbrew politycznej poprawności.

[79] Niewykluczone, że *Ślepiec* (*Il Cieco*; 1971, reż. Ferdinando Baldi) był inspirowany serią filmów o ślepym samuraju Zatoichim, którą rozpoczął film *Opowieść o Zatoichim* (*Zatôichi monogatari*; 1962, reż. Kenji Misumi). *Notabene* historię Zatoichiego, podobnie jak spaghetti westerny, charakteryzuje inspirowana *Strażą przyboczną* dwuznaczność moralna świata przedstawionego.

Po trzecie, hiperbolizacja często była efektem hybrydyzacji gatunkowej, czyli łączenia konwencji westernu z innymi konwencjami gatunkowymi. Chodzi tu zwłaszcza o takie konwencje gatunkowe, które ze względu na przyzwyczajenia odbiorcze zbudowane przez amerykański western klasyczny (na przykład w reżyserii Johna Forda czy Howarda Hawksa), zdają się należeć do zupełnie innego porządku niż westernowa ikonografia i mitologia. I tak na przykład w filmie *Any Gun Can Play* (*Vado... l'ammazzo e torno*; 1967) Enzo G. Castellariego obok westernowej ikonografii i wątków fabularnych rodem z filmów Leone wrażenie groteskowości potęgują slapstickowe bitwy i gonitwy rewolwerowców, epatujące zmyślną, ale przekraczającą znacząco granice prawdopodobieństwa choreografią, której towarzyszą również popisy akrobatyczne. Na poziomie ikonograficznym, znaczący wyłom stanowi na przykład scena slapstickowej bójki w łaźni, która stanie się powracającą przestrzenią akcji w wielu spaghetti westernach wykorzystujących slapstickowe gagi, na przykład w *Tedeum* (1972; reż. Enzo G. Castellari) czy w *Żywych, a najlepiej martwych* (*Vivi o, preferibilmente, morti*; 1969, reż. Duccio Tessari).

Analogicznie, scenograficznie i tematycznie nieprzystające wydają się również próby wdrożenia do westernu musicalu (*Little Rita of the West* Ferdinado Baldiego), horroru (charakterystyczna gotycka ikonografia w *Django*, czy *Django the Bastard [Django il bastardo*; 1969, reż. Sergio Garrone]) oraz anachroniczne gadżety zaczerpnięte z filmów bondowskich[80], z których korzystają bohaterowie filmów Gianfranco Paroliniego, takich jak: *Sabata* (*Ehi amico... c'è Sabata, hai chiuso!*; 1969); *Powrót Sabaty* (È tornato Sabata... hai chiuso un'altra volta!; 1971); *Adios Sabata* (*Indio Black, sai che ti dico: Sei un gran figlio di...*; 1971) czy filmów z serii o Sartanie w reżyserii Guliano Carnimeo: *Sartana – Angel of Death* (*Sono Sartana, il vostro becchino*; 1969); *Light the Fuse... Sartana Is Coming* (1970); *Have a Good Funeral, My Friend... Sartana Will Pay (Buon funerale, amigos!... paga Sartana*; 1970); *Sartana's Here... Trade Your Pistol for a Coffin* (*C'è Sartana... vendi la pistola e comprati la Bara*; 1970)[81].

[80] Niektórzy badacze skłonni są już sposób konstrukcji postaci głównego bohatera trylogii dolarowej łączyć z filmami o Bondzie. Czyni tak chociażby Howard Hughes, zaznaczając, że Joe z *Za garść dolarów* od Bonda odróżniają przede wszystkim rachityczne kontakty seksualne z kobietami. Zob.: H. Hughes, *op. cit.*, s. 8.

[81] Nieprzypadkowo wymieniam tytuły filmów Gianfranco Paroliniego i Guliano Carnimeo w tak dużej liczbie. Na ich przykładzie widać bowiem, że chwyt hiperbolizacji bywał również wykorzystywany już przy tworzeniu samych tytułów spaghetti westernów.

Zdecydowanie rzadziej występującym chwytem, o podobnym nacechowaniu semantycznym, jest też łączenie konwencji gatunkowej westernu z tekstami kultury wywodzącymi się z tak zwanej kultury wysokiej. Przykładem może być *Johnny Hamlet* (*Quella sporca storia nel West*; 1968) Enzo G. Castellariego, będący westernową trawestacją szekspirowskiego *Hamleta*, czy *Człowiek, duma i zemsta* (*L'uomo, l'orgoglio, la vendetta*; 1967) Luigiego Bazzoniego będący adaptacją *Carmen* Prospera Mérimée (nowela ta była również podstawą libretta słynnej opery Georges'a Bizeta)[82].

Po czwarte, często hiperbolizację możemy zaobserwować w sposobie gry aktorskiej. Nie mowa tu jednak tylko i wyłącznie o spaghetti westernach wykorzystujących konwencję slapsticku, gdzie wyolbrzymienie gestów i mimiki jest rozwiązaniem warunkowanym przez tradycję gatunkową. Bardzo często w spaghetti westernach przerysowywane są postacie bohaterów oraz ich adwersarzy. Wymownym przykładem może być chociażby postać O'Hary z *Death Sentence* odgrywana przez Thomasa Miliana. Jest on postacią niezrównoważoną psychicznie, u której spazmy o charakterze okołoseksualnym powoduje kontakt ze złotem czy nawet sam dźwięk słowa „złoto". Milian na zmianę panikuje, histeryzuje i jest sadystycznie agresywny wobec otoczenia[83].

Wydaje się jednak, że hiperbolizowanie nie odbywa się tylko w tak skrajnych przypadkach, jak ten opisany powyżej. Jak zauważa Jacek Ostaszewski, już gra aktorska Franco Nero w *Django* nosi w sobie znamiona pastiszu. w tym przypadku ów pastisz dokonuje się poprzez wyolbrzymienie stylu gry aktorskiej typowego dla postaci rewolwerowca, który został stworzony przez Sergio Leone i Clinta Eastwooda w trylogii dolarowej.

Po piąte, hiperbolizacji podlega sposób obrazowania w spaghetti westernach przemocy. Należy jednak podkreślić, że owej hiperbolizacji przemocy możemy się dopatrywać na praktycznie wszystkich opisanych wyżej poziomach. Może ograniczać się tylko do konstrukcji fabularnej tak jak w *Ślepcu* Baldiego, albo następować

[82] Incydentalnie zdarzają się również nawiązania do malarstwa. Znane są przede wszystkim inspiracje malarstwem w twórczości Sergio Leone (o których piszę w rozdziale czwartym), ale można by w tym miejscu wymienić inne przykłady, jak chociażby niemal dosłowne cytowanie *Ostatniej wieczerzy* Leonarda Da Vinci w *His Name Was Holy Ghost* (*Uomo avvisato mezzo ammazzato... parola di Spirito Santo*; 1972, reż. Guliano Carnimeo).

[83] Dodatkowo postać O`Hary kreowana przez Miliana wyróżnia się wizualnie. Jest albinosem, ubierającym się tylko w śnieżnobiałe garnitury.

poprzez celebrowanie pojedynków rewolwerowych czy wykorzystywanie ujęć w zwolnionym tempie (które pojawiły się w późnych spaghetti westernach jako pokłosie popularności twórczości Sama Peckinpaha).

W tym miejscu należy jednak podkreślić jedną istotną cechę owej hiperbolizacji. Powoduje ona najczęściej, że świat przedstawiony w spaghetti westernie zaczyna tematyzować sposób swojego istnienia – pokazywać nam szwy i czynić z tego swoistą atrakcję dla odbiorcy. Mniej istotne stają się tutaj przez to same fabuły, które często mają charakter umowny. Istotniejsze staje się obrazowanie sztuczności pokazywanego świata, obnażanie chwytów typowych dla konwencji klasycznego westernu amerykańskiego i spaghetti westernu czy warsztatu filmowego jako takiego. Tym samym, jednym z najważniejszych wyznaczników gatunkowych spaghetti westernu staje się jego samoświadomość gatunkowa, która znacząco odróżnia go chociażby od większości klasycznych hollywoodzkich gatunków filmowych, a w tym westernu[84].

Znacząco zmienia to też moim zdaniem sposób, w jaki w spaghetti westernach patrzymy na obrazowanie przemocy. Gatunek ten był swego czasu krytykowany chociażby ze względów etycznych jako demoralizujący i czyniący z ekranowej przemocy i sadyzmu „niesmaczną" atrakcję dla mas. Tymczasem spaghetti westerny poprzez hiperbolizowanie przemocy często mogły być przyczynkiem do kontemplacji sposobów jej obrazowania na ekranie, a nie jej apoteozą. Chociażby w niektórych polskich, PRL-owskich źródłach często natkniemy się na opisy spaghetti westernów jako brutalnych „filmów klasy B", w których przemoc pełni właśnie funkcję niesmacznej i podejrzanej etycznie atrakcji[85]. Warto zwrócić uwagę, że rzeczywiście dosyć pokaźną grupę spaghetti westernów klasy B stanowią filmy, w których nie znajdziemy nic więcej niż kiepsko zrealizowane sceny bójek i strzelanin, dominujących nad szczątkową fabułą. Przykładem takiego „podejrzanego etycznie" spaghetti westernu mógłby być chociażby *Django and Sartana… Showdown in the West* (*Arrivano Django e Sartana… è la fine*; 1970) w reżyserii Demofilo Fidaniego[86].

---

[84] Wyjątek od reguły stanowią tutaj tylko musicale, które w okresie klasycznego Hollywood często tematyzowały powstawanie spektaklu muzycznego. Zob.: Wiesław Godzic, „Jak umiera gatunek? Przypadek musicalu" [w:] *Kino gatunków wczoraj i dziś,* red. Alicja Helman, Wydawnictwo Rabid, Kraków 1998, s. 85-86.

[85] Przykładem takiego źródła może być chociażby książka o westernie Czesława Michalskiego. Zob.: Cz. Michalski, *op. cit*., s. 255.

[86] W filmie Fidaniego, akty przemocy dominują nad fabułą i postaciami. Warto chociażby napomknąć, że Django i Sartana są postaciami o tak podobnej fizjonomii i ubiorze, że trudność sprawia już samo odróżnienie jednego od drugiego.

Należy jednak podkreślić (o czym wielu polskich autorów zapomina niestety do dziś), że z historycznofilmowego punktu widzenia „film klasy B" nie jest pojęciem wartościującym, a określającym specyficzny model produkcji i dystrybucji filmów niskobudżetowych. Warto pamiętać, że chociażby analizowany w tym rozdziale film *Za garść dolarów* powstał właśnie jako klasy B kręcony równocześnie z filmem klasy A – *Bullets Don't Argue* (*Le pistole non discutono*; 1964, reż. Mario Caiano)[87]. W grupie spaghetti westernów klasy B znajdują się również inne filmy autorstwa początkujących reżyserów, którzy podobnie jak Leone, spaghetti western traktowali jako rodzaj poligonu doświadczalnego, pozwalającego na eksperymentowanie z formą filmową. Wśród tych eksperymentów natrafimy również na te związane z obrazowaniem na ekranie przemocy[88].

Jak zwykle w przypadku dyskusji o obrazowaniu przemocy w filmie fabularnym należałoby też podkreślić, że kluczowa rola w rodzaju interpretacji owej przemocy leży po stronie widza. Warto opisać to na przykładzie fetyszyzowania w spaghetti westernach karabinów maszynowych[89]. Możliwy jest tutaj odbiór masakry wykonanej przy pomocy karabinu jako efektownej i atrakcyjnej samej w sobie. Karabin maszynowy pozwala bowiem głównemu bohaterowi, z którym miałby identyfikować się emocjonalnie widz, na szybsze i skuteczniejsze pokonanie przeciwnika, jak chociażby w *Django* Corbucciego. Jednocześnie na ową masakrę możemy spojrzeć jako na echo medialnych obrazów przemocy chociażby z wojny wietnamskiej, które w momencie premiery większości spaghetti westernów miały duży wpływ na zbiorową świadomość i kształtowanie się poglądów politycznych. Hiperbolizacja przemocy może więc zarówno uczynić z niej autoteliczną atrakcję, jak i być przyczynkiem do refleksji nad sposobem obrazowania przemocy w filmie fabularnym czy nad przemocą jako zjawiskiem społeczno-politycznym.

---

[87] Efektem ubocznym takiego modelu produkcji jest chociażby to, że w celu obniżenia kosztów film Leone został częściowo nakręcony w tych samych lokalizacjach, z tymi sami aktorami i z tymi samymi członkami ekipy filmowej, co film Mario Caiano. Już sama gaża gwiazdy *A Bullets Don't Argue* (*Le pistole non discutono*; 1964, reż. Mario Caiano) – Roda Camerona – była większa niż cały budżet *Za garść dolarów*. Zob.: Ch. Frayling, *Sergio Leone*..., s. 131.

[88] Po sukcesie trylogii dolarowej Sergio Leone popyt na westerny włoskie był tak duży, że ich twórcom często pozwalano na rozpoczynanie zdjęć bez scenariusza. Jak wspominał Franco Nero (w wywiadzie udzielonym na potrzeby filmu dokumentalnego *The Spaghetti West*) filmem, który zaczęto kręcić bez scenariusza był chociażby *Django* Sergio Corbucciego. Popyt na westerny sprawił, że ich twórcy mogli dowolnie eksperymentować z fabułą, dramaturgią i formą filmową – często korzystali więc z tego przywileju.

[89] Powstał nawet spaghetti western, który uczynił z powstania karabinu maszynowego Gatlinga i możliwości nowej, śmiercionośnej broni kanwę fabuły. Mowa o filmie *Machine Gun Killers* (*Quel caldo maledetto giorno di fuoco*; 1968) Paolo Bianchiniego.

Oczywiście jak echo wraca tutaj przypadek filmów Sama Peckinpaha, który twierdził, że chce obrzydzać widzowi przemoc i skłaniać go do refleksji nad nią, a był oskarżany o uczynienie z owej przemocy dwuznacznej atrakcji dla widza[90]. Biorąc pod uwagę, że spaghetti westerny były dla Peckinpaha jedną z ważniejszych inspiracji do powstania na przykład *Dzikiej bandy* (*The Wild Bunch*; 1969), można śmiało zaryzykować twierdzenie, że owa charakterystyczna dwuznaczność przemocy Peckinpahowskiej jest efektem ubocznym nie tylko wykorzystywanego przez niego obsesyjnie zwolnionego tempa, ale i inspiracji spaghetti westernami. Sporą część spaghetti westernów odróżniałby jednak od filmów Peckinpaha znacznie większy stopień autotematyczności, osłabiającej emocjonalny odbiór owej przemocy. Jako skrajny przykład można tu podać chociażby film *His Name Was Holy Ghost* Guliano Carnimeo. Trudno z równym stopniem powagi co w westernach Peckinpaha odbierać strzelaninę u Carnimeo, w której nazywany Duchem Świętym bohater, podróżujący w białym garniturze i z gołębiem na ramieniu zabija siedmiu oficerów meksykańskiego wojska przy pomocy karabinu maszynowego, w scenografii nawiązującej do *Ostatniej wieczerzy* Leonarda Da Vinci.

Po szóste, jak to zostało już wspomniane przy opisie *Za garść dolarów* na przykładzie analizy sceny pojedynku, hiperbolizacja mogła być uzyskiwana za pośrednictwem techniki zdjęciowej, montażu i udźwiękowienia. Należy przy tym podkreślić, że długie ujęcia Sergio Leone i akompaniująca im muzyka Ennio Morricone to tylko jedna z dostępnych możliwości. Jakkolwiek tego rodzaju rozwiązania formalne z filmów Sergio Leone były wykorzystywane wielu epigonów (na przykład przez Luigiego Vanziego w jego trylogii o Nieznajomym z Tonym Anthonym[91]), nie zdominowały one spaghetti westetnów. Równie nadużywanym chwytem co zbliżenia w stylu Leone były chociażby ujęcia typu *point of view*, nietypowe ustawienia kamery (przywodzące na myśl *film noir*) czy liczne szybkie transfokacje i transfokacje wsteczne (*shock zooms*)[92]. Nader często mają one chociażby we wspominanych filmach Guliano Carmineo o Sartanie funkcję autotelicznej atrakcji wizualnej, bardziej niż fabularnie umotywowanych chwytów.

[90] Zob.: R. Syska, *Film i przemoc…*, s. 100-111.
[91] W skład tej trylogii wchodzą następujące filmy: *A Stranger in Town* (*Un Dollaro tra i denti*; 1967); *The Stranger Returns* (*Un uomo, un cavallo, una pistola*; 1967); *The Silent Stranger* (*Lo straniero di silenzio*; 1975).
[92] Obydwa te chwyty można znaleźć już w scenie pojedynku w *Za garść dolarów*. Nie mają one jednak charakteru dominującego.

Z rzadziej eksponowanych w roli atrakcji wizualnych chwytów należałoby jeszcze wspomnieć o stopklatkach (*Django Defies Sartana* [*Django sfida Sartana*; 1970, reż. Pasquale Squitieri]), agresywnych *jump cuts* i montażu ciętym niepozwalającym na percepcję pokazanych obiektów (*Django Kill... If You Live Shoot*).

Jeśli natomiast chodzi o ścieżkę dźwiękową, hiperbolizacja bardzo często następowała poprzez nadanie utworom Ennio Morricone (i innym utworom skomponowanym w charakterystycznym dla niego stylu) funkcji dominującej narracyjnie[93] oraz poprzez (opisywane już na przykładzie twórczości Sergio Leone) eksperymenty z dźwiękami diegetycznymi. Czasami efekt hiperbolizacji był osiągany poprzez użycie muzyki anachronicznej w stosunku do naszych przyzwyczajeń odbiorczych związanych z westernem – czego najlepszym przykładem może być znów *¡Mátalo!* Cesare Canevariego i sposób umieszczenia w nim psychodelicznego rocka.

Wreszcie, po siódme, nie sposób też nie wspomnieć o chwytach scenograficznych i doborze kostiumów bohaterów. Hiperbolizacja ikonografii w filmach Leone nie jest już obecnie tak wyrazista, ponieważ przyzwyczailiśmy się traktować ikonografię z jego filmów jako ikonografię realistyczną i typową dla westernu jako takiego. W okresie powstania *Za garść dolarów* znacząco odstawała ona jednak od standardów narzucanych przez amerykański western klasyczny. Jednak o ile twórczość Leone może wydawać się obecnie realistyczna wizualnie, o tyle ewokowane przez wspomniane już korzystanie z odmiennych konwencji gatunkowych elementy scenograficzne nie sprawiają współcześnie takiego wrażenia. Częste były jednak przypadki, kiedy hiperbolizowanie na poziomie scenografii i doboru kostiumów nie było efektem wspomnianej hybrydyzacji gatunkowej.

Przykładem takich zabiegów scenograficznych może być chociażby film *Dni gniewu* (*I giorni dell'ira*; 1967) Tonino Valeriego. Jeden z głównych bohaterów, rewolwerowiec grany przez Lee van Cleefa, otwiera w miasteczku Pogranicza swój lokal. Fronton owego lokalu zdobią kolumny w kształcie olbrzymich (wielkości człowieka), rzeźbionych z drewna rewolwerów. Jakby tego było mało, owe olbrzymie rewolwery Valerii czyni tłem pojedynku strzeleckiego głównych bohaterów. Te elementy w znaczący sposób odstają od ikonograficznych oczekiwań odbiorczych

[93] Chodziłoby o przypadki, kiedy formalny sposób realizacji sceny w większym stopniu zależał od rodzaju ścieżki dźwiękowej niż od chęci opowiedzenia określonej fabuły.

związanych z westernem, a tym samym komunikują nam mimochodem istnienie owych oczekiwań odbiorczych w trakcie lektury filmu.

Jeśli chodzi o kostiumy bohaterów, dobrym przykładem i często powtarzanym elementem wizualnym w spaghetti westernach może być chociażby ubieranie czarnych charakterów (często o skłonnościach sadystycznych) w śnieżnobiałe stroje[94]. Tak ubrane postacie adwersarzy znajdziemy chociażby w filmie *The Grand Duel* (*Il grande duello*; 1972, reż. Giancarlo Santi) czy *Death Sentence*.

***

W kontekście używania chwytu hiperbolizacji w spaghetti westernie i będącej jej efektem samoświadomości owego gatunku rodzi się również pytanie, jak ulokować go na tle ówczesnego kina europejskiego. Tradycja historycznofilmowa nakazywałaby oddzielenie refleksji nad popularnym gatunkiem o rodowodzie hollywoodzkim od tej, która dotyczy artystycznego kina europejskiego. Sądzę jednak, że jest to znaczące i ograniczające uproszczenie. Równie dobrze bowiem filmy epatujące sztucznością świata przedstawionego, zmuszające nas do refleksji nad formą filmową i sztucznością konwencji gatunkowych można by zaklasyfikować chociażby jako nowofalowe.

Jeśli przyjmiemy samo tylko kryterium formalne, przyjemność związaną z oglądaniem *Any Gun Can Play* Enzo G. Catellariego można by porównać do przyjemności płynącej z oglądania tak zwanej wczesnej twórczości Jeana-Luca Godarda. Oprócz opisanych wyżej chwytów hiperbolizacyjnych, na przykład polegających na połączeniu westernu z komedią slapstickową, warto by chociażby wspomnieć o umieszczaniu bezpośrednich cytatów z innych filmów w świecie przedstawionym. Film Castellariego zaczyna się bowiem od symbolicznego zabicia przez protagonistę bohaterów innych westernów autorstwa Leone i Corbucciego (Django oraz postaci łowców nagród odgrywanych u Leone przez Clinta Eastwooda i Lee Van Cleefa). Działanie to ma mniej więcej taki sam semantyczny charakter jak przyglądanie się zdjęciu Humphreya Bogarta przez głównego bohatera *Do utraty tchu* (*À bout de souffle*; 1960, reż. Jean-Luc Godard). To, co znacząco różniłoby oba te filmy, to intencje reżyserów. W przeciwieństwie do Godarda celem Castellariego było

[94] Najczęściej ma to oczywiście na celu dwuznaczną grę z symboliką koloru białego jako ewokującego niewinność i czystość.

bowiem stworzenie produktu rozrywkowego, w którym ujawnianie szwów będzie swoistą atrakcją dla widza, a niekoniecznie skłoni go do refleksji nad tym, jak „ogłupiające" są filmy gatunkowe. Tym samym, jeśli weźmiemy pod uwagę tylko kształt formalny spaghetti westernu Castellariego i sposób jego lektury, nic nie stoi na przeszkodzie, aby nazwać go nowofalowym. Problematyczny mógłby być tutaj tylko czynnik instytucjonalny i kwestia odmiennych intencji twórców[95].

Ze względu na owe różnice intencjonalne trudno byłoby również o zakwalifikowanie nawet najodważniejszych formalnie spaghetti westernów do tak zwanego „kina brechtowskiego"[96]. Jeśli już bowiem spaghetti westerny były przedmiotem zainteresowania reżyserów o lewicowych poglądach, swoje komunikaty najczęściej przekazywali oni na poziomie fabuł, o czym wspomnę bardziej szczegółowo w rozdziale trzecim.

Tadeusz Miczka sugeruje natomiast, że ową autotematyczność spaghetti westernu należy potraktować po prostu jako pokłosie popularności autotematycznych chwytów formalnych w kinie artystycznym lat 60-tych. Miczka wiąże tę tendencję w spaghetti westernie głównie z popularnością i wpływowością *Osiem i pół* (*Otto e mezzo*; 1963) Federico Felliniego[97]. Osobiście bardziej prawdopodobne wydaje mi się jednak uwzględnienie popularności analogicznych praktyk zarówno w ruchach nowofalowych lat 60-tych, tak zwanym kinie brechtowskim, jak i w odrębnych przypadkach rodem z kina autorskiego, jak ten reprezentowany przez *Osiem i pół* Felliniego.

Kolejną kategorią estetyczną, która była czasami używana jako rodzaj metodologicznego wytrychu (szczególnie do westernów Sergio Leone), był filmowy postmodernizm[98]. Osobiście nie jestem szczególnym zwolennikiem tej kategorii w badaniach filmoznawczych ze względu na brak jednoznacznego zdefiniowania, na

[95] Za nowofalowością spaghetti westernów przemawiałoby również to, że popyt na ten gatunek pozwolił zadebiutować i eksperymentować formalnie grupie młodych reżyserów, którzy wcześniej na planie filmowym mogli być co najwyżej asystentami. Nie mówiąc już o tym, że wielu reżyserów po sukcesie Sergio Leone zaczęło używać swojego nazwiska zamiast anglojęzycznego pseudonimu, sugerując tym samym, że spaghetti western nie jest już tylko imitacją produktu kultury masowej, ale może stać się wyrazem indywidualnego stylu twórcy filmowego.

[96] Zob.: Adam Horoszczak, „Czy istnieje wpływ Brechta na kino współczesne?", «Film na Świecie» 1974, nr 6.

[97] Zob.: T. Miczka, *op. cit.*, s. 322.

[98] O interpretowaniu *Pewnego razu na Dzikim Zachodzie* (*C`era una volta il West*; 1968, reż. Sergio Leone) jako filmu postmodernistycznego. Zob.: Jim Kitses, *Horizons West: Directing The Western from John Ford to Clint Eastwood*, Palgrave Mcmillian, London 2004, s. 275-276.

czym ów postmodernizm miałby polegać[99]. Uważam jednak, że niezależnie od sposobu jego definiowania, próby opisu tego zjawiska dostarczyły interesujących analiz dominujących tendencji estetycznych we współczesnym kinie gatunkowym i artystycznym.

Na stwierdzenie postmodernistycznego charakteru spaghetti westernu pozwalałoby chociażby odwołanie się do dwóch polskich opracowań postmodernizmu filmowego. Po pierwsze, do pracy autorstwa Arkadiusza Lewickiego, który uważa predylekcję do tworzenia sztucznych światów w kinie fabularnym (tak artystycznym, jak i gatunkowym) za konstytutywną dla filmowego postmodernizmu w kinie fabularnym[100]. Tworzenie sztucznych światów w spaghetti westernie byłoby bowiem częstym efektem ubocznym używania, opisywanego już wcześniej, chwytu hiperbolizacji. Po drugie, idąc tropem książki Andrzeja Zalewskiego, która skupia się na strategiach dezorientacji w artystycznym kinie postmodernistycznym, można stwierdzić, że spaghetti westerny korzystają z technik dezorientacji, które najczęściej nie przybierają kształtu intencjonalnej strategii[101].

Tym samym, w przypadku opracowania Zalewskiego znów (jak przy wcześniejszych rozważaniach nad nowofalowością) kluczowy stałby się wątek intencjonalności twórców spaghetti westernów. O ile jednak nie można by określić spaghetti westernów (z nielicznymi wyjątkami) jako realizujących świadomie strategie dezorientacji, można by je znów zaliczyć do postmodernistycznego kina komercyjnego, o którym Zalewski w swojej książce wspomina, ale którego szczegółowo nie analizuje[102]. Jeśli natomiast przyjęlibyśmy stanowisko łączące zjawisko postmodernizmu filmowego z określonym okresem czasowym[103], należałoby skrótowo skonstatować, że spaghetti westerny prefigurują pod względem formalnym pojawienie się postmodernizmu w kinie fabularnym.

---

[99] „Postmodernizm filmowy", w moim przekonaniu, bardziej niż sensownym wytruchem metodologicznym stał się efektownym nomenklaturowo „workiem bez dna", do którego wrzucano zarówno filmy eksperymentujące z formą filmową jak i takie, które w sposób klasyczny formalnie przedstawiały tematy kojarzone z postmodernizmem w innych dziedzinach kultury (na przykład sztuczność świata czy upadek wielkich narracji).

[100] Zob.: Arkadiusz Lewicki, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007, s. 169-202.

[101] Zob.: Andrzej Zalewski, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Ośrodek Wydawniczo-Poligraficzny SIMP, Warszawa 1998, s.5-13; 40.

[102] Zalewski wspomina tylko mimochodem o tak zwanym „nurcie konserwatywnym" kina postmodernistycznego. Zalicza do niego *Łowcę androidów* (*Blade Runner*; 1982) Ridleya Scotta ze względu na zastosowane w tym filmie rozwiązania scenograficzne. Zob.: *Ibidem*, s.11.

[103] Obydwa przytaczane opracowania wskazują na to, że lata 80-te i 90-te to okres, kiedy zjawisko postmodernizmu w kinie fabularnym stało się dominujące.

II.4. Niepowtarzalność kontekstu produkcyjnego i dystrybucyjnego spaghetti westernów

Tak jak zostało to już wspomniane w rozdziale pierwszym spaghetti western należy potraktować jako zamknięty gatunek o charakterze historycznym. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest specyficzny i niepowtarzalny współcześnie kontekst produkcyjny i dystrybucyjny, który warunkował końcowy kształt należących do tego gatunku filmów.

We wcześniejszych rozważaniach dotyczących pojęcia spaghetti westernu i estetyki typowej dla tego gatunku pojawiły się już dwa interesujące nas tutaj i powiązane ze sobą elementy – wielonarodowość ekip filmowych oraz brak rejestracji dźwięku na planie filmowym[104]. Owa wielonarodowość oprócz zmniejszenia ciężaru kosztów produkcji poprzez ich rozłożenie na różnorodne podmioty, pozwalała również na minimalizację ryzyka finansowego w trakcie dystrybuowania gotowego filmu. Dodatkowo, partycypacja różnych producentów, na przykład włoskiego, hiszpańskiego i zachodnioniemieckiego najczęściej kończyła się również udziałem w filmie aktorów różnych narodowości. Pozwalało to na promowanie w trakcie dystrybucji w poszczególnych krajach udziału aktorów, którzy z owego kraju pochodzili. Reprezentatywnym przykładem może być tutaj *Człowiek zwany ciszą* (*Il Grande Silenzio*; 1968) Sergio Corbucciego. Film był nakręcony w ramach koprodukcji włosko-erefenowskiej. Efektem udziału strony francuskiej był występ aktorski Jeana-Louisa Trintignanta w roli tytułowej, a udział strony zachodnioniemieckiej sygnalizowała obecność Klausa Kinskiego w roli adwersarza głównego bohatera.

Tego rodzaju strategia obsadowa pozwalała na minimalizację ryzyka finansowego, ale wymuszała też specyficzny proces produkcyjny. Jeśli bowiem na planie znajdowali się często aktorzy nawet pięciu różnych narodowości, mówiący w pięciu rożnych językach, rejestrowanie dźwięku na żywo było po prostu niewykonalne. Stąd uproszczeniem było nienagrywanie dźwięku na planie filmowym

[104] Od tej reguły są jednak nieliczne wyjątki. Jest nim chociażby film *Sonny and Jed (J. and S. - storia criminale del far West*; 1972) Sergio Corbuciego. Oprócz znającego biegle angielski Tomasa Miliana główne role zagrały w tym westernie amerykańskie gwiazdy – Susan George i Telly Savalas. Tym samym, rejestracja angielskiej ścieżki dźwiękowej od razu na planie musiała być wygodniejszym rozwiązaniem niż dogrywanie postsynchronów. W niemieckim filmie dokumentalnym *Leichen pflastern seinen Ruhm* (1972; reż. Mario Cortesi) można obejrzeć między innymi kręcenie sceny napadu na dyliżans w *Sonny and Jed*. W ekipie filmowej widać wyraźnie dźwiękowca, a wszyscy grający w scenie aktorzy używają mówionego języka angielskiego.

i późniejsze dogrywanie postsynchronów. Tego rodzaju praktyka była typowa dla artystycznego i gatunkowego kina włoskiego lat 60-tych i 70-tych. W przypadku wielu spaghetti westernów (tak jak zostało to już wspomniane) warunkowało to ich formalne upodabnianie się do filmów niemych, ale nie tylko. Praktycznie niemożliwe stawało się również udane dopasowanie ruchu ust wszystkich aktorów do kwestii mówionych w danym języku, w trakcie nagrywania postsynchronów. Najczęściej każdy z aktorów na planie mówił w swoim języku, nie mówiąc o przypadkach, kiedy niektórzy z nich decydowali się na liczenie zamiast na wypowiadanie kwestii dialogowych[105]. Sprawia to, że w trakcie oglądania wielu spaghetti westernów mamy wrażenie sztuczności, które potęguje niedopasowanie postsynchronów do ruchu ust aktorów. Ów defekt należałoby uznać za element rozpoznawczy westernu włoskiego, pozwalający na odróżnienie go od „oryginalnego" westernu amerykańskiego.

Czynniki ekonomiczne warunkowały również korzystanie z krajobrazu hiszpańskiej Almerii, który stał się swego rodzaju wizytówką ikonograficzną spaghetti westernu. Jak wspominał Alberto Grimaldi, abstrahując od podobieństwa krajobrazowego Hiszpanii do niektórych stanów amerykańskich, decydującym czynnikiem były znacznie mniejsze koszty produkcji filmów kręconych w Hiszpanii. Grimaldi wspomina, że w Hiszpanii można było wówczas zrealizować film nawet za ¼ kwoty, która byłaby potrzebna do produkcji analogicznego filmu na terenie Włoch[106]. Tym samym, ówczesne warunki ekonomiczne uczyniły z pejzaży hiszpańskich podstawowe krajobrazy spaghetti westernowe.

Jak zauważa Christopher Frayling, próby minimalizacji ryzyka strat finansowych w trakcie dystrybucji warunkowały również specyficzną politykę nadawania tytułów filmom. Frayling stwierdza, że spaghetti western zaczerpnął ową strategię od nieco wcześniejszych filmów historycznych i historyczno-fantastycznych, które były dominującym włoskim gatunkiem popularnym pod koniec lat 50-tych i na początku 60-tych[107]. Po pierwsze, już w owym okresie istniała praktyka nadmiernego

[105] Zob.: Ch. Frayling, *Spaghetti Westerns*..., s. 69-70.
[106] W tym kontekście interesujący jest chociażby przypadek filmu *Django Kill... If You Live Shoot*. Niski budżet pozwolił ekipie na kręcenie w specjalnie przygotowanym do tego celu hiszpańskim miasteczku westernowym, ale już nie na zdjęcia plenerowe z prawdziwego zdarzenia. Reżyser – Gulio Questi – musiał więc nakręcić scenę pustynną na przedmieściach Madrytu, na placu budowy. Jak wspominał jednym z wyzwań dla operatora było unikanie buldożerów, które pracowały w okolicy, w trakcie kręcenia filmu. Wypowiedź Gulio Questiego można znaleźć w dodatkach do brytyjskiego wydania DVD *Django Kill... If You Live Shoot* z roku 2004.
[107] Zob.: Ch. Frayling, *Spaghetti Westerns*..., s. 68-73.

eksploatowania tytułów filmów, które odniosły sukces. Tytuły sugerujące związek z popularnym hitem kasowym nadawano więc filmom, które z pierwowzorem często nie miały wiele wspólnego. Frayling w swojej biografii Sergio Leone wspomina chociażby o przypadku *Kolosa z Rodos*. Po sukcesie kasowym filmu, wiele innych filmów o siłaczach zyskało w tytule „Kolosa". Szkopuł w tym, że u Leone tytułowy „Kolos" to olbrzymia figura z brązu o rodowodzie historycznym, która pełni rolę obronnej maszyny wojennej. „Kolos" w innych tytułach stał się natomiast synonimem siłacza, który, gdyby nie popularność filmu Leone, nazywałby się inaczej[108].

Po drugie, w większości przypadków owa polityka nadawania tytułów polegała na zasugerowaniu, iż dany film jest kontynuacją przygód określonej postaci[109]. Jak sugeruje Frayling, to właśnie z włoskich filmów o przygodach siłaczy takich jak Herkules czy Maciste[110] spaghetti westerny zaczerpnęły skłonność to tworzenia serii o przygodach danego bohatera[111]. Wspomniana już wcześniej seria „filmów o Django" jest tego najlepszym przykładem. Oprócz „Django" korzystano z innych imion bohaterów kasowych westernów, jak na przykład „Ringo" czy „Trinity"[112]. W praktyce odnaleźć można tylko jedną serię – pięciu spaghetti westernów o przygodach jednego bohatera. Filmy te charakteryzuje spójność tematyczna, ikonograficzna, obsadowa i formalna. Jest to seria filmów o Sartanie w reżyserii Gianfranco Parolioniego i Guliano Carnimeo, w której rolę Sartany odgrywa Gianni Garko (4 filmy[113]) oraz

[108] Jednym z przykładowych filmów z „Kolosem" w tytule, które podaje Frayling jest *Colossus of the Stone Age* (*Maciste contro i mostri*; 1962, reż. Guido Malatesta). Zob.: Ch. Frayling, Sergio Leone…, s. 104.

[109] Interesująca w tym kontekście jest również praktyka dotycząca dodawania cyfry „7" w tytułach włoskich westernów. Jej obecność miała na celu nawiązanie do sukcesu finansowego *Siedmiu wspaniałych* (*The Magnificent Seven*; 1960, reż. Johna Sturges). Przykładowe włoskie westerny, wykorzystujące cyfrę „7" to chociażby: *Seven Winchesters for a Massacre* (*Sette winchester per un massacro*; 1967, reż. Enzo G. Castellari); *7 Women for the MacGregors* (*Sette donne per i MacGregor*; 1967, reż. Franco Giraldi); *20.000 On No. 7* (*20.000 dollari sul 7*; 1967, reż**.** Alberto Cardone).

[110] Jak zauważa Frayling, w trakcie dystrybuowania filmów o Maciste poza granicami Włoch, imię Maciste było zmieniane na dowolne imię innego, sławnego siłacza na przykład Herkulesa. Maciste, pojawił się na ekranach kin w roku 1914 w słynnej *Cabirii* Giovanego Pastronego i stał się bohaterem seryjnie produkowanych filmów jeszcze w okresie kina niemego. Pod koniec lat 50-tych i 60-tych Maciste był już jednak postacią znaną przede wszystkim włoskiej publiczności. Zob.: Ch. Frayling, *Spaghetti Westerns…*, s.72.

[111] Zob.: *Ibidem*, s. 68-92.

[112] Owe kasowe westerny to dylogia Duccio Tessariego o Ringo, w której skład wchodzą filmy: *Pistolet dla Ringa* (*Una Pistola per Ringo*; 1965) i *Powrót Ringa* (*Il ritorno di Ringo*; 1965) oraz dylogia Enzo Barboniego o Trinitym: *Nazywają mnie Trinity* (Lo chiamavano Trinita; 1970) i *Niepoprawny Trinity* (*Continuavano a chiamarlo Trinità*; 1971).

[113] Filmy o Sartanie z Giannim Garko to: *If You Meet Sartana Pray for Your Death; Sartana - Angel of Death*; *Light the Fuse… Sartana Is Coming; Have a Good Funeral, My Friend… Sartana Will Pay.*

George Hilton (1 film[114]). Oczywiście owa seria spowodowała również, że wiele innych, niezwiązanych z nią spaghetti westernów w tytule miało dodawanego „Sartanę". Poza ową serią podobną spójnością charakteryzują się co najwyżej dylogie (jak chociażby ta o Ringo Duccio Tessariego czy o Trinitym Enzo Barboniego) oraz trylogie – na przykład: dolarowa Sergio Leone, rewolucyjna Sergio Corbucciego[115], o Nieznajomym Luigiego Vanziego, czy Giuseppe Colizziego o przygodach Cata Stevensa[116].

Kolejną istotną cechą związaną z procesem produkcyjnym jest wyraźny podział spaghetti westernów na te wysokobudżetowe klasy A, które były również towarem eksportowym (*Zawodowiec* Corbucciego) i te niskobudżetowe klasy B, które były przeznaczone przede wszystkim do dystrybucji na rynkach lokalnych (*Django and Sartana… Showdown in the West* Demofilo Fidaniego).

Oprócz wyrazistości owego podziału istotna jest również kwestia personalna. Tak spaghetti westerny klasy A, jak i B charakteryzuje stała grupa tworzących je reżyserów, scenarzystów, kompozytorów, operatorów, montażystów czy wreszcie aktorów, którzy byli gwiazdami często tylko w obrębie tego gatunku, wykształcając specyficzne *emploi*. W celu wizualizacji podaję niżej kilka reprezentatywnych przykładów, jeśli chodzi o udział we włoskich westernach aktorów, reżyserów i kompozytorów:

Aktorzy: Lee van Cleef (Stany Zjednoczone) pojawia się w 13 włoskich westernach, Wiliam Berger (Austria) w 15, Klaus Kinski (RFN) w 22, a Anthony Steffen (Hiszpania) w 26.
Reżyserzy: Sergio Corbucci (12 włoskich westernów), Guliano Carnimeo (13 włoskich westernów), Sergio Leone (5 włoskich westernów) .
Kompozytorzy: Ennio Moricone (muzyka do 33 włoskich westernów), Bruno Nicolai (muzyka do 20 włoskich westernów[117])[118].

---

[114] Jedyny film z pierwotnej serii o Sartanie z udziałem George`a Hiltona to: *Sartana's Here… Trade Your Pistol for a Coffin* (*C'è Sartana… vendi la pistola e comprati la Bara*; 1970 , reż. Guliano Carnimeo).
[115] Trylogię rewolucyjną Sergio Corbucciego opisuję szerzej w rozdziale trzecim.
[116] Trylogia Giuseppe Colizziego jest o tyle wyjątkowa (jak na spaghetti westernową serię), że należące do niej filmy można bez problemów ułożyć w porządku chronologicznym. Pełne zrozumienie jej drugiej części wymaga nawet znajomości pierwszej. Do trylogii tej należą następujące filmy: *Bóg wybacza - ja nigdy!* (*Dio perdona… io no!*; 1967), *Ace High* (*I Quattro dell'Ave Maria*; 1968), *Boot Hill* (*La collina degli stivali*; 1969).
[117] Nie wspominając już tym, że Bruno Nicolai często dyrygował orkiestrą podczas rejestracji ścieżki dźwiękowej autorstwa Ennio Morricone. Należy również podkreślić, że liczba filmów z muzyką Ennio Morricone czy Bruno Nicolaia nie jest równa liczbie oryginalnych kompozycji przygotowanych z myślą o konkretnych filmach. W spaghetti westernach zdarzały się bowiem przypadki recyklingu

Podane wyżej przykłady regularnych powrotów do westernu włoskiego stanowią wierzchołek góry lodowej. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że cykliczne pojawianie się aktorów w analogicznie skonstruowanych rolach, w filmach kręconych przez określoną grupę twórców, z muzyką autorstwa tych samych kompozytorów, tworzy wrażenie obcowania z niepowtarzalnym mikroświatem. Owo wrażenie wzmacnia również korzystanie z tych samych lokalizacji w trakcie kręcenia filmów. Nie chodzi tu już jednak tylko o specyficzne hiszpańskie plenery, ale i o wielokrotne eksploatowanie tych samych miasteczek westernowych. I tak na przykład, w tym samym miasteczku westernowym nakręcono filmy takie jak: *Sabata*; *Powrót Sabaty*; *W Django!*; *The Specialists* (*Gli Specialisti*; 1969, reż. Sergio Corbucci); *El Puro* (*La taglia è tua... l'uomo l'ammazzo io*; 1969, reż. Edoardo Mulargia); *czy Kung Fu Brothers in the Wild West* (*Kung Fu nel pazzo west*; 1973, reż. Man Yi Yang).

Sprawia to, że obcując ze spaghetti westernami, widz wykształca oczekiwania odbiorcze nie tylko związane z *emploi* aktorów, zabiegami formalnymi i muzyką charakterystyczną dla konkretnych twórców, sposobem nadawania filmom tytułów, łączenia ich w serie, ale i może mieć pewne przyzwyczajenia (niekoniecznie uświadomione), jeśli chodzi o topografię świata przedstawionego.

Opisując kontekst produkcyjny spaghetti westernów, nie można również zapominać o tym, że powstawały one pierwotnie z myślą o określonym widzu. Jak zauważa Christopher Frayling, w momencie dominacji spaghetti westernów na południu Włoch wciąż dominującą rolę, jeśli chodzi o medium audiowizualne, pełniły lokalne kina, a nie telewizja. To właśnie z myślą o katolickiej publiczności z południa Włoch, dla której kino było miejscem częstych spotkań towarzyskich, powstawały spaghetti westerny[119]. Tak precyzyjnie określona grupa odbiorcza pozwalała na przykład, na umieszczenie w spaghetti westernach – z myślą o określonym widzu – komunikatów o charakterze ideologicznym (ten przypadek szerzej opisuję w rozdziale trzecim).

---

muzycznego, czyli wykorzystywania gotowych, użytych wcześniej kompozycji w nowych filmach. Przykładem może być film *This Man Can't Die* (*I lunghi giorni dell'odio*; 1968, reż. Gianfranco Baldanello) w którym wykorzystano, między innymi, motyw muzyczny autorstwa Ennio Morricone z *Za garść dolarów*.

[118] Podane liczby dotyczą westernów włoskich, które miały swoją premierę po 12.9.1964 (obejmują również film *Za garść dolarów*). W ich ustaleniu pomocne były dwie internetowe bazy danych. Zob.: https://www.spaghetti-western.net/index.php/Browse_all (dostęp 15.02.2017) oraz http://www.imdb.com(dostęp 15.02.2017).

[119] Zob.: Ch. Frayling, *Spaghetti Westerns*..., s. 191.

Rekapitulując, o ile istnieje możliwość skorzystania współcześnie z analogicznych środków formalnych i chwytów hiperbolizacyjnych, nie do odtworzenia jest kontekst produkcyjny i dystrybucyjny. Dlatego spaghetti western należy uznać za gatunek filmowy, który ma charakter – zamkniętego w sztywnych ramach czasowych – zjawiska historycznofilmowego.

Kadr. 2.6 (*Django*; 1966, reż. Sergio Corbucci) Obłocony główny bohater wędrujący z siodłem i trumną.

Kadr 2.7. (*Django*) Rasistowska banda sadystycznych rzezimieszków majora Jacksona, ewokująca wyglądem Ku Klux Klan.

Kadr 2.8 (*Django*) Ikoniczna dla spaghetti westernu masakra dokonywana przy użyciu karabinu maszynowego.

Kadr 2.9 (*Django*) Słynna scena z ucinaniem ucha, która miała zostać całkowicie usunięta, ale pojawiła się na niektórych kopiach filmu przez niedopatrzenie.

Kadr 2.10 (*Little Rita of the West*; 1967, reż. Ferdinando Baldi) Rita Pavone ze złotym, wielofunkcyjnym pistoletem parodiuje *Za kilka dolarów* więcej Sergio Leone i *Ringo ze złotym pistoletem* (*Johny Oro*; 1966, reż. Sergio Corbucci).

.

Kadr 2.11 (*Little Rita of the West*) Jeden z przeciwników głównej bohaterki, wyraźnie nawiązujący wyglądem do rewolwerowca z trylogii dolarowej Sergio Leone.

Kadr 2.12 (*Little Rita of the West*) Django rodem z filmu Corbucciego, czyli kolejny z przeciwników Rity.

Kadr 2.13 (*Dni gniewu*; 1967, reż. Tonino Valeri) Ekstawagancka, rewolwerowa scenografia pojedynku strzeleckiego.

Kadr 2.14 (*Any Gun Can Play*; 1967, reż. Enzo Castellari) Odpowiednik postaci Django z filmu Corbucciego.

Kadr 2.15 (*Any Gun Can Play*) Odpowiednik postaci granej przez Lee Van Cleefa w trylogii dolarowej Sergio Leone.

Kadr 2.16 (*Any Gun Can Play*) Odpowiednik postaci granej przez Clinta Eastwooda w trylogii dolarowej Sergio Leone.

Kadr 2.17 (*His Name Was Holy Ghost*; 1972, reż. Guliano Carnimeo) Rewolucyjni oprawcy w scenerii rodem z „Ostatniej Wieczerzy” Leonarda da Vinci.

Kadr 2.18 (*His Name Was Holy Ghost*) Główny bohater zwany „Duchem Świętym” tuż przed dokonaniem rzezi.

II.5. Definicja spaghetti westernu

Powyższe rozważania na temat wyznaczników gatunkowych spaghetti westernu, pozwalają również na znaczące doprecyzowanie definicji tej formuły gatunkowej, którą zaproponowałem w rozdziale pierwszym. Brzmiałaby ona teraz następująco:

Spaghetti western to autonomiczny gatunek filmowy, który ma charakter zamkniętego zjawiska historycznofilmowego (1964-1979 r.). Ów zamknięty i historyczny charakter zjawiska jest uwarunkowany przez niepowtarzalny kontekst produkcyjny i dystrybucyjny typowy dla włoskiego kina popularnego lat 60-tych i 70-tych. Spaghetti western charakteryzuje również: miejsce produkcji (głównie Hiszpania i Włochy) i implikowana przez nie ikonografia; fabuły rozgrywające się na pograniczu amerykańsko-meksykańskim z dominującym motywem dwuznaczności moralnej świata przedstawionego, z którą często wiąże się hiperbolizowanie przemocy; oraz częste wykorzystywanie ikonografii chrześcijańskiej i motywów biblijnych. W stylistyce spaghetti westernów (podobnie jak w sposobie obrazowania przemocy) najczęściej dominującą rolę pełni chwyt hiperbolizacji. Ów chwyt hiperbolizacji w skrajnych przypadkach czyni ze spaghetti westernu gatunek nie tylko samoświadomy, ale wręcz tematyzujący sztuczność świata przedstawionego i własnej konwencji.

W moim przekonaniu, powyższa definicja spaghetti westernu charakteryzuje autonomiczność owego gatunku na tle ogółu westernów włoskich i westernu w ogóle. Co istotne, można nią objąć filmy znacząco różniące się od siebie formalnie – na przykład zrealizowane w tak zwanym stylu zerowym jak *Gringo* (*Quién sabe?*; 1966) Damiano Damianiego i mające charakter ekstrawaganckich eksperymentów formalnych jak *¡Mátalo!* Cesare Canevariego. Różnica między obydwoma filmami polega przede wszystkim na tym, w którym obszarze i w jakim stopniu zastosowane zostały techniki hiperbolizacji. U Damianiego można ją bowiem znaleźć głównie na poziomie fabularnym (na przykład konstrukcji postaci) oraz w sposobie obrazowania

przemocy, a u Canevariego dominuje hiperbolizacja na poziomie narracji, techniki zdjęciowej i montażu.

Scharakteryzowane wyżej wyznaczniki spaghetti westernu dodatkowo opiszę, analizując film *Light the Fuse Sartana Is Coming* w reżyserii Guliano Carnimeo. Stanowi on bowiem świetny przykład świadomego używania owej formuły gatunkowej w momencie, kiedy zdążyła ona już „okrzepnąć" (1970 r.).

II.6. Analiza filmu *Light the Fuse... Sartana Is Coming*

Postać Sartany zadebiutowała na ekranie kinowym w roku 1968, w filmie *If You Meet Sartana Pray for Your Death*. Jego reżyserem był wspomniany już Gianfranco Parolini, który oprócz spaghetti westernów znany jest również z europejskich imitacji filmów bondowskich. Jeśli chodzi o tę druga grupę filmów, do najbardziej reprezentatywnych należy nieco zapomniana współcześnie seria o przygodach Komisarza X[120], którą cechował analogiczny, międzynarodowy charakter produkcji co spaghetti westerny. Parolini[121] z serii bondowskich imitacji przeniósł do spaghetti westernu wiele elementów formuły filmów o Bondzie. W *If You Meet Sartana Pray for Your Death* jest to już wygląd głównego bohatera. W przeciwieństwie do bohaterów Leone czy skąpanego w błocie Django Corbucciego, Sartana wyróżnia się elegancją – czarnym garniturem i charakterystycznym czerwonym krawatem[122]. Ów elegancki ubiór przed pustynnym pyłem chroni powłóczysty czarny płaszcz z czerwoną wyściółką, który wyglądem przywodzi raczej na myśl nieszczególnie funkcjonalną pelerynę superbohatera niż XIX-wieczne ubranie. Jedynym elementem wizualnym rodem z filmów Leone jest trzydniowy zarost bohatera, który w późniejszych filmach o Sartanie ustępuje miejsca bokobrodom i wąsom. Frapujące w filmie Paroliniego jest również obdarzenie bohatera iście bondowskimi gadżetami – wysuwanym z rękawa małym pistoletem czy

[120] Filmy o komisarzu X, które reżyserował Parolini to między innymi: *Kill Panther Kill* (*Kommissar X - Drei blaue Panther*; 1968) oraz *Death Trip* (*Kommissar X - Drei grüne Hunde*; 1967).
[121] Parolini w czołówkach swoich filmów pojawia się jako Frank Kramer. Co jednak ciekawe jest jednym z niewielu reżyserów, którzy po sukcesie filmów Sergio Leone nie zdecydowali się na używanie swojego prawdziwego nazwiska. Niezmiennie z anglojęzycznego pseudonimu korzystał również inny, interesujący mnie tutaj reżyser – Guliano Carnimeo (Anthony Ascot).
[122] Wyjątek od tej reguły stanowiłaby tylko postać pułkownika Douglasa Mortimera z *Za kilka dolarów* więcej. Nie tylko wyróżnia się elegancją, ale i korzysta okazyjnie z usprawniających zabijanie gadżetów – przede wszystkim z dokręcanej do colta drewnianej kolby.

tyleż efektownym, co niefunkcjonalnym bębenkiem do rewolweru z karcianymi kolorami[123].

Parolini, który wprowadził do spaghetti westernu Sartanę zostawił tę postać innemu reżyserowi – Guliano Carnimeo, który nie tylko przejął bohatera i grającego go aktora (Gianni Garko) z całym jego bondowskim inwentarzem, ale i rozwinął pomysły Paroliniego, nadając serii o Sartanie znacznie bardziej komediowy i samoświadomy ton.

Film *Light the Fuse Sartana Is Coming* wszedł na ekrany kin 24.12.1970 i był to czwarty z rzędu film o Sartanie w reżyserii Carnimeo, który miał premierę w ciągu 13 miesięcy[124]. Tak krótki czas powstawania kolejnych kontynuacji przygód Sartany nie tylko wskazuje na popularność tej postaci, ale i uzasadnia niezwykłą spójność, jaką cechują wszystkie cztery filmy Carnimeo o Sartanie. Wybrany przeze mnie film jest ostatnim z tej serii. Na jego przykładzie zamierzam nie tylko przeanalizować świadomy sposób wykorzystania opisanych wcześniej wyróżników gatunkowych spaghetti westernu z hiperbolizacją na czele, ale i zwrócić uwagę na sposób lektury tekstu filmowego, charakterystyczny dla filmów seryjnych skupionych wokół znanego publiczności, charakterystycznego głównego bohatera.

Fabuła *Light the Fuse…* opiera się na przetworzeniu prostego i dobrze znanego widzom spaghetti westernów w roku 1970 schematu *fabuły o słudze dwóch panów*. Sartana (Gianni Garko) zabija trzech zdegenerowanych stróżów prawa, żeby dostać się do więzienia o zaostrzonym rygorze i wydostać z niego swojego przyjaciela – Grand Fulla (Piero Lulli). Grand Full został zamknięty w więzieniu po zniknięciu dwóch milionów fałszywych banknotów dolarowych i pół miliona dolarów w złocie. Oskarżono go o zdefraudowanie owego skarbu wraz z nieżyjącym już w chwili rozpoczęcia akcji wspólnikiem Horacem Johnsonem (Gennarino Pappagalli), z którym Grand Full prowadził kasyno w miasteczku na pograniczu meksykańsko-amerykańskim. Owego skarbu poszukują różne frakcje i wolni strzelcy zamieszkujący wspomniane miasteczko. Dominujące strony konfliktu to: „armia" zdziczałych renegatów pod wodzą opasłego i psychopatycznego Generała Monka (José Jaspe)

[123] Sartana podobnie jak Bond jest hazardzistą. W części filmów z serii popisuje się również zdolnością efektownego tasowania kart.

[124] Pozostałe filmy Carnimeo miały swoje premiery: 20.11.1969 r. (*Sartana - Angel of Death*), 7.8.1970r. (*Sartana's Here… Trade Your Pistol for a Coffin*) i 8.10.1970 r. *(Have a Good Funeral, My Friend… Sartana Will Pay*).

i zdegenerowani stróże prawa pod wodzą szeryfa Jima Manassasa (Massimo Serato). Skarbem jest jednak dodatkowo zainteresowany Grand Full, agent federalny Sam Putman (Frank Braña), wdowa po Johnsonie (Nieves Navarro) wraz z jej kochankiem (Renato Baldini) oraz główny bohater. Sartana zarówno obserwuje wyniszczające gry poszczególnych „graczy", jak i sam przyczynia się do ich wyeliminowania, wysadzając szeryfa Jima Manassasa, paląc fałszywe dolary i zabijając w trakcie konfrontacji rewolwerowej generała Monka. Główny bohater odkrywa również, że jego przyjaciel Grand Full ukrył pół miliona dolarów w złocie, ale nie przyznawał się do tego, żeby Sartana mógł za niego wyeliminować wszystkich innych pretendentów do skarbu. w finałowej konfrontacji Grand Full zabija wdowę po Johnsonie, a Sartana zabija w błyskawicznym pojedynku Grand Fulla i odjeżdża ze złotem z miasteczka.

Zabiegi hiperbolizacyjne w filmie Carnimeo widać już na poziomie opowiadanej historii. Wspomniany Fraylingowski schemat *fabuły o słudze dwóch panów* został tutaj znacząco skomplikowany poprzez rozszerzenie ilości konkurujących ze sobą postaci i frakcji, które są zainteresowane walką o skarb. Istotną rolę pełni tutaj również sposób podania fabuły przy pomocy specyficznej narracji. Co istotne, wszystkie strony konfliktu poznajemy stopniowo, niektóre nawet w połowie filmu (jak agenta federalnego Sama Putmana). Sprawia to, że dość problematyczne jest często określenie intencji niektórych postaci, które mają dodatkowo w zwyczaju zawierać między sobą krótkotrwałe sojusze, pomocne w zdobyciu skarbu. Tak naprawdę to, kto jest w jakim sojuszu i z kim, nie ma jednak wielkiego znaczenia, strategia narracyjna w *Light the Fuse…* opiera się bowiem na utrudniającej rozumienie akcji redundancji informacyjnej typowej dla filmu *noir*. Różnica polega na tym, że sjużet filmu o Sartanie pozwala koniec końców na uporządkowanie fabuły, czego nie można powiedzieć chociażby o *Wielkim śnie* (*The Big Sleep*; 1946) Howarda Hawksa[125].

Owa redundancja jest również osiągana przy pomocy szkatułkowości narracji. Kluczowe dla fabuły wydarzenie to śmierć brata szeryfa Manassasa, Horacego Johnsona, posłańca generała Monka i zaginięcie fałszywych banknotów wraz z pół milionem dolarów w złocie. Owo wydarzenie zostaje nam przedstawione – jak określa

[125] Dodatkowo w przewidzeniu zakończenia filmu może pomagać *emploi* aktorów. Grający przyjaciela Sartany Grand Fulla Perio Lulli najczęściej był we włoskich westernach obsadzany w roli czarnych charakterów (na przykład w *Django Kill…)*. Dlatego moment, kiedy okazuje się, że oszukał głównego bohatera nie jest szczególnie zaskakujący. W kontekście wspominanego wcześniej mikroświata spaghetti westernów warto wspomnieć też o uwodzicielskiej hotelarce granej przez Marę Krupp. Niemal identyczną postać (nawet analogicznie ubraną) zagrała ona w *Za kilka dolarów więce*j Sergio Leone.

to sam Sartana – poprzez historie, które są opowiadane przez trzech kłamców – Grand Fulla, szeryfa Manassasa i generała Monka. Każda z wersji różni się od siebie jednym lub dwoma szczegółami. Co istotne, owe historie trzech kłamców nie zostają nam podane tylko za pośrednictwem narracji werbalnej. Widzimy je w formie retrospekcyjnych wstawek, których elementy okazują się później wizualizacją kłamstwa i fałszywym tropem, utrudniającym zrozumienie fabuły. Do momentu finałowej konfrontacji Sartany i Grand Fulla wiemy tylko jedno – że iskrą zapalną napędzającą konflikt między bohaterami jest skarb. Pytanie tylko, na ile bardziej szczegółowe informacje są nam potrzebne?

Po pierwsze, rozwiązanie fabuły możemy przewidzieć w momencie, kiedy znamy już często eksploatowany schemat *fabuły o słudze dwóch panów*. Po drugie, zakończenie zawierające triumf Sartany i rozwikłanie przez niego tajemnicy – która ma znamiona zagadki kryminalnej – jest spodziewane w momencie, kiedy znamy wcześniejsze cztery filmy o Sartanie, kończące się w sposób analogiczny. Tym samym, opisane wyżej barokowe chwyty narracyjne mają znamiona hiperbolizacji, która staje się atrakcją samą w sobie. Skłaniają one również do refleksji nad szablonowością jednego z najbardziej eksploatowanych przez spaghetti westerny schematów fabularnych.

Jednocześnie wyraźnie widać, że filmy o Sartanie byłyby bardzo podatne na techniki analityczne, które Eco zastosował w stosunku do przygód Supermana, a Frayling do analizy „filmów o Django". Bardziej istotne jest tutaj bowiem czerpanie przyjemności z powtarzalnych zachowań głównego bohatera i chwytów hiperbolizacyjnych.

Warto zauważyć, że podobnie jak fabuła filmu Carmineo mogą być odbierane chociażby pojedynki Sartany z przeciwnikami. Jest on bowiem jednym z niewielu głównych bohaterów spaghetti westernów, którzy nie popełniają znaczących błędów, nie dają się na przykład złapać czy pobić (o ile nie jest to część ich planu)[126], co zazwyczaj spotyka chociażby rewolwerowca granego w filmach Sergio Leone przez Clinta Eastwooda[127]. Tym samym, podobnie jak znamy już fabułę i bardziej liczy się dla nas sposób jej „podania", istotniejsze od tego, czy Sartana wygra pojedynki

[126] Pod względem braku słabości Sartana przypomina nieco Supermana, co jak zauważa Umberto Eco, sprawia, że repertuar historii o przygodach takiego „niepokonanego" bohatera musi być znacząco ograniczony. Zob.: *Ibidem*, s . 16.

[127] Warto w tym miejscu przypomnieć, że Christopher Frayling uznaje takie pobicie/tortury za jeden ze stałych elementów w *fabule o słudze dwóch panów*. Zob.: Ch. Frayling, *Spaghetti Westerns…,* s. 51.

z przeciwnikami (i tak wiemy, że je wygra), jest to, jakiego zaskakującego fortelu użyje, aby przeciwników pokonać.

Bardzo wymowna jest w tym kontekście scena, która pokazuje Sartanę przybywającego do miasteczka i wprowadzającego się do hotelu. Najpierw bohater zauważa, że łóżko w jego pokoju zostało przesunięte bliżej okna, następnie kładzie się na nim, zwinnie przetacza się na bok, unikając kuli snajpera i przy pomocy rewolweru zabija go bez problemu, mimo że ten znajduje się w dużej odległości od niego (na dachu sąsiedniego budynku). Niedługo potem do pokoju Sartany wbiegają dwaj zastępcy szeryfa Manassasa. Sartana ukazuje się im prowokacyjnie w rogu pokoju, a po strzale adwersarzy okazuje się, że strzelali oni do lustrzanego odbicia bohatera. Odwracają się więc i spoglądają w miejsce, w którym Sartana powinien stać (żeby być widocznym w stłuczonym przed chwilą lustrze). Stróże prawa widzą buty ukryte za kotarą, strzelają więc do kotary, ale po chwili stwierdzają, że oprócz butów nic za nią nie ma. Kolejny krok to zwrócenie się w stronę fotela, zza oparcia którego wystaje kapelusz Sartany i unosi się dym z jego cygara. Po odwróceniu fotela okazuje się jednak, że kapelusz jest zawieszony na rzeźbie, która trzyma też w ręku palące się cygaro.

Po pierwsze, wszystkie manewry, które Sartana wykonał w ciasnym pokoju niemal przekraczają granice prawdopodobieństwa. Po drugie, chwyty takie jak pokazanie wrogom fałszywego odbicia w lustrze czy zostawienie kapelusza na oparciu fotela w roku 1970 były już dobrze znane obcującej ze spaghetti westernem publiczności[128]. Fortele Sartany są więc zabawą z naszymi oczekiwaniami odbiorczymi i jednocześnie efektownym gagiem, którego prawdopodobieństwo nie jest istotne. W podobny sposób (poprzez piętrzące się fortele) Sartana rozprawia się również z przeciwnikami w tureckiej łaźni prowadzonej przez miejscowego Chińczyka, czy ze stróżami prawa w trakcie ucieczki z więzienia. Należy też nadmienić, że większość przeciwników Sartany to bezimienni, szybko ginący statyści, którzy inteligencją przypominają lekkoatletyczne płotki, przez które skacze bez problemu sprawny sportowiec. Ich celem jest raczej pokazanie dominacji głównego bohatera nad otoczeniem niż stwarzanie realnego zagrożenia w trakcie walki.

[128] Tego rodzaju fortel głównego bohatera znajdziemy już w o 5 lat wcześniejszym *Za kilka dolarów więcej*. Grany przez Clinta Eastwooda rewolwerowiec zostawia pułapkę w salonie fryzjerskim na swoich przeciwników. Na wieszaku umieszcza swoje poncho i kapelusz tak, żeby ubranie przyciągnęło uwagę adwersarzy. Kiedy ci wbiegają do salonu i ostrzeliwują poncho, bohater odwraca się wraz z fryzjerskim fotelem, na którym siedzi i zabija swoich zaskoczonych przeciwników.

Opisana wyżej hiperbolizacja pojedynków z przeciwnikami i ich autotematyczny charakter sprawiają również, że przemoc w *Light the Fuse…*, ma charakter równie umowny, co często humorystyczny. Wyjątek stanowią tutaj tylko akty przemocy autorstwa stróżów prawa, które obserwujemy głównie na początku filmu. W pierwszej scenie zdegenerowany, nieznany nam z imienia szeryf i jego dwóch zastępców znęcają się nad córką sędziego brutalnie szarpiąc ją i kopiąc, natomiast samego sędziego zabijają z zimną krwią, czerpiąc z tego wyraźnie sadystyczną przyjemność. Podobnie wygląda też zachowanie strażników więziennych, którzy w ramach „przywitania" biją Sartanę. Następnie jeden z nich na głośne domaganie się przez głównego bohatera wody do picia, reaguje oddając w jego kierunku mocz przez kraty celi. Przyjeżdżający chwilę później szeryf Jim Manassas również wpisuje się w ten schemat działania stróżów prawa i oblewa żrącym kwasem bezbronnego Grand Fulla.

W tym przypadku z pewnością do pewnego stopnia zaskakujące i niezgodne z naszymi oczekiwania odbiorczymi, jeśli chodzi o obrońców prawa, jest obdarzenie ich takimi sadystycznymi skłonnościami. Nie dominują one jednak w obrazowaniu przemocy w całym filmie, a stanowią raczej element, który ma pozwolić – zgodnie z regułą dwuznaczności moralnej świata przedstawionego – oddzielić tych złych od tych nieco gorszych. Jedyną postacią, która nie ma w filmie analogicznych, sadystycznych predylekcji, jest bowiem tylko Sartana, który podobnie jak inne postacie, cały łup (niezależnie od tego, czy jest to legalny zarobek) chce zagarnąć tylko dla siebie. Warto również napomknąć, że opisane wyżej obrazowanie sadyzmu postaci, które reprezentują władze i prawo instytucjonalne było w spaghetti westernach interpretowane w kontekście kontestacyjnym, o czym więcej piszę w rozdziale trzecim[129].

Jawna sztuczność ekranowej przemocy jest również podkreślana za pomocą licznych, używanych przez Sartanę gadżetów, które są elementem zaczerpniętym z konwencji filmu bondowskiego. W swoich filmach o Sartanie Carnimeo nie ogranicza się już tylko do obdarowania bohatera małym rewolwerem i jego charakterystycznym bębenkiem z karcianymi kolorami. Sartana w *Light the Fuse…* w obcasie swojego buta trzyma rurkę i strzałki z usypiającym specyfikiem, wysługuje się również nakręcanym „Alfiem" – „zabawką" w kształcie głowy Indianina, która

[129] Specyficzny charakter obrazowania władzy w *Light the Fuse…* opisuje fraza wypowiadana przez szeryfa Jima Manassasa w trakcie torturowania Grand Fulla: „Ja jestem prawem i mogę robić wszystko, co tylko zechcę".

może być zarówno zapalniczką, jak i przenośnym moździerzem, czy wreszcie bombą, która pomaga w zabiciu szeryfa Jima Manassasa. Najbardziej interesująca jest jednak scena finałowego pojedynku głównego bohatera z generałem Monkiem i jego liczną „armią" na głównej ulicy miasteczka. Sartana rozprawia się bowiem z przeciwnikami przy pomocy olbrzymich kościelnych organów.

Z owymi olbrzymimi organami Sartana przybywa do miasteczka nieco wcześniej. Umieszcza je w stajni wraz ze swoim koniem, gdzie od czasu do czasu pogrywa sobie na tym instrumencie, jak może się zdawać, dla zabicia czasu[130]. w momencie, kiedy Sartana wie, że lada moment w mieście zjawi się generał Monk i jego „armia" nie oczekujemy jednak, że Sartana wyrazi chęć koncertowania na organach, na głównej ulicy miasteczka. Znając konwencję filmów bondowskich i pochodzące z niej gadżeciarstwo typowe dla serii filmów o Sartanie, możemy jednocześnie przypuszczać, że organy będą pełnić inną funkcję niż tylko instrumentu muzycznego – i tak rzeczywiście się dzieje. Kiedy Monk wzywa swoich ludzi do konnej szarży na Sartanę i jego organy, główny bohater początkowo próbuje na instrumencie grać. Kiedy jednak znajduje się pod intensywnym ostrzałem ludzi Monka, przy pomocy kilku przycisków znajdujących się przy klawiaturze sprawia, że organy rozsuwają się – tworząc machinę wojenną, która przypomina swoim wyglądem samobieżne działo przeciwlotnicze. Owa machina ma wbudowane dwie lufy armatnie oraz karabin maszynowy – również uruchamiany przyciskami, które jak wydawałoby się mają funkcje tylko muzyczne.

Nawet jeśli liczne gadżety Sartany uznajemy za mieszczące się w granicach prawdopodobieństwa narzuconych przez użycie konwencji filmu bondowskiego, owe organy znacząco owe granice prawdopodobieństwa naginają. Dzieje się tak ze względu na ich anachroniczny wygląd. Akcja filmu rozgrywa się bowiem w drugiej połowie XIX wieku, w którym istniały co prawda zarówno działa artyleryjskie, jak i karabiny maszynowe, ale nie były wyglądem i funkcjonalnością zbliżone do organów Sartany. Tak jak zasugerowałem, owe wojenne organy są raczej fantazją scenograficzną, która jest oparta na XX-wiecznych, samobieżnych działach przeciwlotniczych. Również wbudowany w owe organy karabin maszynowy nijak nie

[130] Pojawienie się organów jest też przyczynkiem do obrazoburczej gry z ikonografią chrześcijańską. Jak zauważa właściciel stajni, są to organy takie, jakich używa się w kościele. Sartana potwierdza, że to dokładnie takie organy, po czym widzimy go koncertującego na owych kościelnych organach w stajni i zabijającego przy ich pomocy rzesze bezimiennych przeciwników. W tym kontekście warto też wspomnieć, że film rozpoczyna się od sceny, kiedy główny bohater (wzięty za pastora) zabija trójkę ludzi, cytując Biblię.

przypomina dosyć prymitywnego karabinu Gatlinga, który w XIX wieku był nowością techniczną.

Organy Sartany są więc nie tylko kolejnym osobliwym gadżetem pozwalającym przechytrzyć głównemu bohaterowi licznych adwersarzy. Poprzez swoją anachroniczność również i one ewokują umowny charakter świata przedstawionego, informując nas, że jest on tylko konstruktem, pozwalającym na prowadzenie specyficznej, opierającej się na autotematyczności, gry z widzem[131].

Podobnym sygnałem o sztuczności świata przedstawionego mogą stać się w trakcie kontaktu z *Light the Fuse…* obsesyjne powtórzenia na poziomie techniki zdjęciowej. Wielokrotnie wykorzystywane są wspominane wcześniej szybkie transfokacje i transfokacje wsteczne (*shock zooms*[132]) oraz dynamiczne ujęcia kręcone „z ręki" i realizowane przy ich pomocy *point of view*[133]. Istotne jest w tym przypadku to, że u Carnimeo owe chwyty nie są często szczególnie dobrze umotywowane fabularnie, a najczęściej stanowią atrakcję wizualną samą w sobie. Widać to świetnie już na przykładzie pierwszej sceny, czyli konfrontacji Sartany z trzema, bezimiennymi sadystycznymi szeryfami. Interesujący mnie fragment filmu, trwający do pojawienia się tytułu, liczy sobie 2 minuty i 36 sekund – składa się z 47 ujęć. Na owe 47 ujęć – 7 to ujęcia typu *point of view* (14,84%), a 8 (16,96%) to ujęcia zawierające transfokacje i transfokacje wsteczne, niebędące jednocześnie ujęciami typu *point of view*[134]. Razem daje to 31,8% ujęć, które zawierają atrakcje wizualne w postaci *point of view* i transfokacji oraz transfokacji wstecznych. Nie trzeba być więc szczególnie wyczulonym widzem, żeby zauważyć w tej scenie agresywne powtórzenia na poziomie techniki zdjęciowej, które stanowią blisko 1/3 tego fragmentu filmu. W dalszej części *Light the Fuse…* zostanie zachowany podobny sposób używania tego rodzaju ujęć. Ich agresywność i brak motywacji fabularnej użycia jest dla nas kolejnym sygnałem, że obcujemy ze sztucznie skonstruowanym światem diegetycznym.

---

[131] Idąc ponownie tropem opracowania Andrzeja Zalewskiego, można by zaliczyć owe organy do tak zwanych przedmiotowych technik dezorientacji. Są one bowiem niezwykłym obiektem, którego „[…] niezwykłość polega nie tylko na «dziwności» w potocznym sensie, ale przede wszystkim na niedostosowaniu do kontekstu diegetycznego". Zob.: A. Zalewski, *op. cit.*, s.18.

[132] Christopher Frayling przypuszcza, że owe agresywne transfokacje (*shock zooms*) mogły przeniknąć do spaghetti westernu z włoskich horrorów. Jako przykład filmu, w którym znajdziemy ten chwyt podaje *Trzy oblicza strachu* (*I Tre volti della paura*; 1963) Mario Bavy. Zob.: Christopher Frayling, *Spaghetti Westerns…*, s. 92.

[133] W *Light the Fuse…* właściwie tylko raz można dopatrywać się funkcjonalizacji *point of view*. W scenie otwierającej film otrzymujemy przy pomocy tego rodzaju ujęć informację, że oglądamy nadużywanie przez stróżów prawa władzy niejako oczyma biernej społeczności miasteczka. Koniec końców *Light the fuse…* opowiada między innymi – jak większość spaghetti westernów – o zepsuciu moralnym chciwej i strachliwej społeczności zamieszkującej amerykańskie Pogranicze.

[134] Cztery z ujęć typu *point of view* są dodatkowo zrealizowane przy pomocy kamery z ręki.

Tego samego nie można chyba tylko powiedzieć o muzyce autorstwa Bruno Nicolaia. Owa ścieżka dźwiękowa, pomimo swojego podobieństwa do muzyki Ennio Morricone, nie pełni tutaj tak istotnej funkcji jak chociażby w twórczości Sergio Leone – nie zaczyna nigdy prowadzić narracji czy determinować ruchów postaci w kadrze. Stanowi raczej rolę półprzezroczystego tła dla opisanych już działań bohaterów.

Podsumowując, w moim przekonaniu *Light the Fuse…* jest filmem, który realizuje wyznaczoną przez Sergio Leone i Sergio Corbucciego strategię hiperbolizowania przy pomocy nadmiernego rozbudowania wątków fabularnych, komplikacji narracji oraz gry z oczekiwaniami odbiorczymi związanymi nie tylko z serią filmów o Sartanie, ale i z konwencją spaghetti westernu. Autotematyczna refleksja nad kształtem owej konwencji zdaje się mieć jednak charakter *stricte* rozrywkowy. W następnym rozdziale analizie poddam filmy, których twórcy próbowali wykorzystać konwencję spaghetti westernu do tworzenia filmów społecznie zaangażowanych.

Kadr 2.19 (*Light the Fuse Sartana Is Coming*; 1970, reż. Guliano Carnimeo) Nakręcany Indianin Alfie, czyli zapalniczka i bomba w jednym.

Kadr 2.20 (*Light the Fuse Sartana Is Coming*) Organy głównego bohatera w wersji muzycznej.

Kadr 2.21 (*Light the Fuse Sartana Is Coming*) Organy głównego bohatera w wersji bojowej.

Rozdział III. Spaghetti western jako gatunek społecznie zaangażowany

Lata 60-te i 70-te to okres niezwykle burzliwych przemian społeczno-politycznych w państwach Europy Zachodniej i w Stanach Zjednoczonych. Skutkiem ubocznym owej „burzliwości" były liczne, niezwykle inspirujące teksty kultury, a wśród nich społecznie zaangażowane filmy, które wiążemy ze zjawiskiem kontestacji.

Co jednak istotne w narracjach historycznofilmowych, które opisują lata 60-te i 70-te w Europie Zachodniej, filmy związane z tym zjawiskiem najczęściej łączy się z kinem autorskim. Polega to na wyszczególnieniu postaci wybitnych reżyserów/autorów, którzy pisali kamerą niczym piórem[135] w ideologicznym duchu kontestacji. W interesującym mnie tutaj szczególnie przypadku włoskiej kinematografii, do owych reżyserów należeliby na przykład Pier Paolo Pasolini, Marco Ferreri czy Marco Bellocchio[136]. Jeśli w tym kontekście wspomina się o włoskim kinie gatunkowym, opisywane są przede wszystkim tak zwane „filmy polityczne" na przykład korzystające z konwencji kryminału jak *giallo politico*. Należy jednak zwrócić uwagę na to, że już nadużywana w stosunku do owych filmów nazwa „film polityczny" sugeruje łączność z nurtami kontestacyjnymi (co stanowi dla badających zjawisko kontestacji nad wyraz czytelny drogowskaz). W tym przypadku narracje historycznofilmowe również charakteryzują twórczość wyróżniających się postaci reżyserów/autorów – przykładem mogą być tacy twórcy jak Francesco Rosi czy Elio Petri[137].

Opis filmów związanych ze zjawiskiem kontestacji w kinie włoskim pozostawia na marginesie głównie popularne gatunki filmowe o proweniencji hollywoodzkiej[138],

---

[135] Zob.: Alexandre Astruc, „Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro", tłum. Tadeusz Lubelski [w:] *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, red. Andrzej Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002.

[136] Takim tropem idzie chociażby Konrad Klejsa i Tadeusz Miczka, którzy opis zjawiska rozpoczynają od charakterystyki twórczości Marco Bellocchio, Marco Ferreriego, Piera Paolo Pasoliniego i Bernardo Bertolucciego. Zob.: Konrad Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2008, s. 239-263 oraz Tadeusz Miczka, *op. cit.* s. 339-366.

[137] Oprócz wspomnianych wyżej opracowań Konrada Klejsy i Tadeusza Miczki taki trop można też odnaleźć w artykule Anity Bielańskiej. Zob.: Anita Bielańska, *op. cit.* s. 493-508.

[138] Oczywiście wspomniane *giallo politico* również odwołuje się do amerykańskiej konwencji – filmu *noir*. Zob.: „Anna Miller, *Giallo politico*: śledztwo w sprawie gatunku poza wszelkim podejrzeniem" [w:] *Studia filmoznawcze. Film noir*... Należy jednak zwrócić uwagę na to, że jest to gatunek, który znacznie prościej można było zaadaptować do włoskiej współczesności niż western nierozerwalnie związany ze skodyfikowaną ikonografią, miejscem i czasem akcji.

takie jak horror czy (interesujący mnie w tym przypadku) spaghetti western[139], które nie ewokują poprzez nazwę obecności komunikatów ideologicznych.

Jednak liczne spaghetti westerny również były nierozerwalnie związane ze zjawiskiem kontestacji lat 60-tych i 70-tych. Sądzę więc, że należy zwrócić uwagę nie tylko na archaiczność, ale i na nieużyteczność opisanych wyżej sposobów kategoryzacji[140]. W tym kontekście warto chociażby odnotować, że w licznych narracjach historycznofilmowych, dotyczących kinematografii Stanów Zjednoczonych nie jest problematyczne włączenie do refleksji o kontestacji filmów gatunkowych, będących produktami instytucjonalnego kina hollywoodzkiego. Tego rodzaju rozwiązanie jest wręcz legitymizowane przez dominującą narrację historycznofilmową, charakteryzującą filmy hollywoodzkie głównie jako wytwory przemysłowe. Na przykład, analizowanie w kontekście kontestacji filmowej w Stanach Zjednoczonych *Małego wielkiego człowieka* (*Little Big Man*, 1970)[141] Arthura Penna jest mniej problematyczne niż dla autorów opracowań o kinie włoskim wspominanie w tych kategoriach o filmie *Django Kill… If You Live Shoot* Gulio Questiego. Jest to o tyle paradoksalne, że filmowi Questiego jest pod względem nie tylko ideologicznym, ale i formalnym znacznie bliżej do ekstrawaganckich filmów Jeana-Luc Godarda niż do klasycznego formalnie filmu Arthura Penna[142].

Należy w tym miejscu również przypomnieć (o wspomnianej już w rozdziale I) reputacji spaghetti westernu jako imitacji typowego produktu kultury masowej. Doskonale zdawali sobie z niej sprawę również twórcy filmów, co widać chociażby w sposobie, w jaki o spaghetti westernie *Gringo* wypowiadał się jego reżyser Damiano

---

[139] Czyni tak chociażby Konrad Klejsa w rozdziale o kinie kontestacji we Włoszech, wspominając tylko mimochodem o dominacji w kulturze filmowej Włoch, w latach 60-tych i 70-tych takich gatunków jak: spaghetti western, *commedia all`italiana*, *giallo i* tak zwanych *sexy films*. Co jednak istotne, w dalszej części wywodu dotyczącego kina kontestacji powraca on tylko do filmów, które są klasyfikowane jako *giallo,* jak na przykład *Sprawa Mattei* (*Il caso Mattei*, 1972) Francesco Rosiego. Zob.: K. Klejsa, *op. cit*., s. 241-242; 259-263.

[140] Związki westernów Questiego, Lizzaniego i Damianiego z kinem kontestacji zauważa chociażby Gian Piero Brunetta, zaznaczając, że tego typu wątki można odnaleźć „nawet w westernach".
Zob.: Gian Piero Brunetta, *The History of Italian Cinema*, trans. Jeremy Parzen, Princton University Press, New Jersey 2009., s. 178.

[141] Zob.: Iwona Kolasińska-Pasterczyk, „Arthur Penn – odkłamywanie Ameryki" [w:] *Mistrzowie kina amerykańskiego. Bunt i nostalgia*, red. Łukasz A. Plesnar, Rafał Syska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2007.

[142] Kuriozalne wytłumaczenie dla eksperymentalnego formalnie charakteru westernu Questiego znajduje Anita Bielańska. Uważa ona, że jest to zasługa głównie montażysty Franco Arcalliego, który współpracował z Bernardo Bertoluccim i Michelangelo Antonionim. Sugestia ta brzmi tak, jakby montażysta poprzez kontakt z wielkimi autorami na film Questiego przeniósł ułamek „wielkości" owych reżyserów. Tymczasem, Franco Arcalli z Gulio Questim współpracował wcześniej niż z Bertoluccim i Antonionim, a pozostałe filmy fabularne Gulio Questiego zawierają analogiczne eksperymenty z formą filmową. Zob.: A. Bielańska, *op. cit.*, s. 519.

Damiani. Pomimo iż *Gringo* wykorzystuje ikonografię i schematy gatunkowe typowe dla spaghetti westernu, Damiani w wywiadach wielokrotnie podkreślał, że jego film to nie western, a film historyczny o rewolucji meksykańskiej[143]. W ten sposób próbował się odciąć od możliwości klasyfikowania *Gringo* jako produktu kultury masowej. Jest to o tyle wymowny przykład, że historycy klasyfikowali inne filmy Damianiego, chociażby jego kryminalny *Dzień puszczyka* (*Il Giorno della civetta*, 1968) jako wartościowe „filmy polityczne", natomiast społecznie zaangażowanego *Gringo* – ze względu na użytą konwencję spaghetti westernu – zamykali często w ramach refleksji nad „mniej wartościowym" kinem gatunkowym.

Uważam, że w monografiach spaghetti westernu, które nobilitowały ów gatunek *post factum*, związki ze zjawiskiem kontestacji również nie zostały wystarczająco dokładnie przeanalizowane. Dotyczy to zarówno cytowanej już wielokrotnie monografii autorstwa Christophera Fraylinga[144], jak i stosunkowo niedawno wydanej książki (2014) Austina Fishera[145], która miała za zadanie analizę „politycznych" spaghetti westernów[146]. Za zasadne uważam scharakteryzowanie strategii konstruowania przekazów ideologicznych w spaghetti westernie i wpisanie ich w podobny kontekst społeczno-polityczny do tego, który służył do interpretowania innych filmów ery kontestacji.

Sądzę bowiem, że próba opisu interesujących mnie tutaj spaghetti westernów poprzez odniesienie ich do tradycji westernu amerykańskiego bardzo często mija się z celem i jest działaniem niezwykle jałowym. Od takich czynności zaczynają pisanie o „politycznych spaghetti westernach" zarówno Austin Fisher[147], jak i Christopher Frayling[148]. Tego rodzaju zabieg jest zasadny na przykład w trakcie analizowania czterech pierwszych westernów Sergio Leone, które były konstruowane poprzez reinterpretowanie mitologii Dzikiego Zachodu rodem z westernu amerykańskiego. Odniesienie się do tradycji westernu amerykańskiego w przypadku filmów twórców,

---

143 Zob.: H. Hughes, *op. cit.*, s. 104.
144 Ponownie należy podkreślić, że książka Christophera Fraylinga ukazała się w roku 1981, czyli tuż po zakończeniu seryjnej produkcji spaghetti westernów. W tamtym okresie Frayling miał na pewno dostęp do mniejszej ilości spaghetti westernów niż w 2014 roku Austin Fisher. Zob.: Ch. Frayling, *Spaghetti Westerns…*
145 Zob.: Austin Fischer, *op. cit.*
146 W języku polskim próbę opisu politycznych spaghetti westernów podjął Marcin Giżycki, skupiając się przede wszystkim na komentarzu do tez z książki Christophera Fraylinga. Zob.: Marcin Giżycki, „Spaghetti i polityka", «Kwartalnik filmowy» 2005 nr 39.
147 Zob.: *Ibidem*, s. 77-160.
148 Zob.: Ch. Frayling, *Spaghetti Westerns…*, s. 217-244.

którzy często abstrahując od owej tradycji, postanowili wykorzystać spaghetti western jako narzędzie do komentowania, chociażby problemów współczesnych Włoch w duchu ideologii marksistowskiej, nie jest już jednak szczególnie odkrywcze poznawczo.

Wykonane przeze mnie w tym rozdziale analizy będą dotyczyły, po pierwsze, filmów operujących klasyczną formą i narracją, nawiązujących do zjawiska kontestacji lat 60-tych i 70-tych pod względem tematycznym. Charakteryzuje je konstruowanie fabuł, których zadaniem jest kwestionowanie w duchu marksistowskim porządku społecznego, a więc na przykład: krytyka instytucji Kościoła Katolickiego, konsumpcjonizmu, amerykańskiego imperializmu, obrazowanie walki klas etc. Po drugie, swoją uwagę skupię również na filmach, które do konstruowania analogicznych komunikatów ideologicznych wykorzystują popularne w latach 60-tych i 70-tych chwyty dystansacyjne.

Zaznaczyć jednak należy, że dominować będzie ten pierwszy sposób umieszczania w filmach wątków ideologicznych, co byłoby zgodne z tendencjami panującymi w innych włoskich „filmach politycznych" tamtego okresu[149]. Odwołując się do klasyfikacji autorstwa Konrada Klejsy, można więc stwierdzić, że analizowane w tym rozdziale spaghetti westerny należałoby określić przede wszystkich jako należące do „kina o kontestacji", a nie do „kina kontestacji". „Kino o kontestacji" byłoby bowiem kategorią opisującą filmy głównego nurtu, które powstały w ramach instytucjonalnej kinematografii, a temat kontestacyjny jest w nich poruszany przede wszystkim na poziomie fabularnym, często z pobudek merkantylnych. „Kino kontestacji" miałoby natomiast być rodzajem świadomej deklaracji ideologicznej, która wyraża się nie tylko w fabule filmowej, ale i w eksperymentach formalnych czy poprzez odejście od instytucjonalnego modelu produkcji filmowej[150].

[149] Chociażby Anna Miller-Klejsa zauważa, że eksperymenty formalne z językiem filmu nie były we włoskim kinie politycznym tak częste jak na przykład we Francji. Zob.: Anna Miller-Klejsa, *Dekada ołowiu na ekranie. Polityczny terroryzm lat 70. we włoskim filmie fabularnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Wydawnictwo Bilbioteki PWSFTviT, Łódź 2016, s. 23-24.
[150] Zob.: K. Klejsa, *op. cit.*, s. 99-127.

III.1. Trylogia westernowa Sergio Solimy

29.11.1966 roku swoją premierę miał pierwszy spośród trzech westernów w reżyserii Sergio Solimy – *Colorado* (*La resa dei conti*). Film powstał na podstawie mocno zmodyfikowanego pomysłu marksistowskiego scenarzysty Franco Solinasa. Pierwotnie miała być to historia, rozgrywająca się we współczesnych Włoszech, na Sardynii. W założeniu Solinasa policjant miał ścigać podstarzałego sardyńskiego chłopa oskarżonego o zgwałcenie i zamordowanie małej dziewczynki. Kiedy okazało się, że ścigany jest niewinny i został kozłem ofiarnym lokalnych władz, policjant zabił owego chłopa, aby samemu nie paść ofiarą władz.

Z powyższego streszczenia wyłania się obraz przypominający nieco chociażby wspomniany już mimochodem *Dzień puszczyka* Damiano Damianiego, w którym ambitny i uczciwy policjant przegrywa walkę z sycylijską mafią, której członkowie są chronieni przez układy polityczne. Całkiem prawdopodobne, że zrealizowanie filmu w zaplanowanym przez Solinasa kształcie, pozwoliłoby na stawianie go w jednym rzędzie z innymi włoskimi „filmami politycznymi". Sergio Solima, który nakręcił film na podstawie pomysłu Solinasa, postanowił jednak dokonać znaczącej modyfikacji, zmieniając czas i miejsce akcji. Tym samym, Sardynia zamieniła się w Dziki Zachód i Meksyk, policjant w łowcę nagród Corbetta (Lee Van Cleef), a podstarzały sardyński chłop w młodego meksykańskiego rzezimieszka Cuchillo (Tomas Milian).

Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że owa zmiana miała służyć odarciu scenariusza z wątków ideologicznych i stworzeniu filmu rozrywkowego. Wskazywać na to mogłoby również pobieżne spojrzenie na wcześniejszy dorobek reżyserski Sergio Solimy, na który składały się chociażby filmy *Agent 3S3: Passport to Hell* (*Agente 3S3: Passaporto per l'inferno*; 1965) czy *Agent 3S3: Massacre in the Sun* (*Agente 3S3, massacro al sole*; 1966), należące do popularnej serii włoskich imitacji filmów bondowskich. Decyzja Solimy okazała się jednak umotywowana jego lewicowymi poglądami politycznymi. W spaghetti westernie Solima zobaczył bowiem, nie bez kozery, efektywne narzędzie do komunikowania treści ideologicznych.

W tym miejscu warto przypomnieć jak bardzo wpływowe we włoskich środowiskach lewicowych były wydane tuż po II wojnie światowej *Notatki z więzienia* i *Zeszyty filozoficzne* Antonio Gramsciego. Spośród zawartych tam tez należy zwrócić uwagę na dwie. Po pierwsze, na stwierdzenie, że południe Włoch jest swego rodzaju inkubatorem najcenniejszych wartości kulturowych, ponieważ nie zostało jeszcze

dotknięte rozwojem cywilizacyjnym i burżuazyjnym kapitalizmem, który doskwiera północy Włoch. Po drugie, Gramsci postulował (jako konieczny warunek późniejszego przejęcia władzy) uzyskanie przez proletariat hegemonii za pośrednictwem edukacji oraz kultury. Zadaniem lewicowych intelektualistów miałoby być ułatwienie uzyskania owej hegemonii kulturowej, między innymi, poprzez tworzenie społecznie zaangażowanych tekstów kultury. Miałyby one uczynić z problemów proletariatu problemy nowej wspólnoty (intelektualistów i proletariuszy) oraz doprowadzić do wyparcia kultury burżuazyjnej[151].

Spaghetti western mógł wydawać się bardzo wydajnym narzędziem, aby realizować wspomniany wyżej postulat edukowania i uzyskiwania hegemonii za pośrednictwem kultury. Po pierwsze, należałoby ponownie przywołać słowa André Bazina napisane w odniesieniu do klasycznego westernu amerykańskiego – formuła westernu jest bardzo uniwersalna dlatego, że opowiada ona historie o walce dobra ze złem[152]. Tym samym, pomimo wspominanej już „amerykańskości" owa formuła mogła być wydajnym narzędziem również do komunikowania włoskich problemów społeczno-politycznych i jednocześnie być atrakcyjna dla obcującego z nią widza. Oczywiście, w wielu spaghetti westernach owa granica między dobrem a złem jest w znaczący sposób rozmyta, ale pomimo obrazowania dwuznaczności moralnej nie dzieje się tak w interesujących mnie tutaj westernach Sergio Solimy. Po drugie, istotny byłby tutaj czynnik dystrybucyjny. Jak zostało już wspomniane w poprzednim rozdziale, spaghetti western w okresie swojego powstania był skierowany przede wszystkim do plebejskiej publiczności (głównie z południa Włoch), wśród której westerny cieszyły się dużą popularnością[153].

Na równi z mitologizowanym południem Włoch również i miejskie slumsy na północy kraju przez wielu marksistów w latach 60-tych były traktowane, w duchu Gramsciego, jako obszar niezepsuty przez burżuazyjny, konsumpcyjny kapitalizm. Echem takiego stanu rzeczy są wczesne filmy i poglądy Piera Paolo Pasoliniego. Nieprzypadkowo krajobraz południowy stał się scenografią jego *Ewangelii według św. Mateusza* (*Il vangelo secondo Matteo*; 1964), a północne slumsy miejscem akcji

[151] Zob.: Leszek Kołakowski, „Antonio Gramsci – relatywizm komunistyczny" [w]: L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu 3*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 243-247 oraz K. Klejsa, *op. cit*., s. 239-240.
[152] Owa walka dobra ze złem jest z kolei konsekwencją tego, że podstawą fabularną westernu jest mit. Zob.: André Bazin, „Western, czyli film amerykański par excellence", [w:] A. Bazin, *Film i rzeczywistość…*
[153] Zob.: Ch. Frayling, *Spaghetti Westerns…*, s. 59.

filmów takich jak *Włóczykij* (*Accattone*; 1961*)* czy *Mamma Roma* (1962)[154]. Żyjących na tych obszarach przedstawicieli proletariatu Pasolini określał mianem „niewinnych". Jak konstatował on, komentując po latach swojego *Włóczykija*:

> „[...] jako autor i włoski obywatel w swoim filmie wcale nie dokonywałem negatywnego osądu tych postaci ze świata przestępczego: wszystkie ich wady jawiły mi się jako wady ludzkie, wybaczalne, poza tym że, w sensie społecznym, całkowicie usprawiedliwione. Były to wady ludzi przestrzegających «innej» skali wartości w stosunku do tej obowiązującej w świecie burżuazji [...]"[155].

Co znaczące, porównanie postaci Cuchilio (uciekającego meksykańskiego rzezimieszka z filmu Solimy) i głównego bohatera *Włóczykija* Pasoliniego wskazywałoby na wiele istotnych podobieństw. Obydwie plebejskie postacie wpadają ciągle w konflikt z prawem, którego nie rozumieją i które ma dla nich charakter opresyjny. Swego rodzaju „niewinność" bohaterów bierze się z ich „dzikości", z tego, że nikt nie wpoił im „tradycyjnej" moralności oraz obligatoryjności przestrzegania sztucznie wytworzonego prawa[156].

Należy również w tym miejscu podkreślić, że sposób komunikowania z plebejską publicznością poprzez realistyczne, współczesne fabuły, który w swoich wczesnych filmach praktykował Pasolini, w roku 1966 (kiedy premierę miało *Colorado*) został już przez niego uznany za nieefektywny. Poskutkowało to nie tylko zmianami formalnymi w filmach Pasoliniego, ale i chociażby jego udziałem aktorskim w spaghetti westernie Carlo Lizzaniego *Requiescant* (1967).

Oprócz popularności formuły gatunkowej spaghetti westernu wśród plebejskiej publiczności był jeszcze jeden bardzo istotny czynnik, który zachęcał do wykorzystania tego gatunku jako narzędzia komunikacji. Pomimo instytucjonalnego charakteru produkcji, twórcy spaghetti westernów cieszyli się bardzo dużą niezależnością. Świadczy o tym chociażby wspomniany wcześniej przypadek Sergio Corbucciego, który rozpoczął zdjęcia do *Django*, nie mając scenariusza. Kontrolę nad

---

[154] Więcej o gloryfikowaniu „niewinnych" proletariuszy we wczesnych filmach Pasoliniego. Zob.: Piotr Kletowski, *Pier Paolo Pasolini. Twórczość filmowa*, SEDNO Wydawnictwo Akademickie, Warszawa 2013, s. 85-132.

[155] Pier Paolo Pasolini, „Mój *Włóczykij* w telewizji po ludobójstwie" [w:] P. P. Pasolini, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, red. Mateusz Werner, tłum. Anna Mętrak, Izabela Napiórkowska, Mateusz Salwa, Biblioteka Kwartalnika Kronos, Warszawa 2012, s. 345.

[156] Grający Cuchillo Tomas Milian przyczyny popularności tej postaci we Włoszech upatrywał w jej podobieństwie do włoskiego proletariusza z miejskiego przedmieścia. Zob.: A. Fisher, *op. cit.*, s.141.

filmem twórcy włoskich westernów tracili najczęściej dopiero na poziomie ich dystrybucji, zwłaszcza poza Włochami, gdzie często cenzurowano ich filmy[157].

Przeniesienie akcji fabuły Solinasa na Dziki Zachód oraz do Meksyku można by rozpatrywać w kategoriach eksperymentu myślowego analogicznego do tego, który zaproponował Jean Jacques Rousseau w swojej *Rozprawie o pochodzeniu i podstawach nierówności między ludźmi*. Francuski filozof ery oświecenia bohaterem uczynił w niej wyobrażonego człowieka dzikiego, który nie został jeszcze dotknięty działaniem cywilizacji. Ukazanie owego wyobrażonego dzikiego człowieka miało za zadanie pokazanie sztuczności kategorii, które mają charakter kulturowy, takich jak prawo czy własność prywatna, mających determinować powstanie nierówności między ludźmi[158].

Co istotne akcja większości spaghetti westernów rozgrywa się na obszarze Meksyku oraz południa Stanów Zjednoczonych, które z nim graniczy. Ów Meksyk już w klasycznych westernach amerykańskich, takich jak choćby *Dyliżans* Johna Forda, był symbolem dzikiej krainy, do której można uciec przed obowiązującym prawem. Rozważania nad symboliką Meksyku należałoby również uzupełnić o stwierdzenie, że utrzymywany przez wiele lat stereotypowy obraz tego kraju jako rolniczego i zamieszkiwanego przede wszystkim przez biednych chłopów, takich jak bohater filmu Solimy – Cuchillo, którzy buntowali się przeciwko panom ziemskim. Odwołując się do tak utrwalonego w zbiorowej świadomości obrazu Meksyku, można śmiało wysunąć tezę, że w momencie, kiedy akcja *Colorado* przenosi się do tego kraju, mamy okazję obserwować owego „dzikiego" i „niewinnego" plebejusza w jego środowisku naturalnym. Nie bez powodu zresztą wielokrotnie owa postać jest porównywana do uciekającego zwierzęcia nie tylko w dialogach, ale i w tekście towarzyszącej czołówce piosenki („Uciekaj, człowieku uciekaj. Uciekaj jak zając, jak jeleń, jak królik").

W przedstawieniu historii pościgu łowcy nagród Corbetta za Cuchillo bardzo istotna jest też specyficzna konstrukcja sjużetu, do której Solima będzie powracał również w kolejnych filmach (*Twarzą w twarz* [*Faccia a Faccia;* 1967], *Rewolwer* [*Revolver*; 1973]). Przez mniej więcej ¾ filmu informacje, jakie otrzymujemy są

[157] Na przykład *Colarado* w oryginalnej wersji włoskiej miało 105 minut długości. W Wielkiej Brytanii i w Stanach Zjednoczonych prawa do dystrybucji filmu nabyła wytwórnia Columbia, która skróciła film do 85 minut. Wycięty został przede wszystkim dwuznaczny obyczajowo wątek wizyty głównych bohaterów u sadystycznej wdowy, wykorzystującej seksualnie kowbojów, pracujących na jej ranczu. Więcej na temat różnic w dystrybuowanych wersjach *Colorado*. Zob.: H. Hughes, *op. cit.*, s. 154-157.
[158] Zob.: Jean Jacques Rousseau, „Rozprawia o pochodzeniu i podstawach nierówności między ludźmi" [w:] J. J. Rousseau, *Trzy rozprawy z filozofii społecznej*, tłum. Henryk Elzenberg, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1956.

dawkowane tak, abyśmy mogli utożsamić się z perspektywą ścigającego Cuchillo Corbetta. Wynika z nich bowiem, że Cuchillo jest mordercą i gwałcicielem dwunastoletniej dziewczynki, a Corbett jest niepokornym łowcą nagród, który zawsze działa w zgodzie z zasadami prawa. Podobnie jak Corbett nie jesteśmy świadkami scen gwałtu czy morderstwa dokonanego przez Cuchillo. O zbrodni dowiadujemy się za pośrednictwem magnata kolejowego Brockstona (Walter Barnes) i jego ludzi. Nie mamy powodu, żeby podejrzewać, że to zdarzenie nie miało miejsca. Dodatkowo postać Cuchillo jest charakteryzowana poprzez dwuznaczne i agresywne zachowania, które zdają się nas utwierdzać w przekonaniu o jego winie. Na przykład, kiedy Corbett spotyka Cuchillo po raz pierwszy, wskazuje mu go meksykański chłop z okaleczoną twarzą. Meksykanin mówi Corbettowi, gdzie znajdzie Cuchillo i żeby uważał, bo ten dobrze posługuje się nożem. Kolejna dwuznaczna scena charakteryzująca Cuchillo, pokazuje jego zabawę nad potokiem z trzynastoletnią mormonką. Oprócz zachowania Meksykanina, który krzyczy do dziewczynki, że jest „wielkim złym wilkiem", wrażenie niepokoju buduje muzyka Ennio Morricone, sugeruje ona bowiem, że mormonka znajduje się w niebezpieczeństwie.

Widz, otrzymując tego rodzaju sygnały, jest więc skłony wywnioskować, że Cuchillo jest rzeczywiście winny morderstwa i gwałtu. Dopiero po ponad godzinie filmu Cuchillo zadaje Corbettowi znaczące pytanie. Pyta, czy Corbett widział jakiś dowód, który potwierdzałby, że ścigany przez niego Meksykanin jest mordercą i gwałcicielem? Czy też uwierzył na słowo, bo ktoś taki jak Cuchillo wygląda na mordercę i gwałciciela? W tym momencie zaczynamy poznawać informacje fabularne, które zostały wcześniej celowo pominięte w sjużecie. Okazuje się, że mordercą i gwałcicielem dwunastolatki jest zięć magnata kolejowego Brokstona. Chuchillo zaś był tylko świadkiem tego zajścia. W celu ukrycia prawdy Brokston zatrudnił Corbetta, aby ten złapał Cuchillo i tym samym doprowadził Meksykanina na szafot. W końcowych scenach filmu Corbett weryfikuje swoje początkowe założenia dotyczące Cuchillo, w rezultacie ratuje meksykańskiego chłopa przed linczem i zabija magnata kolejowego Brockstona. Tym samym, Solima oprócz zmiany miejsca i czasu akcji modyfikuje również pierwotne zakończenie autorstwa Franco Solinasa.

Najczęściej powtarzana i opisywana interpretacja filmu Solimy jest wynikiem zarówno opisu jego westernu przez pryzmat innych scenariuszy Solinasa z tamtego okresu, jak i wypowiedzi samego Sergio Solimy, który stwierdził, że *Colorado* jest filmem, który mówi o brutalnej ingerencji imperializmu w sprawy Trzeciego Świata.

Jak stwierdził Solima, jego film mógłby równie dobrze być historią żołnierza formacji Zielone Berety, który ściga żołnierza Vietcongu[159]. Ów Trzeci Świat miałby symbolizować niepiśmienny, „dziki" i tym samym „niewinny" Cuchillo. W tym kontekście istotne jest również samo przezwisko bohatera. Chuchillo w języku hiszpańskim oznacza „nóż", którym bohater biegle się posługuje. Solima podkreślał, że ów nóż miał mieć znaczenie symboliczne. Po pierwsze, jest to broń postaci, której nie byłoby stać na rewolwer. Po drugie, Solima sugerował, że ów nóż jest używany przez bohatera w ostateczności i przede wszystkim w samoobronie[160]. Solima zwracał też wielokrotnie uwagę na to, że postać taka jak Cuchillo nigdy nie była dla twórców westernów amerykańskich interesująca. Przede wszystkim biały kowboj był przedmiotem ich zainteresowania.

Po *Colorado* Solima nakręcił jeszcze dwa westerny – *Twarzą w twarz* oraz *Uciekaj człowieku, uciekaj*! (*Corri umono corrri*; 1968). Pomimo że tylko ten drugi film jest kontynuacją losów Chuchillo, moim zdaniem wszystkie te trzy filmy należy traktować jako trylogię. Po pierwsze, ze względu na analogiczny ładunek ideologiczny tych filmów, a po drugie, ze względu na skonstruowanie ich na bazie gloryfikowanych plebejskich postaci, granych przez Tomasa Miliana.

Rola Cuchillo nie tylko sprawiła, że Milian stał się niezwykle popularnym i lubianym aktorem we Włoszech. Ukształtowała ona również jego plebejskie *emploi*, które sprawiło, że Milian był obsadzany w społecznie zaangażowanych westernach w rolach postaci, które zostały stworzone w oparciu o Chuchillo. Przykładem jest chociażby analizowany w dalszej części tego rozdziału film *Viva Tepepa!* Gulio Petroniego.

Postacie odgrywane przez Miliana w *Twarzą w twarz* i *Uciekaj człowieku uciekaj* mają więc analogiczne znaczenie symboliczne, co w przypadku *Colorado*. W wypadku *Twarzą w twarz* Solima wykorzystuje również analogiczny chwyt dramaturgiczny, co w swoim pierwszym westernie. Film jest bowiem oparty na relacji strachliwego i schorowanego nauczyciela historii (Gian Maria Volonte) oraz bezwzględnego, poszukiwanego listem gończym bandyty Beauregarda (Tomas Milian), który go porywa. W toku rozwoju fabuły okazuje się, że ów bezwzględny

[159] Zob.: Ch. Frayling, *Sergio Leone*..., s. 307-308.
[160] Tej tezie przeczą jednak niektóre fragmenty *Colorado* Solimy. Na przykład ten, kiedy na wystawnym bankiecie widzimy, że Cuchillo korzysta z noża, aby walczyć z mężczyznami o kobietę, do której odczuwa pociąg seksualny.

bandyta to również swego rodzaju „niewinny", niepiśmienny plebejusz, który popadł w konflikt z prawem, ponieważ nieszczególnie je rozumie. Dokonywane przez niego kradzieże i napady mają na celu tylko utrzymanie siebie i swoich kompanów, są swego rodzaju pracą i koniecznością. Znacznie niebezpieczniejszy okazuje się początkowo bezbronny nauczyciel historii Fletcher, który pod wpływem fascynacji działalnością gangu Beauregarda przejmuje nad owym gangiem kontrolę i wprowadza totalitarne rządy w osadzie wyjętych spod prawa, w której mieszkają przedstawiciele owej bandy.

Drugi film Solimy najczęściej interpretowany jest jako obrazujący mechanizm narodzin rządów totalitarnych i próba rozliczenia z włoskim faszyzmem. Interpretacje tego rodzaju są budowane również w oparciu o biografię reżysera i jego udział w *resistenzy*[161]. Najczęściej w tym kontekście przywoływana jest scena, kiedy Fletcher torturuje jednego z agentów agencji detektywistycznej Pinkertona i na jego zarzuty o konformizm oraz brutalność odpowiada tyradą na temat przemocy:

> *Jeden brutalny człowiek jest zwykłym przestępcą, setka to banda, sto tysięcy to armia. To ma zasadnicze znaczenie. Trzeba pokonać granice pojedynczych aktów przemocy, które są przestępstwem. Przemoc na masową skalę pozwala przejść do historii!*

Zestawienie postaci Fletchera z brutalnym, ale używającym przemocy tylko aby przeżyć bandytą Beauregardem w sposób oczywisty gloryfikuje tego drugiego, niepiśmiennego bohatera o plebejskim pochodzeniu.

Dodatkowo, drugi spaghetti western Solimy również, tak jak i pierwszy, można interpretować przez pryzmat amerykańskiego interwencjonizmu w Wietnamie. Tym samym, akty przemocy Fletchera – tak jak i te, za które odpowiadało wojsko Stanów Zjednoczonych w Wietnamie – można by uznać za dwuznacznie legitymizowane w imię zapisywania kart historii przez zwycięzcę.

Trzeci western Solimy – *Uciekaj człowieku, uciekaj* jest najmniej innowacyjny pod względem zawartych w nim treści ideologicznych. Ma to związek przede wszystkim z powrotem do postaci Cuchillo i znanych nam już z Colorado motywów fabularnych (ucieczka „dzikiego" plebejusza; używanie noża jako symbolu plebejskości etc.). Jedyną nowinką jest wykorzystanie jako tła dla poczynań owego

[161] Takie odczytanie znajdziemy na przykład w książce Austina Fishera. Zob.: A. Fisher, *op. cit.*, s. 77.

bohatera rewolucji meksykańskiej, która w spaghetti westernie stała się niezwykle często wykorzystywanym wątkiem za sprawą Sergio Corbucciego i Frano Solinasa.

III.2. Motyw rewolucji meksykańskiej w spaghetti westernie – optyka i schemat fabularny Franco Solinasa

Jedną z najbardziej wpływowych postaci, jeśli chodzi o spaghetti western, został, nieco mimo woli, Franco Solinas – marksista, członek włoskiej partii komunistycznej i przede wszystkim scenarzysta, który jest najbardziej znany ze swojej współpracy z reżyserem Gillo Pontecorvo. Ich wspólne filmy takie jak *Bitwa o Algier* (*La battaglia di Algeri;* 1966) czy *Queimada* (1969) są bardzo często klasyfikowane jako „polityczne filmy historyczne"[162]. Solinas oprócz autorstwa pomysłu, który stał się później podstawą do nakręcenia *Colorado* Sergio Solimy, odpowiada ze scenariusze trzech innych spaghetti westernów – *Gringo* Damiano Damianiego, *Zawodowca* Sergio Corbucciego oraz *Viva Tepepa!* Gulio Petroniego. Akcja wszystkich tych trzech filmów rozgrywa się w trakcie rewolucji meksykańskiej (1910-1920). Wszystkie są również skonstruowane w oparciu o ten sam schemat fabularny, który najzwięźlej opisał Christopher Frayling, inspirując się wspominaną już w rozdziale drugim strukturalistyczną pracą Willa Wrighta. Frayling wyróżnia ów schemat fabularny jako trzeci w kolejności po *fabule o słudze dwóch panów* i *fabule przejścia*. Według Fraylinga dominował on w spaghetti westernie w latach 1967–1971[163]. Brytyjski badacz, kierując się sugestią Sergio Corbucciego, proponuje nazwanie tego schematu *fabułą Zapata-spaghetti* (*Zapata-Spaghetti plot*):

a. Bohaterów jest dwóch – jeden to Europejczyk (Polak, Szwed, Irlandczyk) albo amerykański sprzedawca broni/najemnik, drugi to meksykański chłop/bandyta.
b. Oszczędny, „chłodny" styl *gringo* jest skontrastowany z nadpobudliwym i gadatliwym usposobieniem Meksykanina.
c. *Gringo* specjalizuje się w używaniu broni palnej i oferuje swoje usługi meksykańskim bandytom w nadziei na odnalezienie złota bądź aranżuje zlecenie/zabójstwo, za które otrzymuje zapłatę z wyprzedzeniem. *Gringo* wyznaje inne wartości niż meksykańscy chłopi.

[162] O konieczności wyróżnienia historycznych filmów, które należy zaliczyć do szeroko pojmowanego kina kontestacji wspomina Konrad Klejsa. Zob.: K. Klejsa, *op. cit.*, s. 260-261.
[163] Zob.: Ch. Frayling, *Spaghetti Westerns…*, s. 51-52.

d. Społeczeństwo jest spolaryzowane – dzieli się na: skorumpowanych przedstawicieli władzy/brutalnych żołnierzy oraz na represjonowanych, niepiśmiennych chłopów.
e. Meksykański bandyta staje się rewolucjonistą w wyniku kontaktu z „komórką" aktywistów i zostaje wybrany do roli bohatera przez chłopów (czuje się on zobligowany do przyjęcia i wypełnienia tej roli).
f. *Gringo* ciągle stara się działać, współpracując z chłopską rewolucją – oferuje swoją pomoc techniczną (na przykład poprzez używanie broni palnej czy materiałów wybuchowych). Robi to, mając nadzieję, że znajdzie złoto bądź będzie mógł zrealizować swoje zlecenie.
g. Meksykanin, który jest traktowany przez represjonowany lud jako jego wybawca, stara się nakłonić *gringo*, aby uwierzył w rewolucyjną „sprawę".
h. Pobudki *gringo* wciąż pozostają cyniczne – ale Meksykanin stara się ocieplić stosunki z nim (w podejrzany sposób[164]).

Warianty opcjonalne (i oraz j):

i. Bohaterowie łączą swoje siły (formułują grupę) na krótko, aby pokonać przerysowaną postać antagonisty, który stara się wykorzystać chaotyczną sytuację w Meksyku, w celu osiągnięcia korzyści majątkowych.
j. Bohaterowie pokonują adwersarza – zazwyczaj w trakcie efektownego pojedynku/walki, w który *gringo* zostaje wciągnięty mimo woli.

k. Meksykanin dowodzi udanym atakiem partyzanckim na meksykańskie siły rządowe.
l. Staje się jasne, że ów udany atak sił partyzanckich spowoduje kontratak (lepiej wyposażonych) kontrrewolucyjnych sił wojskowych na małą „komórkę" rewolucyjną.

Warianty zakończenia *fabuły Zapata-spaghetti*:

m. Wczesny – pobudki *gringo* pozostają cyniczne, ale mimo to bohaterowie podążają osobnymi ścieżkami, nie żywiąc do siebie urazy.
n. Wczesny – pobudki *gringo* pozostają cyniczne, Meksykanin, zdając sobie sprawę, że nie ulegną one zmianie, zabija najemnika w trakcie finałowego pojedynku.
o. Późny – *gringo* dołącza do rewolucjonistów i zaczyna wierzyć w rewolucyjną „sprawę", Przygotowuje się do samobójczej, finałowej walki z siłami kontrrewolucyjnymi[165].

[164] Howard Hughes, analizując *Gringo* (*Quién sabe?*; 1966, reż. Damiano Damiani), sugeruje, że relacja rewolucjonisty i najemnika ma charakter homoerotyczny. Miałoby to być elementem zapożyczonym z klasycznego westernu amerykańskiego, który często interpretowano przez pryzmat nieuświadomionych relacji homoseksualnych męskich bohaterów. Zob.: H. Hughes, *op. cit.*, s. 98.
[165] Zob.: Ch. Frayling, *Spaghetti Westerns…,* s. 52.

Co jednak istotne, tylko dwa spośród wspomnianych filmów, zrealizowanych na podstawie scenariuszy Franco Solinasa, czyli *Gringo* oraz *Viva Tepepa!*, realizują założenia ideologiczne Solinasa. *Zawodowiec* Corbucciego, mimo że wykorzystuje analogiczny schemat fabularny, został za sprawą późniejszych poprawek scenariuszowych postawiony w znaczącej opozycji ideologicznej do dwóch wspomnianych wyżej filmów.

Jeśli chodzi o związki spaghetti westernu z kinem społecznie zaangażowanym, zwłaszcza *Gringo* Damiano Damianiego jest filmem, który był często analizowany i opisywany w monografiach spaghetti westernu. Są dwie podstawowe przyczyny takiego stanu rzeczy. Po pierwsze, jest to pierwszy chronologicznie spaghetti western z opisanej powyżej grupy. Po drugie, odniósł on dosyć znaczący sukces kasowy nie tylko we Włoszech, ale i poza nimi – między innymi w Stanach Zjednoczonych. Był również bardzo szeroko dystrybuowany w Europie[166].

Film ten najczęściej interpretowany jest zgodnie z sugestiami Franco Solinasa oraz Damiano Damianiego jako krytyka amerykańskiej interwencji w Wietnamie. Zgodnie z tą optyką, postać Amerykanina (tytułowego *gringo*, czyli po prostu obcego), miałaby symbolizować imperialistyczny interwencjonizm Stanów Zjednoczonych w krajach Trzeciego Świata. Spaghetti westernu Damianiego nie można jednak rozpatrywać abstrahując od *Bitwy o Algier*, *Queimady*, czy *Viva Tepepa!*. Wszystkie te filmy mają bowiem analogiczny cel ideologiczny (krytyka imperialistycznego interwencjonizmu). Dodatkowo *Queimada* i *Viva Tepepa!* realizują analogiczny schemat fabularny do tego, który jako *fabułę Zapata-spaghetti* opisuje Frayling. Różnica w przypadku *Queimady* polega tylko na przeniesieniu owego schematu na inny obszar geograficzny (na teren karaibskiej wyspy pod jurysdykcją portugalską).

Opis funkcjonowania strategii formułowania komunikatów ideologicznych przez Franco Solinasa przeanalizuję na przykładzie filmu *Viva Tepepa!* Ów film wybrałem jednak nie tylko ze względu na to, że jest rzadziej i mniej szczegółowo opisywany w kontekście społecznie zaangażowanych spaghetti westernów. Po pierwsze, sądzę, że jest to film znacznie bardziej interesujący formalnie niż *Gringo*, co daje znacznie większe pole do analizy. Po drugie, elementem, o który została tutaj uzupełniona pierwotna koncepcja Solinasa widoczna w *Gringo*, jest wykorzystanie

[166] *Gringo* to jeden z dwóch spaghetti westernów, które trafiły na ekrany polskich kin w trakcie istnienia gatunku. Drugim filmem był *Viva Tepepa!* (*Tepepa; 1968*, reż Gulio Petroni). Obydwa filmy trafiły do Polski z trzyletnim opóźnieniem – *Gringo* w roku 1969, a *Viva Tepepa!* w roku 1972.

specyficznego *emploi* Tomasa Miliana, które zostało wykreowane w opisanym wcześniej *Colorado* Sergio Solimy.

III.3. Analiza filmu *Viva Tepepa!*[167]

Film *Viva Tepepa!* miał swoją premierę w roku 1969, wyreżyserował go Giulio Petroni – który podobnie jak Sergio Solima – był mocno związany z kinem gatunkowym. Łącznie z tym filmem Petroni zrealizował pięć spaghetti westernów, co jednak istotne, żadnego z pozostałych raczej nie sposób interpretować przez pryzmat „kina o kontestacji"[168]. Bardzo prawdopodobne, że specyficzną treść ideologiczną filmu należałoby w tym przypadku wiązać głównie z postacią Franco Solinasa. Trzeba jednak jasno zaznaczyć, że na przykład w porównaniu do operującego głównie dialogami *Gringo*, spaghetti western Petroniego znacznie więcej owych treści o charakterze ideologicznym przekazuje, opowiadając obrazem, zestawieniami montażowymi i wplecionymi cytatami z kina sowieckiego (z twórczości Siergieja Eisensteina). Na pytanie o podobieństwa między *Viva Tepepa!* a *Gringo* Giulio Petroni odpowiedział, że należy je wiązać przede wszystkim z Franco Solinasem, który „miał w zwyczaju przepisywać ciągle ten sam scenariusz"[169].

Efektem owego „przepisywania" jest więc fabuła, która wykorzystuje konflikt dramaturgiczny między dwoma bohaterami – angielskim lekarzem i meksykańskim rewolucjonistą w celu dokonania krytyki interwencjonizmu Stanów Zjednoczonych w krajach Trzeciego Świata. Jednocześnie ostrze krytyki twórców jest wymierzone w sztuczność i opresyjność systemu kapitalistycznego, który miałby uprzywilejowywać burżuazję kosztem proletariatu.

Historia rozpoczyna się w momencie, kiedy główny bohater – Meksykanin Tepepa (Tomas Milian) ma zostać rozstrzelany przez meksykańskie wojsko pod

[167] Analiza została wykonana w oparciu o niemieckie wydanie DVD z 2013 roku, zawierające pełną 127-minutową wersję filmu. Adnotację tę uważam za istotną przede wszystkim dla polskiego widza, który mógł zetknąć się z wersją 105-minutową, wyświetlaną na kanałach telewizyjnych HBO i Cinemax oraz z liczącą 116 minut wersją piracką, która krąży w Internecie z polskimi napisami.

[168] Taką próbę podejmuje Austin Fisher, sugerując, że *Śmierć jeździ konno* (*Da uomo a uomo*; 1966) Petroniego odzwierciedla doświadczenia tego reżysera związane z udziałem w *resistenzy*. Fisher proponuje zaliczyć ten film do fabuł obrazujących represyjne aparaty państwa, o których piszę nieco więcej w dalszej części tego rozdziału. Zob.: A. Fisher, *op. cit.*, s. 79.

[169] Zob.: *Petroni on his westerns*, wywiad przeprowadził: Eugenio David Ercolani, tłum. Simon Gelten [w:] https://www.spaghetti-western.net/index.php/Petroni_on_his_westerns_(interview) [dostęp: 29.11.2016 r.]

nadzorem pułkownika Cascorro (Orson Welles). Angielski lekarz Henry Price[170] (John Steiner) podstępem ratuje Tepepę przed rozstrzelaniem. Anglik chce zabić Tepepę samodzielnie w odwecie za gwałt na jego narzeczonej Consueli (Paloma Cela), którego Tepepa dopuścił się w trakcie rewolucji. Tepepa wypiera się gwałtu i próbuje przekonać do siebie Anglika. Równocześnie grany przez Miliana bohater organizuje grupę rewolucjonistów, do której dołączają między innymi jego kaleki przyjaciel Pedro (José Torres) wraz ze swoim synem Paquito (Luciano Casamonica). Paquito nawiązuje przyjazną relację z Anglikiem. Ojciec chłopca, aby zapewnić dziecku lepszy byt, postanawia wydać Tepepę Cascorro za sowitą zapłatę. Tepepa zabija zdrajcę i żołnierzy Cascorro, którzy urządzają na niego zasadzkę. Anglik chce opuścić Meksyk wraz z Paquito, ale pułkownik Cascorro szantażuje lekarza i przedstawia akta, które jasno wskazują na to, że Tepepa dokonał gwałtu, którego Meksykanin tak się wypiera. Paquito za pieniądze, które jego ojciec dostał od Cascorro, kupuje broń dla rewolucjonistów. Wkrótce potem ma miejsce finałowa konfrontacja, w której ginie Cascorro oraz jego żołnierze, a Tepepa zostaje postrzelony. Angielski lekarz zabija następnie Tepepę skalpelem w trakcie wykonywanej operacji. Zaraz potem lekarza zabija mały Paquito, który po morderstwie wsiada na koń i rusza w drogę z rewolucjonistami.

Sposób, w jaki realizowane są w *Viva Tepepa!* ideologiczne założenia Franco Solinasa, jest widoczny już w nieco ponad trzyminutowej scenie, która otwiera film. Rozgrywa się ona w Meksyku, w krajobrazie pustynnym. Anglik (doktor Henry Price) jedzie w stronę miasteczka swoim prymitywnym samochodem. Drogą, którą jedzie, idą meksykańscy chłopi, którzy ustępują mu miejsca. Auto Anglika w pewnym momencie odmawia posłuszeństwa, przegrzewa się, co można wywnioskować po sporej ilości pary wydobywającej się z chłodnicy. Bohater niechętnie prosi meksykańskich chłopów o pomoc, a właściwie nie tyle prosi, co wskazuje ręką, że należy popchnąć jego samochód. Chłopi dopychają auto Anglika do najbliższej studni. w tym momencie Anglik prosi ich, żeby przynieśli z owej studni wodę[171]. Chwilę potem bohater obmywa twarz z brudu i uzupełnia wodę w chłodnicy. Chce odjechać,

[170] Nazwisko Anglika w kontekście całego filmu wydaje się nieprzypadkowe. Zdaje się ono określać postać, należącą do klasy społecznej, która wszelkie relacje międzyludzkie potrafi wycenić i potraktować tylko w kategoriach ekonomicznych.

[171] W analizowanej wersji DVD scena początkowa jest pozbawiona dźwięków diegetycznych. Towarzyszy jej tylko muzyka Ennio Morricone. Istnieją jednak wersje, które zawierają dźwięki diegetyczne i dwa okrzyki Anglika, skierowane do chłopów, które przybierają formę rozkazu: *Aqua! Aqua!* – krzyczy bohater po hiszpańsku.

ale szybko orientuje się, że chłopi, którzy mu pomogli nie ruszają się z miejsca i najprawdopodobniej czekają na rekompensatę za swoją pomoc. Anglik niechętnie daje pięciu chłopom po jednej srebrnej monecie. Najmłodszy z nich, który przyniósł wodę ze studni, zaciska z zawiścią monetę w dłoni i patrzy dwuznacznie w stronę Anglika. Całej tej scenie towarzyszy wzniosła muzyka Ennio Morricone.

Już z samego powyższego opisu wyłania się awizowany konflikt Trzeciego Świata i kapitalistycznych krajów o zapędach imperialnych. Warto jednak zwrócić uwagę na to, na jak wielu płaszczyznach ów konflikt zostaje zarysowany przez tę krótką scenę. Sądzę, że dobrym tropem, sugerowanym również przez występujące w filmie nieco później odwołania intertekstualne, będzie spojrzenie na tę scenę przez pryzmat Eisensteinowskiej teorii montażu. Chodziłoby tu dokładnie o „zagadnienie montażu jako środka zderzenia fraz. Punkt widzenia, według którego: ze zderzenia dwóch elementów wynika myśl"[172].

W tym kontekście warto zwrócić chociażby uwagę na to, jak złożonym symbolem staje się wspomniany samochód. Istotne jest tutaj zestawienie biednych, skromnie ubranych chłopów, którzy poruszają się pieszo i wyniosłego Anglika, który w modnym ubraniu przemieszcza się autem. Środek lokomocji na początku zdaje się przede wszystkim pokazywać dominację tej postaci nad ustępującą mu drogi masą ludzką. Dosyć szybko okazuje się jednak, że samochód Anglika jest niepraktyczny – nie sprawdza się w warunkach pustynnych, gdzie co chwilę się przegrzewa. Aby Anglik mógł ruszyć, potrzebuje więc dwóch rzeczy – siły ludzkich rąk oraz wody. Istotne jest to, że woda w owych warunkach pustynnych dla miejscowej ludności jest cennym płynem, który pomaga jej przeżyć. Anglik natomiast w pierwszej kolejności używa jej do obmycia twarzy z potu i pyłu, w drugiej zaś do uruchomienia maszyny, która również później w toku fabuły okaże się nieszczególnie użyteczna.

Tym samym, otrzymujemy zestawienie, które można by bardziej ogólnie określić jako konflikt tego, co naturalne, z tym co kulturowe – sztucznie wytworzone i wspierane poprzez technikę. W warstwie ideologicznej komunikat jest dosyć oczywisty. Anglika należałoby potraktować jako imperialistę, którego samochód w sposobie funkcjonowania przypomina niewydolny system kapitalistyczny. Potrzeby naturalne człowieka owo auto zamienia na sztuczne, na przykład sprawiając, że woda jest potrzebna tylko do napędzania efektownej, ale nieużytecznej maszyny. Samochód

[172] Sergiej Eisenstein, „Poza kadrem", tłum. Irena Piotrowska [w:] Film i *audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów. Część II. Film w kulturze*, red. Seweryn Kuśmierczyk, Zakład Graficzny Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2002, s. 220.

można więc uznać po prostu za symbol pozornie atrakcyjnego produktu, na którego zapotrzebowanie jest wykreowane w sposób sztuczny, w określonych warunkach kulturowych. W kategoriach sztucznych potrzeb można by również potraktować eleganckie ubranie Anglika, które nie jest szczególnie funkcjonalne w warunkach pustynnych, ale odróżnia bohatera klasowo od meksykańskich chłopów czy rewolucjonistów.

Warto też podkreślić, że w posiadaniu samochodów w filmie są przede wszystkim reprezentanci burżuazji. Nie tylko Anglik, ale później i pułkownik Cascorro będzie poruszał się prymitywnym samochodem, który również w warunkach pustynnych okaże się mniej użyteczny niż koń Tepepy. Co istotne, w innych spaghetti westernach, których akcja rozgrywa się w trakcie rewolucji meksykańskiej również pojawiają się dosyć prymitywne samochody, jednak ich pojawienie się nie jest tak nacechowane symbolicznie jak w filmie Petroniego. W większości przypadków jest ono po prostu umotywowane czasem akcji[173].

Auto jest więc narzędziem nie tylko do określenia różnic w statusie społecznym bohaterów, którzy pojawiają się w pierwszej scenie, ale i pozwalającym w planie symbolicznym na krytykę kapitalizmu i imperializmu. Analizę sceny początkowej można by w całości oprzeć na wyszczególnieniu opozycyjnych elementów, których zderzenie miałoby skutkować stworzeniem wspomnianego powyżej komunikatu ideologicznego:

[173] Należy w tym miejscu przypomnieć, że o ile samochód czy samolot były normalnymi, pojawiającymi się regularnie w westernach środkami transportu na przykład w filmach Toma Mixa, o tyle za sprawą wpływowych westernów Johna Forda czy Howarda Hawksa, których akcja rozgrywała się w XIX wieku, owe środki lokomocji przestały pojawiać się w filmach należących do tego gatunku. W rezultacie, w latach 60-tych i 70-tych ponowne pojawianie się samochodu w westernie amerykańskim, na przykład w *Balladzie o Cable`u Hogue`u* (*The Ballad of Cable Hogue*; 1970) Sama Peckinpaha miało już specyficzne znaczenie symboliczne. Oznaczało koniec ery Dzikiego Zachodu czy nawet koniec westernu jako takiego. Twórcy spaghetti westernów nie obdarzali samochodów analogiczną symboliką, czego jednym z wielu przykładów jest *Viva Tepepa*! Więcej informacji symbolice samochodu w twórczości westernowej wspomnianego Sama Peckinpaha można znaleźć chociażby w artykule Łukasza A. Plesnara. Zob.: Łukasz A. Plesnar, „Sam Peckinpah – „Zabić ich wszystkich!" [w:] *Mistrzowie kina amerykańskiego. Bunt i nostalgia…*

Meksykańscy chłopi	**Angielski lekarz**
Masa	Jednostka
Biedni	Bogaty
Skromny wygląd	Eleganckie ubranie
Poruszanie się pieszo	Samochód
Siła ludzkich rąk	Technologia
Potrzeby egzystencjalne	Sztucznie wytworzone potrzeby
Źle opłacana praca fizyczna	Posiadanie kapitału
Proletariat	Burżuazja
Rewolucja	Kapitalizm
Natura	Kultura

Taki sposób analizowania westernów poprzez wskazanie w nich dominujących opozycji binarnych, dla których opozycją nadrzędną jest ta między naturą i kulturą, wynikałby oczywiście również ze strukturalistycznej tradycji analizowania westernów amerykańskich. Propagatorem tego rodzaju podejścia był chociażby Jim Kitses w swojej książce *Horizons West*[174]. Należy jednak jasno zaznaczyć, że w wypadku *Viva Tepepa*! owa opozycja natura-kultura jest wykorzystywana w celu ukazania walki klas i narzucania widzom marksistowskiej ideologii. Dodatkowo, idąc tropem Eisensteina, należy też podkreślić, że owe zestawienia skutkują również zderzaniem ze sobą ujęć, między którymi występują napięcia wizualne o podtekście ideologicznym, na przykład ujęć z jednostką i ujęć z masą ludzką[175].

Tak więc już w pierwszych trzech minutach Gulio Petroni przedstawia nam w zgrabny, ale i w dosyć nachalny sposób temat swojego filmu. Kolejnego bohatera, który reprezentuje burżuazję – pułkownika Cascorro poznajemy przez pryzmat jedzenia. Najpierw spogląda na kosz pełen wiktuałów, który ludność zostawiła zamkniętemu w więzieniu Tepepie i zauważa, że szkoda go dla Tepepy, który nie zje wszystkiego przed śmiercią. Kolejna scena przedstawia Cascorro zasiadającego przy suto zastawionym stole wraz z towarzyszami, pijącego duże ilości alkoholu i śmiejącego się donośnie. Należy również zaznaczyć, że postać Cascorro jest grana

[174] Zob.: Jim Kitses, *op. cit.*

[175] Należy też podkreślić, że owe zderzenia są zdecydowanie mniej agresywne wizualnie niż w przypadku twórczości reżysera *Pancernika Potiomkina* (*Броненосец Потёмкин*; 1925). Zob.: S. Eisenstein, *op. cit.*, s. 220-227.

przez Orsona Wellesa, którego w roku 1969 charakteryzowała już bardzo korpulentna sylwetka. Na dodatek, w filmie Petroniego widzimy go nieustannie spoconego i zmęczonego poruszaniem się na własnych nogach (przemieszcza się głównie samochodami).

W tym miejscu należy zaznaczyć, że charakteryzowanie burżuazji poprzez sceny jedzenia to dosyć częsty zabieg, który można znaleźć i w innych włoskich filmach z tamtego okresu, należących do nurtu kontestacyjnego. Skrajne przykłady to oczywiście konsumpcja ukazana w *Wielkim żarciu* (*La grande bouffe*; 1973) Marco Ferreriego czy *Salo, czyli 120 dniach Sodomy* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*; 1975) Pier Paolo Pasoliniego. Aby nie szukać jednak daleko, wystarczy wspomnieć, że w spaghetti westernie podobnymi zabiegami posłużyli się chociażby Carlo Lizzani w swoim *Requiescant* i Sergio Leone w *Garści dynamitu* (*Giù la testa*; 1971). Lizzani raczy nas obrazem panów ziemskich z południa Stanów Zjednoczonych, którzy na bogato zdobionej porcelanie spożywają banany przy pomocy srebrnych sztućców i dyskutują o pozytywnych wartościach, jakie niesie ze sobą niewolnictwo. Leone z kolei dialog przedstawicieli burżuazji na temat dzikości i obsceniczności życia „meksykańskich wieśniaków", przeplata licznymi detalami, pokazującymi przeżuwanie jedzenia[176].

Po takiej dobitnej charakterystyce Cascorro i doktora Price'a, Petroni zestawia ich po raz pierwszy z głównym bohaterem filmu, rewolucjonistą Tepepą. Pierwsze spotkanie tych bohaterów ma miejsce w celi więziennej. Lekarz przekonuje Cascorro, że musi zobaczyć, jak wygląda Tepepa ze względu na prowadzone przez siebie badania. Badania nie są jednak tylko pretekstem do zobaczenia, jak wygląda człowiek, którego doktor Price chce później zabić, zdradzają one również specyficzne zainteresowania naukowe Anglika. Powołując się bowiem na prace Ceasare Lombroso, przekonuje, że można zbadać Tepepę pod kątem obecności cech fizycznych, które miałyby być charakterystyczne dla kryminalistów. Bez cienia zażenowania Cascorro stwierdza, że taka teoria mogłaby usprawnić jego pracę. Mógłby bowiem zamykać do więzień ludzi, którzy odznaczają się tylko specyficznym wyglądem. Tym samym prawo instytucjonalne, reprezentowane w filmie przez

[176] Dialog ten jest dodatkowo prowadzony w wyjątkowo luksusowo zdobionym wnętrzu dyliżansu.

Cascorro, jest już na samym wstępie opisywane jako opresyjne i mające znamiona totalitaryzmu[177].

Jest to również sugestia, że pogarda i poczucie wyższości Anglika w stosunku nie tylko do Tepepy, ale i do wszystkich meksykańskich chłopów, może mieć podłoże eugeniczne. Uwidocznia się to na przykład w krótkiej scenie, kiedy Price z wielką niechęcią operuje biedne, chore meksykańskie dziecko. W przypadku leczenia biednych Meksykanów zdaje się zapominać o przypisanej zawodowi lekarza misji ratowania ludzi, co dosłownie komunikuje scena operacji Tepepy, podczas której doktor zabija go skalpelem z zimną krwią.

Jeśli chodzi o sposób scharakteryzowania w filmie skontrastowanego z Anglikiem rewolucjonisty Tepepy, z pomocą Petroniemu przychodzi wspomniane już wcześniej *emploi* Tomasa Miliana rodem z *Colorado* Sergio Solimy. Nie potrzebujemy szczególnie rozbudowanego wprowadzenia, żeby przekonać się, że Milian znów odgrywa wariację na temat Cuchillo. Tym samym, jeśli znamy i inne spaghetti westerny z Milianem albo też chociażby *Colorado*, wiemy, że znów mamy do czynienia z niewinnym, na poły dzikim proletariuszem, który w tym przypadku dodatkowo wchodzi w uszyte przez Solinasa buty rewolucjonisty.

Giulio Petroni spróbował jednak ów wizerunek uczynić nieco dwuznacznym i skomplikować postać Tepepy. Najistotniejszy jest w tym wypadku gwałt, jakiego podczas rewolucji Tepepa dopuścił się na Consueli, córce właściciela ziemskiego i narzeczonej angielskiego lekarza. W pierwszej kolejności Tepepa wypiera się tego czynu przed Henrym Price'em. Widz wie w tym momencie nieco więcej niż Anglik, widział bowiem, jak Tepepa na widok zdjęcia Consueli popadał w zadumę. Jeśli nie znamy *emploi* Miliana i jego wcześniejszych westernowych ról, możemy podejrzewać, że jego bohater ów czyn popełnił. Jeśli jednak znamy *emploi* Miliana, nasuwa się pytanie, czy podobnie jak w *Colorado* nie był on tylko niewinnym świadkiem owego gwałtu, a czynnikiem decydującym o obwinieniu go jest jego „dzikość" i przynależność klasowa. Nieco później, na stole operacyjnym Tepepa przyznaje się już do swojego czynu, stwierdzając jednak z dosyć dużą dozą naiwności: „Nie zrobiłem z tą kobietą nic takiego, czego mężczyzna normalnie z kobietą nie robi [...] Wszystkie kobiety są przecież takie same. Żadna kobieta nie jest ważniejsza od rewolucji".

[177] Scena analizy parametrów fizycznych rewolucjonisty może również ewokować sposób wykorzystywania eugeniki w nazistowskich Niemczech.

Istotne jest jednak to, że Petroni nie kończy opisu gwałtu tylko na relacji Tepepy i operowaniu naszymi przypuszczeniami, które generuje *emploi* Miliana. Narracja dotycząca tego wydarzenia przybiera formę szkatułkową. Po pierwsze, składają się na nią kłamstwo i końcowe przyznanie się do winy Tepepy. Po drugie, współtworzą ją wyidealizowane wyobrażenia Henry'ego Price'a na temat nieżyjącej już narzeczonej, które mają formę zrealizowanych w zwolnionym tempie, krótkich, retrospekcyjnych wstawek z sentymentalną muzyką Ennio Morricone[178]. Po trzecie, gwałt jest opisywany za pośrednictwem akt, które odczytuje Cascorro. Przytacza on relacje pięciu świadków: dwóch pracujących w hacjendzie chłopów, księgowego, pokojówki oraz sierżanta miejscowej policji. Co istotne, Cascorro pomija również część przytoczonych zeznań, uznając je za nieistotne.

Zabieg ten służy zakomunikowaniu nam, że zgwałcenie kobiety było zdarzeniem bardzo mocno zakorzenionym w kontekście rewolucyjnym. Co prawda Cascorro pomija niektóre fragmenty historii, ale mimo to i tak widzimy, że wspomniane zdarzenie rozpoczyna się od strajku chłopów pracujących w hacjendzie i ich biczowania na dziedzińcu. Zgwałcenie kobiety można poprzez to potraktować jako odwet, który na właścicielu ziemskim bierze wkraczający do hacjendy Tepepa. Przed gwałtem widzimy bowiem Tepepę oswobadzającego wraz z rewolucjonistami biczowanego chłopa, zabijającego jego oprawców i dopiero później włamującego się do pokoju Consueli. Tuż przed dokonaniem gwałtu rewolucjonista upewnia się jednak, że kobieta, która ma stać się jego ofiarą, jest córką właściciela hacjendy. Ponieważ ta nie zaprzecza, Tepepa uważa zgwałcenie jej za wręcz stosowne. Istotne jest to, jak reaguje na strach Consueli. Pyta ją: „Co jest z nim nie tak?". Odpowiada sobie sam, że z pewnością budzi obrzydzenie kobiety, ponieważ jest brudny. Chwilę po tym stwierdzeniu wchodzi w ubraniu, z cygarem w ustach do balii z wodą i powierzchownie się obmywa.

Z jednej strony ową kąpiel można potraktować po prostu jako niezgodne z przyjętymi normami kulturowymi zachowanie „dzikiego" proletariusza, które ewokowałoby *emploi* Miliana. Człowiek, który być może nigdy nie brał kąpieli w balii, wchodzi do niej w ubraniu wbrew przyjętym regułom kąpieli. Z drugiej jednak strony, można to uznać za symboliczną i ironiczną próbę obmycia z siebie brudu, jaki

[178] Owe subiektywizacje angielskiego lekarza bardzo przywodzą na myśl podobne, ale zdecydowanie bardziej agresywne retrospekcje irlandzkiego rewolucjonisty z późniejszego o dwa lata filmu *Garść dynamitu* (*Giù la testa*; 1971, reż. Sergio Leone)

właściciele hacjendy zwykli pewnie kojarzyć z niższymi klasami społecznymi, które wykorzystywali.

Co jednak znaczące, po przytoczeniu wspomnianych relacji kompletnie nie zmienia się sposób, w jaki na sprawę patrzy doktor Price. Wydaje się, że wspomniane biczowanie chłopów i opis strajku uznał on za fakty drugorzędne, skupiając się na tym, że Tepepa dokonał gwałtu. Wskazuje na to chociażby niezmieniony sposób, w jaki Petroni umieszcza w swoim filmie wyobrażone obrazy ukochanej, które widzi Anglik. Ich estetyka nie ulega bowiem jakiejkolwiek zmianie po opowieści Cascorro, co najwyżej intensyfikuje się sposób wplatania tych wstawek w akcję filmu – tak dzieje się na przykład w scenie operacji, kiedy Price zabija Tepepę skalpelem.

Dodatkowo, za uzasadniające brutalną postawę Tepepy w trakcie rewolucji można by też uznać jego własne retrospekcje, dotyczące kontaktów z Francisco Madero. Dowiadujemy się z nich chociażby, że Tepepa stracił w trakcie obalania rządów Diaza ojca. Co istotne, jako jedyna piśmienna osoba znana Tepepie, zadanie spisania tych wspomnień w liście do Francisco Madero otrzymuje Anglik, który dostaje w ten sposób kolejne informacje o rewolucjoniście. Jak więc widać, sposobu postrzegania rzeczywistości przez Anglika nie są w stanie zmienić różnorodne relacje dotyczące gwałtu na Consueli i towarzyszącego mu kontekstu. Doktor Price zabija Tepepę i chociaż mści się tym samym za gwałt na swojej narzeczonej, Petroni sugeruje, że jego działanie jest dosyć samolubne, a jego sposób patrzenia na świat nazbyt jednowymiarowy.

Analizując film, należy jednak wspomnieć jeszcze o jednej istotnej postaci – małym chłopcu Paquito, synu kalekiego rewolucjonisty. Ów chłopak w założeniu, najprawdopodobniej Franco Solinasa, miał pełnić rolę specyficznego medium pomiędzy Anglikiem i Tepepą. Pomimo iż ojciec Paquito jest rewolucjonistą i przyjacielem Tepepy, w oczach chłopca da się wielokrotnie dostrzec swego rodzaju dwuznaczną fascynację postacią Anglika (zresztą z co najmniej zastanawiającą wzajemnością). Jak tłumaczy Anglikowi Pedro, Paquito jest zafascynowany, ponieważ „nigdy wcześniej nie widział lekarza". Ową dziecięcą fascynację można by, w kontekście innych scenariuszy Solinasa, odebrać jako swego rodzaju naiwny zachwyt nad obcą, kapitalistyczną kulturą, najpewniej amerykańską. Sugeruje to chociażby mylenie Anglika z Amerykaninem zarówno przez Cascorro, jak i Tepepę. Na wyjaśnienie Price'a, że Anglicy to inna nacja, „ta, która pije herbatę", Tepepa odpowiada, że i tak nie ma między Amerykanami a Anglikami znaczącej różnicy. Ową

dziecięcą fascynację Ameryką miałaby też zapewne obrazować scena, w której ojciec Paquito podarowuje mu ozdobny mundurek szkolny, który kupił za otrzymane od Cascorro (za zdradzenie Tepepy) pieniądze. Widzimy, że Paquito cieszy się, ale szybko okazuje się, że jego ubiór jest kompletnie niepraktyczny i budzi salwę śmiechu Tepepy.

Owa fascynacja będzie o tyle ważna, że mały Paquito w toku trwania fabuły uzyska świadomość klasową, która sprawi, że na końcu filmu zastrzeli Anglika, ponieważ „ten *gringo* nie lubił Meksyku". Ów socrealistyczny, i w tym przypadku z pewnością nieszczególnie wiarygodny psychologicznie wzór postępowania bohatera, Solinas stosował również w scenariuszach do *Gringo*, *Zawodowca* i *Queimady*. Zwieńczeniem filmu Petroniego o imperialistycznej ingerencji w sprawy Trzeciego Świata i walce klasowej jest dokonywana poprzez środki formalne apoteoza zabitego Tepepy jako bohatera rewolucji. W pierwszej kolejności ciało bohatera jest wynoszone na rękach przez wdzięczny, meksykański lud. Tepepa zostaje umieszczony na podwyższeniu, aby towarzysze mogli oddawać hołd zmarłemu bohaterowi, scenie tej towarzyszy bardzo podniosła muzyka Ennio Morricone. Może to przywodzić na myśl chociażby sposób składania czci, jaką oddawali mieszkańcy Odessy marynarzowi Wakulińczykowi, który został zabity „za talerz zupy" w *Pancerniku Potiomkin*[179] (*Броненосец Потёмкин*; 1925) Siergieja Eisensteina[180].

Zaraz po wspomnianym hołdzie, który towarzysze oddają ciału Tepepy, oglądamy scenę, w której Anglik zostaje zabity przez małego Paquito oraz sekwencję montażową zrealizowaną poprzez nakładanie na siebie ujęć (w stylistyce bardzo przypominającej chwyt subiektywizacyjny używany często w epoce kina niemego). W owej sekwencji montażowej najpierw widzimy Paquito, który rusza konno w drogę wraz z rewolucjonistami. W pewnym momencie Paquito patrzy w bok – korzystając z montażu przestrzeni przyległych i linii wzroku młodego bohatera, sugeruje się nam, że patrzy on na swego rodzaju „ducha Tepepy". Jest to duch wykreowany przy pomocy zdjęć nakładanych. Istotne jest jednak to, jak bardzo nieprzystające wizualnie są kadry, które zdecydował się nałożyć na siebie Petroni wraz z montażystą. Widzimy

[179] Świadome korzystanie z dorobku soweckiego reżysera sugeruje również umieszczony nieco wcześniej cytat. Po jednym z ataków żołnierzy na meksykańską wioskę, oczyma Tepepy (ujęcie typu *point of view*) jest nam bowiem dane zobaczyć „zastygłą" niczym posąg kobietę, która trzyma zamordowane dziecko. Ujęcie to wygląda niczym – wyjęty ze sceny na schodach odeskich w *Pancerniku Potiomkinie* – nieruchomy kadr pokazujący kobietę z zabitym dzieckiem na rękach.

[180] Podobna, podniosła scena wynoszenia ofiary rewolucji meksykańskiej na rękach rewolucjonistów znajduje się w zachowanym materiale do nieskończonego filmu Eisensteina *Niech żyje Meksyk!* (*Que viva Mexico*, 1979).

bowiem jadących rewolucjonistów, którzy najpierw są filmowani w planie ogólnym, a później w amerykańskim, zestawionych z nałożoną na nich twarzą jadącego konno Tepepy, filmowanego w półzbliżeniu. Gdyby nie to, że owa sztucznie wyolbrzymiona przez konstrukcję planów twarz Tepepy spogląda na bok tak, żeby jej wzrok spotkał się ze wzrokiem Paquito, można by ową scenę uznać za specyficzny sposób zobrazowania wyobraźni zabitego dopiero co Tepepy. Dzięki montażowemu połączeniu otrzymujemy jednak symboliczny obraz, który sugeruje jakoby olbrzymi duch uśmiechniętego Tepepy towarzyszył małemu chłopcu w jego rewolucyjnych wojażach.

Po owej sekwencji montażowej widzimy kadr, pokazujący sylwetkę rewolucjonisty w wielkim sombrero na tle zachodzącego słońca; postać widzimy w planie ogólnym. Najprawdopodobniej jest to sylwetka Tepepy. Następuje nagła zmiana planu na totalny (transfokacja wsteczna), która sprawia, że poprzez efekt soczewki powstaje świetlista aureola, jaką objęta zostaje sylwetka rewolucjonisty. Tym samym, przy pomocy nieco nachalnych, ale interesujących formalnie chwytów Petroni sugeruje, że historię dwuznacznej postaci Tepepy należałoby potraktować jako hagiografię owego fikcyjnego rewolucjonisty. Co więcej, w owej hagiografii sugeruje się nam, że walka klasowa jest konieczna, wymaga poświeceń, a rewolucja daje przyzwolenie na akty przemocy takie jak gwałt czy strzelanie do bezbronnego kaleki, które są – delikatnie mówiąc – niezgodne z tradycyjnie pojmowaną moralnością[181].

[181] Nic więc dziwnego, że w trakcie dystrybucji filmu (przede wszystkim poza Włochami) najczęściej przemontowywanym i skracanym elementem było jego zakończenie. Jak wspomina reżyser, wycinano z niego właśnie ów moment jazdy rewolucjonistów, kiedy sugerowana jest nadprzyrodzona obecność Tepepy. Zob.: *Petroni on his westerns…*

Kadr 3.1 (*Viva Tepepa!*; reż. Gulio Petroni) Matka z zamordowanym dzieckiem, kadr wyraźnie inspirowany analogicznym ze sceny masakry na schodach odeskich z *Pancernika Potiomkin* (1925, reż. Sergiej Eisenstien).

Kadr 3.2 (*Viva Tepepa!*) Kąpiel plebejskiego bohatera rewolucjonisty tuż przed zgwałceniem córki właściciela ziemskiego.

Kadr 3.3 (*Viva Tepepa!*) Imperialistyczna władza w trakcie konsumpcji.

Kadr 3.4 (*Viva Tepepa!*) Nierówny pojedynek burżuazyjnej technologii z rewolucją na koniu.

Kadr 3.5 (*Viva Tepepa!*) Paquito w trakcie podróży z rewolucjonistami i z duchem Tepepy.

Kadr 3.6 (*Viva Tepepa!*) Duch Tepepy uśmiechający się do małego rewolucjonisty Paquito.

Kadr 3.7 (*Viva Tepepa!*) Efekt soczewki wykorzystany do stworzenia aureoli dla rewolucjonisty.

Kadr 3.8 (*Viva Tepepa!)* Rewolucjoniści oddający hołd ciału zamordowanego Tepepy.

III.4. Motyw rewolucji meksykańskiej w spaghetti westernie – krytyka optyki i schematu fabularnego Franco Solinasa

Wpływowość schematu fabularnego i komunikatów ideologicznych, które są widoczne w spaghetti westernach zrealizowanych na podstawie scenariuszy Franco Solinasa, uwidacznia się również w filmach, które krytykowały komunikaty ideologiczne marksistowskiego scenarzysty. Bardzo szybkie tempo produkcji spaghetti westernów oraz spora niezależność ich twórców sprawiła, że w niedługim czasie powstały filmy, które można potraktować jako formę dialogu z *Gringo* czy *Viva Tepepa!* Najczęściej ów dialog polegał na krytyce uproszczonego i afirmatywnego obrazu meksykańskiej rewolucji oraz ewokowanej przez nią tematyki walki klas.

Najszybciej i najwięcej razy owej krytyki podjął się Sergio Corbucci, realizując swoją trylogię rewolucyjną. Składają się na nią trzy filmy – *Zawodowiec*, *Compañeros* oraz *Co ja robię w środku rewolucji?* (*Che c'entriamo noi con la rivoluzione?*; 1972). Filmy te łączy pod względem formalnym ironiczne odwołanie się do opisywanego wcześniej schematu fabularnego Solinasa, korzystanie z ramy narracyjnej, ale przede wszystkim bardzo defetystyczne i cyniczne obrazowanie rewolucji meksykańskiej i krytyka możliwości dokonania jakiejkolwiek rewolucji społecznej przy pomocy przemocy. Co istotne, pomimo powtarzalności konstrukcyjnej, każdy spośród tych filmów wnosi nowy element do dyskursu, dotyczącego meksykańskiej rewolucji w spaghetti westernach.

Trylogię rewolucyjną otwiera *Zawodowiec* z roku 1968. Scenariusz do filmu został pierwotnie napisany przez Franco Solinasa na prośbę Gilla Pontecorvo. Reżyser bardzo szybko porzucił jednak pomysł realizacji filmu o meksykańskiej rewolucji na rzecz *Queimady*, do której scenariusz również pisał Solinas. Za produkcję *Zawodowca* odpowiadał Alberto Grimaldi, którego Pontecorvo postanowił zastąpić Sergio Corbuccim. Po lekturze scenariusza Corbucci zdecydował się natomiast wprowadzić do niego znaczące modyfikacje, które spowodowały, że schemat fabularny Solinasa został wykorzystany ironicznie i zdecydowanie wbrew intencjom scenarzysty. Poprawki do scenariusza wraz z Corbuccim wprowadzał Luciano Vincenzoni, który wcześniej współpracował z Sergio Leone przy scenariuszach do trylogii dolarowej.

Rezultatem współpracy Corbucciego i Vincenzoniego jest film, pokazujący rewolucję meksykańską jako brutalny i absurdalny ciąg zdarzeń, który pozwala

zawodowym najemnikom i bandytom na wzbogacenie się. W optyce *Zawodowca* rewolucja ma znaczenie przede wszystkim ekonomiczne, a nie polityczne. Jak określa to jeden z głównych bohaterów, najemnik Sergiej Kowalski, w trakcie rewolucji bycie idealistycznym rewolucjonisą to najszybsza droga, żeby umrzeć.

Fabuła *Zawodowca* jest oparta na relacjach owego najemnika Sergieja Kowalskiego (Franco Nero) z meksykańskim bandytą Paco Romanem (Tony Musante), który wynajmuje Kowalskiego, aby ten nauczył go „prowadzić rewolucję". Naukę płynącą od najemnika można streścić w następujący sposób: należy napadać na miasteczka kontrolowane przez meksykańskie wojsko, wykorzystując element zaskoczenia. Następnie okraść wyzwolone miasteczko z wszelkich dóbr materialnych i jak najszybciej uciekać, zanim żołnierze powrócą, aby miasto odbić.

Historia ta zawiera, podobnie jak inne napisane przez Solinasa, wątek nabywania świadomości klasowej przez jednego z bohaterów, w tym przypadku przez wspomnianego Paco Romana. W filmie ów idealizm rewolucyjny nie uszlachetnia jednak meksykańskiego bohatera. Po pierwsze, jest sposobem na zdobycie serca pięknej rewolucjonistki Columby (Giovanna Ralli), a po drugie, tak jak wspominał Kowalski, Paco coraz bardziej zaczyna ryzykować swoim życiem.

Najbardziej zwięźle typowy dla trylogii Corbucciego obraz rewolucji wyraża scena, w której Kowalski tłumaczy Paco Romanowi sposób działania rewolucji Simona Bolivara, korzystając z ciała nagiej, śpiącej na brzuchu kobiety:

> SERGIEJ KOWALSKI: Głowa to ci, którzy wydają rozkazy, mówią ludziom, co mają robić – bogaci. Dolną częścią [Kowalski wskazuje na pośladki kobiety – T.S.] są biedni. Rewolucja zależy od jedności. To znaczy, że dolne partie muszą współpracować z głową.
>
> PACO ROMAN: Sprytny jest ten Bolivar, jedni muszą przyłączyć się do drugich i razem zrobić rewolucję.
>
> SERGIEJ KOWALSKI: Ale to niemożliwe, bo widzisz, bogaci są zbyt oddaleni od biednych...

Dwa lata po *Zawodowcu* Corbucci nakręcił *Compañeros*. Film, w którym przekazywany komunikat dotyczący rewolucji jest analogiczny. Do owego obrazu rewolucji zostają jednak dodane postacie idealistycznych, młodych rewolucjonistów, których dylematy ideologiczne i wygląd ewokują strajkujących pod koniec lat 60-tych

studentów. Postacie te są przedstawicielami tak zwanego xantyzmu, fikcyjnego ruchu skupionego wokół nauk profesora Xantosa (Fernando Rey). Xantyzm w założeniu ma polegać na pokojowym przeprowadzaniu rewolucji poprzez edukację i uświadamianie obywateli Meksyku. Jego wyznawcy stają się jednak ofiarami własnego pacyfizmu, są zabijani zarówno przez regularne wojsko, jak i innych rewolucjonistów/bandytów pod dowództwem generała Mongo (José Bódalo). Aby uniknąć zdziesiątkowania, xantyści postanawiają zradykalizować swoje metody wbrew woli profesora Xantosa. Efektem owej radykalizacji jest jednak to, że xantyści sami stają się brutalnymi mordercami, podobnymi do rewolucjonistów/bandytów generała Mongo, wobec których byli w opozycji. Jasno i wyraźnie widać to w jednej ze scen końcowych, kiedy brutalnie zabijają generała Mongo, wystrzeliwując w jego kierunku całą amunicję.

Postacie xantystów/studentów w filmie Corbucciego często interpretuje się w kontekście radykalizacji niektórych ruchów lewicowych i będącego jej efektem „lewicowego" terroryzmu, który stał się w latach 70-tych zjawiskiem paraliżującym włoskie społeczeństwo i opinię publiczną[182]. Drugi film Corbucciego z trylogii rewolucyjnej dodaje więc do obrazu rewolucji z *Zawodowca* stwierdzenie, że rewolucja o charakterze pacyfistycznym, mająca za zadanie edukowanie i uświadamianie ludzi jest tak samo nieefektywna jak ta, którą przeprowadza się za pomocą karabinu.

Ostatni film należący do opisywanej trylogii, czyli *Co ja robię w środku rewolucji?* jest najczęściej marginalizowany w kontekście interesującego mnie tutaj zagadnienia obrazowania rewolucji meksykańskiej, ale i w kontekście całej twórczości Corbucciego. Powodem jest w tym przypadku użycie slapstickowego sztafażu, który stał się popularny w spaghetti westernie po premierze *Nazywają mnie Trinity*[183] (*Lo chiamavano Trinità…*; 1970, reż. Enzo Barboni).

Filmowi Corbucciego jest jednak bardzo daleko do konwencji slapstickowo-parodystycznych komedii zrealizowanych w stylu dylogii Enzo Barboniego. Zaprezentowane tu poczucie humoru jest bardzo ambiwalentne. Trudno bowiem znaleźć inny slapstickowy spaghetti western, w którym tłem dla komediowych gonitw są obrazy setek obciętych rąk rewolucjonistów w wiklinowych koszach,

[182] Taką interpretację *Compañeros* (*Vamos a matar, compañeros*; 1970, reż. Sergio Corbucci przedstawia między innymi Austin Fisher. Zob.: A. Fisher, *op. cit.*, s. 117.

[183] Owemu filmowi, popularności slapstickowej konwencji w spaghetti westernie oraz jej dwuznacznemu traktowaniu przez krytykę filmową poświęcam więcej miejsca w rozdziale piątym.

rozstrzeliwanie ludzi w rytm muzyki operowej, czy chrzczenie licznych sierot rewolucji[184].

Brutalności owej rewolucji nie próbuje się już tutaj jednak przypisać jakichkolwiek sensownych wartości, nawet ekonomicznych. Jest to ciąg dynamicznych, absurdalnych zdarzeń, który wymusza na dwójce bohaterów filmu, Guido (Vittorio Gassman) i Don Albino (Paolo Villaggio), ciągłe uciekanie. Jednocześnie jednak owa ucieczka staje się celem samym w sobie, bohaterowie szybko orientują się bowiem, że nie mają miejsca, w które mogliby bezpiecznie uciec. Ze względu na szereg nieporozumień zabić chcą ich bowiem zarówno rewolucjoniści, jak i meksykańskie władze. Tym samym otrzymujemy komunikat, że nawet postawa bierna wobec rewolucji może uczynić z człowieka jej śmiertelnego wroga. Krytykując rewolucję, trylogia Corbucciego nigdy nie wskazuje więc jakiegokolwiek efektywnego sposobu rozwiązywania problemów społecznych czy politycznych, a co najwyżej obrazuje ich występowanie.

Jakkolwiek motyw rewolucji meksykańskiej pojawia się w bardzo wielu spaghetti westernach, świadomą grę z ideologicznymi komunikatami, jakie przekazywał przy pomocy tego wydarzenia Solinas, można jeszcze znaleźć w dwóch filmach. Po pierwsze, epizodycznie taki wątek pojawia się w *Ace High* (*I quattro dell'Ave Maria*; 1968) Giuseppe Colizziego. Rewolucja meksykańska również i tutaj ma charakter ekonomiczny. Bodźcem do początku rewolty jest bowiem gratyfikacja finansowa, jaką jeden z głównych bohaterów Cat Stevens (Terence Hill) proponuje rewolucjonistom. Collizzi obrazuje również pokazowy proces sądu rewolucyjnego oraz błyskawiczną zamianę ról katów i ofiar, jaka ma miejsce w trakcie rewolty. Na początku widzimy decydentów w lokalnym miasteczku, którzy bez mrugnięcia okiem wydają wyroki śmierci, błyskawicznie wykonywane na rewolucjonistach. Po rewolcie dawni decydenci sami doświadczają analogicznego procesu, podczas którego ich dawne ofiary rozkoszują się zdobytą władzą i możliwością skazywania przeciwników na śmierć.

Ostatnim wartym wspomnienia głosem w sprawie meksykańskiej rewolucji i dokonań Franco Solinasa jest *Garść dynamitu* Sergio Leone z roku 1971. Ponownie obcujemy tu z tak zwaną *fabułą Zapata-spaghetti* opisywaną przez Fraylinga. Tym

[184] Gag polega tutaj na tym, że jeden z bohaterów – Don Albino (włoski ksiądz) chrzci wszystkich osieroconych chłopców imieniem Emiliano, a wszystkie osierocone dziewczynki imieniem Emiliana. Owe sieroty rewolucyjne są bowiem określane jako „dzieci Zapaty", czy też jako „sieroty Zapaty".

razem fabuła jest oparta na relacji irlandzkiego rewolucjonisty, eksperta od materiałów wybuchowych Johna (James Coburn) i meksykańskiego bandyty Juana (Rod Steiger). Podobnie jak w poprzedzających film Leone dwóch pierwszych spaghetti westernach z trylogii rewolucyjnej Corbucciego, rewolucja meksykańska jest tutaj pokazana jako zjawisko o charakterze ekonomicznym oraz sposobność meksykańskiego bandyty do wzbogacenia się. Jest to też ciąg brutalnych zdarzeń, którym bardziej niż przewidziane zmiany społeczno-polityczne, towarzyszą masowe mordy, rozstrzeliwania, wysadzanie w powietrze i tortury.

Jak zauważa chociażby Christopher Frayling, Leone kreuje w swoim filmie obraz przemocy rewolucyjnej, podobnie jak Sergio Solima w *Twarzą w twarz*, poprzez odniesienie do przemocy ery faszyzmu[185]. Sprawia to, że można by ten film rozpatrywać również poprzez odwołanie do *resistenzy*[186]. Dodatkowo postać irlandzkiego rewolucjonisty, który „na początku wierzył w wiele rzeczy, a teraz wierzy tylko w dynamit" była często interpretowana w kontekście radykalizacji ruchów lewicowych i zamachów terrorystycznych, takich jak na przykład ten na Piazza Fontana w 1969[187]. Wątek ten bardzo przypomina opisane dylematy xantystów w mającym swoją premierę rok wcześniej *Compañeros* Corbucciego.

Film Leone jest więc również swego rodzaju komentarzem do powstałych przed nim spaghetti westernów rewolucyjnych, do których scenariusz pisał Franco Solinas. Ów komentarz jest jednak dokonywany przez syntezę wątków, które pojawiają się w dwóch pierwszych filmach z trylogii rewolucyjnej Corbucciego. Pewnym wytłumaczeniem tego stanu rzeczy może być chociażby to, że scenariusz do *Garści dynamitu* współtworzył Luciano Vincenzoni, który trzy lata wcześniej pracował z Corbuccim nad *Zawodowcem*. Owa powtarzalność i podjęcie niezwykle już wyeksploatowanego przez spaghetti western w 1971 roku tematu, mogła być więc jedną z przyczyn bardzo chłodnego przyjęcia ostatniego westernu Sergio Leone.

Należy również zaznaczyć, że zarówno w trylogię rewolucyjną Corbucciego, jak i w *Garści dynamitu* Leone uderzyła fala krytyki, która nadciągnęła ze strony lewicowych krytyków i filmowców. Jeśli chodzi o Leone, warto napomknąć, że jednym z zaciekle krytykujących film był Bernardo Bertolucci, współpracujący z nim nieco wcześniej przy *Pewnego razu na Dzikim Zachodzie* (*C`era una volta il West*; 1968,

[185] Zob.: Ch. Frayling, *Sergio Leone…*, s. 324.
[186] Możliwość takiej interpretacji sugeruje na przykład Oreste De Fornari. Zob.: O. De Fornari, *op. cit.*, s. 90.
[187] Zob.: Anna Miller-Klejsa, *Czas ołowiu…,* s. 86-90.

reż. Sergio Leone)[188]. Inaczej niż w przypadku Leone, którego krytykowano ze względu na defetystyczny charakter *Garści dynamitu*, filmy rewolucyjne Corbucciego określano często, podążając za sugestią wyrażoną w *Cahiers du Cinéma* przez Pierra Baudry'ego, jako spłycające rolę rewolucji do atrakcyjnej dla szerokiej widowni przygody[189].

III. 5. Demitologizacja historii Stanów Zjednoczonych

Jak już wspomniałem przy okazji próby ustalenia stałych motywów fabularnych spaghetti westernów, pierwsze spaghetti westerny reżyserów takich jak Sergio Leone czy Sergio Corbucci były utrzymane w swego rodzaju abstrakcie historycznym. Przestrzenią rozgrywającej się w drugiej połowie XIX wieku akcji były bliżej nieokreślone miasteczka pogranicza amerykańsko-meksykańskiego. Wraz z rozwojem formuły gatunkowej spaghetti westernu i wzrostem budżetów, abstrakt był często zamieniany na skonkretyzowane wydarzenie historyczne, które pełniło rolę tła dla akcji filmów[190]. Osobno został już opisany przypadek rewolucji meksykańskiej, warto jednak zwrócić jeszcze uwagę na inne wydarzenia historyczne – te rodem z historii Stanów Zjednoczonych, które w spaghetti westernach są często demitologizowane w duchu ideologicznym kontestacji.

III. 5. 1. Wojna secesyjna

Pierwszym takim wydarzeniem/tłem jest wojna secesyjna (1861-1865), która w spaghetti westernie na dużą skalę pojawiła się po raz pierwszy w *Dobrym, złym i brzydkim* Sergio Leone. Owa wojna nie była jednym z dominujących tematów w klasycznym westernie amerykańskim. Brutalny i bratobójczy konflikt nieszczególnie przystawał bowiem do mitologii Pogranicza jako inkubatora szlachetnych wartości kulturowych. Dlatego akcja większości amerykańskich westernów z okresu klasycznego Hollywood rozgrywa się już po wojnie secesyjnej.

[188] Zob.: Ch. Frayling, *Sergio Leone…*, s. 346.
[189] Zob.: Ch. Frayling, *Spaghetti Westerns…*, s. 228.
[190] Zob.: Ch. Frayling, *Ibidem,* s. 51-52.

W fabułach większości tych filmów odniesienia do wojny secesyjnej były co najwyżej marginalne i zawoalowane.

Należy również podkreślić, że w wielu dyskursach historycznych i w amerykańskiej kulturze popularnej, najczęściej pozytywnie wartościowana była zwycięska północna strona konfliktu. Podwaliną takiego wartościowania był abolicjonizm, przedstawiany jako rozwojowe zjawisko społeczne. Jakkolwiek tego rodzaju spojrzenie na abolicjonizm było wielokrotnie rewidowane, do dnia dzisiejszego wiele tekstów kultury (w tym interesujące mnie tutaj westerny) utrwala uproszczony, pozytywny obraz abolicjonizmu. Obraz abstrahujący chociażby od złożonych ekonomicznych uwarunkowań owego zjawiska. Najlepszym przykładem może być apoteozowanie w kinematografii amerykańskiej postaci Abrahama Lincolna[191].

W *Dobrym, złym i brzydkim* Sergio Leone wojna secesyjna została natomiast pokazana jako ciąg absurdalnych potyczek, które nie prowadzą do niczego innego niż śmierć setek żołnierzy i cywilów. Tym samym, żadna ze stron konfliktu nie jest tu gloryfikowana. Problematyka związana z abolicjonizmem zostaje zepchnięta na margines, a stronie północnej przypisywane są sadystyczne akty przemocy, z którymi nie kojarzymy jej z klasycznych westernów amerykańskich. Najbardziej reprezentatywna dla tej strategii jest scena brutalnego torturowania jednego z bohaterów filmu (Tuco) w obozie jenieckim dla żołnierzy Konfederacji.

Sceny rozgrywające się w owym obozie jenieckim są również istotne ze względów ikonograficznych. Scenografia do nich została bowiem skonstruowana w oparciu o fotografie i ryciny z okresu wojny secesyjnej, przedstawiające niesławny obóz jeniecki w Andersonville. Co jednak istotne, w filmie Leone obóz jeniecki inspirowany Andersonville[192] – odwrotnie niż w rzeczywistości – jest obozem dla żołnierzy Konfederacji.

W wielu narracjach historiograficznych wątek owego obozu był jednym z narzędzi służących do negatywnego wartościowania strony południowej. Zwracano uwagę przede wszystkim na liczne przypadki śmierci głodowej wśród więźniów wojsk

[191] Nie byłoby w tym miejscu szczególnie zasadne wymienianie wszystkich filmów dotyczących Lincolna oraz utrwalających pozytywny i uproszczony obraz abolicjonizmu. W celu pokazania, że tego rodzaju sposób obrazowania wojny secesyjnej jest wciąż popularny, można się posłużyć chociażby dwoma niedawnymi przykładami z kinematografii amerykańskiej. Po pierwsze, może być to wysokobudżetowy *Lincoln* (2012) Stevena Spielberga, a po drugie niskobudżetowy horror *Abraham Lincoln kontra zombie* (*Abraham Lincoln vs. Zombies*; reż. Richard G. Schenkman, 2012).
[192] Zob. Ch. Frayling, *Sergio Leone…,* s. 204-211.

Unii[193]. Tego rodzaju odwrócenie ról nawet dla widza nieznającego niuansów historii wojny secesyjnej może więc stanowić znaczący zgrzyt. Strona konfliktu kojarzona głównie z pozytywnie wartościowanym ruchem abolicjonistycznym okazuje się bowiem zdegenerowana i sadystyczna. Trudno więc utożsamiać się zarówno z owymi „północnymi sadystami", jak i z „południowymi zwolennikami niewolnictwa".

Dobry, zły i brzydki nie tylko zapoczątkował, ale i spopularyzował eksploatację wojny secesyjnej w spaghetti westernie. Wydarzenie to było od premiery filmu Leone obrazowane na trzy sposoby. Po pierwsze, poprzez niegloryfikowanie żadnej ze stron konfliktu i pokazanie ich jako dwuznacznych moralnie (*The Hellbenders* [*I crudeli*; 1967, reż. Sergio Corbucci]; *Prawo do życia, prawo do śmierci; Requiescant*[194]).

Po drugie, poprzez obrazowanie armii Unii jako zbiorowiska bezideowych psychopatów i sadystów (*Kalifornia* [*California*; 1977, reż. Michele Lupo]).

Wreszcie, po trzecie, część filmów obrazując wojnę secesyjną bądź okres tuż po owej wojnie, skłania się do tradycyjnego, pozytywnego wartościowania strony północnej jako wprowadzającej rozwojowy społecznie abolicjonizm. Za wymowny przykład takiego filmu posłuży mi *The Price of Power* (*Il prezzo del potere*; 1969) Tonino Valeriego. Akcja filmu rozgrywa się tuż po wojnie secesyjnej. Jego początkowa część obrazuje konflikt pochodzącego z Północy prezydenta Jamesa Garfielda (Van Johnson) i południowych właścicieli ziemskich. Ów konflikt jest pokazany jako uwarunkowany nie tylko społecznie, ale i ekonomicznie. Główne zarzuty południowych właścicieli w stosunku do prezydenta, dotyczą bowiem wzrostu kosztów pracy po abolicyjnej reformie. Prezydent sugeruje natomiast, że w nowej rzeczywistości należy zacząć zatrudniać czarnoskórych pracowników na „cywilizowanych" warunkach i wypłacać im wynagrodzenia.

Po nakreśleniu owego konfliktu Valerii łączy ów obraz Ameryki rozbitej ekonomicznie, politycznie i społecznie tuż po wojnie secesyjnej z wydarzeniem współczesnym – zamachem na prezydenta Johna F. Kennedy'ego. W sztafażu

[193] Nie da się ukryć, że obóz jeniecki w Andersonville rzeczywiście bił niechlubne rekordy, jeśli chodzi o przeludnienie czy ilość zmarłych w wyniku śmierci głodowej jeńców. Należy jednak zaznaczyć, że obozów jenieckich Unii dla Konfederatów nie cechowały znacząco lepsze standardy traktowania więźniów. Podobnie jak w Andersonville śmierć głodowa była w nich najczęstszą przyczyną zgonów. Przez całą wojnę secesyjną w obozach Unii miało zginąć 26 436 osób (12% jeńców), a w obozach Konfederatów 22 576 (18% jeńców). Zob.: Łukasz Niewiński, *Obozy jenieckie w wojnie secesyjnej 1861-1865,* Wydawnictwo Attyka, Warszawa 2012, s. 77; 199-312.

[194] W filmie *Requiescant* Carlo Lizzaniego akcja dzieje się co prawda 10 lat po wojnie secesyjnej, ale zostajemy uraczeni specyficzną tyradą południowego właściciela ziemskiego na temat abolicjonizmu. Sugeruje on, że system niewolniczy zapewnia niewolnikom dach nad głową i wikt, którego często nie mogą zapewnić sobie robotnicy za głodowe pensje wypłacane przez północnych kapitalistów.

spaghetti-westernowym odtworzony zostaje przebieg owego zamachu, jaki jest nam znany ze słynnych taśm Zaprudera. Prezydent Garfield zostaje zamordowany[195] przez dwóch najemników działających na zlecenie szeryfa z Dallas (Benito Stefanelli), który jest w komitywie z południowymi właścicielami ziemskimi[196]. O ile nie mamy w filmie problemów ze zidentyfikowaniem strony północnej jako „dobrej", Valerii, łącząc rozbicie społeczne po wojnie secesyjnej z współczesnym zamachem na Kennedy'ego, sugeruje, że pozytywnie wartościowany ruch abolicjonistyczny nigdy efektywnie nie zmodyfikował sposobu funkcjonowania amerykańskiego społeczeństwa.

Rekapitulując, niezależnie od tego, czy jako dwuznaczna moralnie pokazywana była północna, czy południowa strona konfliktu, spaghetti westerny eksponujące temat wojny secesyjnej były bardzo podatne na interpretacje w duchu kontestacyjnym. Filmy te eksponowały bowiem obraz Stanów Zjednoczonych podzielonych politycznie, ekonomicznie oraz poprzez konflikty rasowe. Dodatkowo część owych filmów, zawierająca sceny batalistyczne z udziałem amerykańskiej armii bywała interpretowana przez pryzmat wojny w Wietnamie. Idąc tym tropem, na przykład *Dobrego, złego i brzydkiego* czy *Kalifornię*, można było interpretować jako pacyfistyczne teksty kultury, obrazujące „dwuznaczny moralnie" charakter konfliktu wietnamskiego, w którym uczestniczyła amerykańska armia.

III. 5. 2. Konflikt z Indianami

Znacznie bardziej rozciągniętym w czasie wydarzeniem, które służyło jako tło akcji spaghetti westernów, jest konflikt białej społeczności z Indianami. Należy jednak podkreślić, że nurt spaghetti westernów z dominującym tematem indiańskim jest niezwykle rachityczny. Sposób obrazowania Indian jest natomiast dwojaki. Pierwszy, którego nie warto w tym miejscu dodatkowo omawiać, polega na przedstawianiu Indian jako zdziczałej, agresywnej i bezosobowej masy ludzkiej, która atakuje białych Amerykanów. Tego rodzaju sposób obrazowania Indian został zaczerpnięty z klasycznych westernów amerykańskich takich jak chociażby *Dyliżans* Johna

[195] W rzeczywistości prezydent James Garfield również został postrzelony przez zamachowca. Postrzał miał jednak miejsce na stacji kolejowej w Waszyngtonie, a prezydent Garfield zmarł blisko dwa miesiące później w jego wyniku.

[196] Druga część filmu Valleriego jest zdominowana przez elementy dramatu sądowego, które antycypują znacznie późniejszy *JFK* (1991) Olivera Stone`a. Główny bohater filmu stara się bowiem odnaleźć dowody na to, że prezydenta Garfielda zabiła więcej niż jedna kula i więcej niż jeden zamachowiec.

Forda[197]. Drugi, interesujący mnie tutaj, sposób obrazowania konfliktu z Indianami ma charakter demitologizujący. Indianie nie stanowią tutaj „zdziczałej" przeszkody na drodze pozytywnie wartościowanego rozwoju cywilizacyjnego. Są raczej ofiarami hipokryzji, rozgrywek politycznych i sadystycznych predylekcji białego człowieka. Społeczność zamieszkująca miasteczka Pogranicza charakteryzuje się natomiast chciwością, tchórzliwością i rasizmem.

Pierwszy z tych filmów to *Navajo Joe* (1966) Sergio Corbucciego. Podobnie jak w przypadku *Django*, fabuła była tutaj pretekstem do umieszczenia w służecie sadystycznych scen przemocy, które mają podtekst rasowy. Film opowiada historię samotnego indiańskiego mściciela z plemienia Navajo o imieniu Joe (Burt Reynolds). Joe ściga bandę Duncana (Aldo Sambrell), który specjalizuje i lubuje się w zabijaniu oraz skalpowaniu Indian. Co jednak istotne, przez wiele lat działalność Duncana była uważana za legalną, a szeryf jednego z miasteczek Pogranicza wypłacał mu wynagrodzenie za każdy przyniesiony skalp. W momencie zawarcia przez Stany Zjednoczone pokoju z Indianami, skalpowanie czerwonoskórych przestaje już mieć dla Duncana charakter *stricte* zarobkowy, staje się za to rodzajem „oczyszczającej" wendety. Duncan jest bowiem sam w połowie Indianinem, który na tyle nie znosi swojego pochodzenia, że stara się je wyprzeć poprzez mordowanie czerwonoskórych Amerykanów.

Najbardziej emblematyczna dla filmu Corbucciego jest scena otwierająca. Przedstawia ona brutalną masakrę indiańskiej ludności cywilnej dokonaną przez bandę Duncana. Oprócz zabijania przez białych zabójców nieuzbrojonych i pokojowo nastawionych Indian uwagę zwraca w niej długie ujęcie, które pokazuje Duncana ekstatycznie podnieconego w trakcie zdejmowania skalpu młodej kobiety.

Ta scena masakry przywodzi na myśl analogiczne sceny mordów cywilnej ludności indiańskiej w nieco późniejszych westernach amerykańskich, takich jak *Niebieski żołnierz* (*Soldier Blue*; 1970, reż. Ralph Nelson) i *Mały wielki człowiek*. Znacząca różnica polega jednak na tym, że w obu wspomnianych wyżej amerykańskich filmach za brutalne masakrowanie Indian odpowiedzialna jest amerykańska armia, a nie chciwi bandyci. Otwierało to furtkę do interpretowania owych amerykańskich westernów jako zawoalowanej krytyki amerykańskich działań wojennych w Wietnamie. W filmie Corbucciego ta furtka nie jest tak szeroko otwarta,

[197] Przykładem takiego spaghetti westernu może być wspomniany już wcześniej The *Deserter (La spina dorsale del diavolo*; 1970, reż. Burt Kennedy).

ale istotne jest to, że na sadystyczne akty przemocy wobec Indian milcząco przyzwala biała ludność cywilna (księża, lekarze, bankierzy etc.).

Navajo Joe cieszył się sporą popularnością w Europie i był również dystrybuowany w Stanach Zjednoczonych[198]. Możliwe jest więc, że nie tylko antycypował on analogiczny sposób obrazowania sprawy indiańskiej w kinie amerykańskim, ale i stanowił dla jego czołowych twórców z lat 70-tych jedną z istotnych inspiracji. Co zastanawiające, mimo owej popularności *Navajo Joe*, demitologizujący obraz Indian nie stał się jednym z dominujących wątków tematycznych w spaghetti westernach.

Drugi spaghetti western obrazujący konflikt z Indianami w sposób demitologizujący miał swoją premierę aż 5 lat po filmie Corbucciego. Ten film to *Vengeance Trail* (*La vendetta è un piatto che si serve freddon*; 1971, reż. Pasquale Squitieri). Podobnie jak u Corbucciego, kluczowym tematem jest tutaj hipokryzja białych Amerykanów oraz ich predylekcja do zachowań sadystycznych wobec Indian.

Swego rodzaju naddatek wobec *Navajo Joe* stanowi tutaj jednak rozbudowany wątek medialny. Adwersarz głównego bohatera, Perkins (Ivan Rassimov), jest sędzią i właścicielem ziemskim, który skupuje ziemie od farmerów. W momencie, kiedy napotyka na opór ze strony któregoś z farmerów, najpierw straszy go grasującymi w pobliżu Indianami. Później wysyła własnych morderców przebranych za Indian, którzy mordują opornych farmerów. Jednym z pomagierów Perkinsa jest dziennikarz Prescott (Klaus Kinski). Zadaniem Prescotta jest podsycanie nienawiści wobec Indian wśród lokalnej społeczności i legitymizowanie dokonywanych na niej aktów przemocy. Tworzy serię artykułów o brutalności Indian, które mają zachęcić do walki z czerwonoskórymi. W owych artykułach, mając świadomość tego, co robi Perkins, Prescott rzutuje jego winy na Indian.

Wspomniany wyżej wątek medialny stanowi krytykę sposobu powstawania amerykańskiej mitologii Pogranicza. Co istotne, Prescott jest psychopatycznym rasistą[199], który chce przy pomocy mediów kreować zgodny z własnymi poglądami obraz świata. Gdybyśmy natomiast streścili jego artykuły publikowane w gazecie, otrzymalibyśmy coś na kształt streszczenia *Dyliżansu* Johna Forda. Opisują one szlachetną białą społeczność pionierów, atakowaną przez „dzikich" i brutalnych czerwonoskórych, którzy za nic mają sobie wyznawane przez białych wartości. Tym

[198] Zob.: H. Hughes, *op. cit*, s. 82.
[199] W zinterpretowaniu postaci dziennikarza jako psychopatycznej niemałą rolę pełni też nadmiernie ekspresywna interpretacja tej postaci przez grającego ją Klausa Kinskiego.

samym, mitologia amerykańskiego Pogranicza znana nam z klasycznych westernów amerykańskich, jest tutaj przedstawiona jako niewiarygodny wytwór wyobraźni rasisty i psychopaty. Otrzymujemy czytelny znak, że to właśnie negatywne wartości reprezentowane przez ludzi takich jak Prescott i Perkins stoją u kulturowych podstaw Stanów Zjednoczonych.

Trzeci i ostatni spaghetti western skupiony całkowicie na problematyce indiańskiej to *Apache Woman* (*Una donna chiamata Apache*; 1976, reż. Giorgio Mariuzzo). Film ten jest fabularną kalką *Niebieskiego żołnierza*, opowiada o miłości amerykańskiego kawalerzysty do indiańskiej kobiety oraz o stopniowej zmianie jego rasistowskiego punktu widzenia. Różnice między *Apache Woman* a jego amerykańskim odpowiednikiem są tutaj widoczne przede wszystkim, jeśli chodzi o budżet. Film Mariuzzo wyróżnia się bowiem na tle *Niebieskiego żołnierza* bardzo skromną obsadą i ubogą scenografią. Nie jest on również szczególnie innowacyjny pod względem ideologicznym na tle dwóch opisanych wyżej spaghetti westernów, znajdziemy w nim bowiem analogiczną wizję Stanów Zjednoczonych do tej, która pojawiła się już dziesięć lat wcześniej w *Navajo Joe* Sergio Corbucciego.

III. 5. 3. Mit Kolei

Demitologizacja kolei to w spaghetti westernie temat jeszcze bardziej marginalny niż indiański. Tylko jeden film wykorzystuje mit kolei rodem z amerykańskiego westernu. Jest to *Pewnego razu na Dzikim Zachodzie* Sergio Leone.

Kolej w amerykańskim westernie klasycznym była wartościowana przede wszystkim pozytywnie. Była w nim symbolem rozwojowej cywilizacji docierającej w „dzikie" rejony Stanów Zjednoczonych. Owa cywilizacja oznaczała również osiedlanie się białego człowieka i zakładanie miast Pogranicza, o których wielokrotnie wspominałem już w tej pracy. W *Pewnego razu na Dzikim Zachodzie* ów obraz kolei jest znacząco zmodyfikowany. Kolej i cywilizacja kojarzone są przede wszystkim z brutalnością kapitalizmu. Zgodnie z tą optyką zachłanny magnat kolejowy zyskuje na linii kolejowej więcej niż prosty człowiek, pragnący założyć przy niej własne miasteczko i zgarnąć fortunę. Ten drugi zostaje przez magnata kolejowego

po prostu zamordowany, usunięty z drogi jak każda inna przeszkoda na drodze budowanej linii kolejowej.

Nie bez znaczenia jest tutaj fakt, że ów magnat kolejowy jest kaleką ledwie poruszającym się o własnych siłach i wysługującym się innymi, opłacanymi przez siebie, ludźmi. Jego postać można odczytać jako swego rodzaju alegorię ułomnego kapitalizmu, który od początku swojego istnienia miałby być kaleki i demoralizować jednostkę perspektywą łatwego zarobku. Co ciekawe, owej perspektywie łatwego zarobku zdają się w filmie Leone ulegać nie tylko biali kowboje czy farmerzy, ale i marginalizowani w amerykańskim westernie klasycznym chińscy robotnicy. Znacząca w tym kontekście jest milcząca, ale częsta obecność owej nacji przy stanowiących tło dla akcji filmu pracach fizycznych. Po pierwsze, chodziłoby o układanie na środku pustyni nowych torów kolejowych, i po drugie, o sceny rozgrywające się w pralni, która jest jednocześnie lokum chińskich pracowników.

Tym samym, moment ucywilizowania Dzikiego Zachodu poprzez kolej w *Pewnego razu na Dzikim Zachodzie* to raczej zwiastun wyzysku klasy robotniczej i destrukcji dawnego porządku życia społecznego niż powstania – pozytywnie wartościowanej w mitologii Dzikiego Zachodu – cywilizacji miasteczek Pogranicza. Ten brutalny obraz narodzin kapitalistycznej Ameryki najczęściej przypisywany jest scenarzystom filmu, znanym ze swoich lewicowych poglądów – Bernardo Bertulocciemu i Dario Argento[200]. Nieszczególnie identyfikujący się z lewicowym kinem społecznie zaangażowanym Sergio Leone wykorzystywał natomiast ów ideologiczny koncept swoich scenarzystów w celu promowania swojej osoby jako świadomego autora westernu dla europejskich intelektualistów, o czym wspomnę jeszcze nieco szerzej w rozdziale czwartym.

[200] Właściwie do dziś nie jest rozstrzygnięty spór, dotyczący tego, który z owych scenarzystów miał większy wpływ na końcowy kształt filmu Sergio Leone. Najczęściej dominującą rolę przypisuje się Bernardo Bertolucciemu, łącząc ideologiczny kształt *Pewnego razu na Dzikim Zachodzie* z jego wczesną, kontestująca twórczością filmową. Zarówno Bertolucci, jak i Argento przerwali pracę nad scenariuszem w momencie powstania wstępnego szkicu fabuły filmu. Ich pracę uporządkował i przekuł w scenariusz filmowy Sergio Donati. Zob.: Ch. Frayling, *Sergio Leone*..., s. 247-302.

III.6. Fabuła obrazująca represyjne aparaty państwa, czyli spaghetti western jako zwierciadło społeczno-politycznej współczesności

Austin Fisher w swojej pracy dotyczącej politycznych spaghetti westernów, kontynuując rozważania Willa Wrighta i Christophera Fraylinga sugeruje, że można wyszczególnić w spaghetti westernie fabuły obrazujące represyjne aparaty państwa (*Repressive State Apparatus plot*[201]). Dosyć luźną inspiracją metodologiczną oraz terminologiczną, pozwalającą na ukucie tego terminu jest artykuł Louisa Althussera pod tytułem *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*[202]. W owym artykule Althusser dokonuje skrótowego opisu podstawowych terminów rodem z prac Karola Marksa i jego interpretatorów. Wśród owych terminów wyszczególniona jest kategoria Państwa. Fishera w artykule francuskiego filozofa interesuje przede wszystkim represyjny charakter Państwa w marksistowskiej filozofii. Jak bowiem konstatuje Althusser:

> Tradycja marksistowska jest jednomyślna od Manifestu Komunistycznego i 18 Brumaire'a [...] państwo jest jednoznacznie ujmowane jako aparat represyjny. Państwo jest „machiną" represji, która pozwala klasom panującym [...] zapewnić sobie panowanie nad klasą robotniczą w celu podporządkowania jej procesowi wymuszania wartości dodatkowej (to znaczy wyzyskowi kapitalistycznemu)[203].

Dalej Althusser podkreśla, że Państwo zgodnie z ideologią marksistowską można określić jako tak zwany aparat państwowy, który rozumie się, między innymi jako:

> [...] wyspecjalizowany aparat (w wąskim znaczeniu), którego istnienie i konieczność poznajemy począwszy od wymogów praktyki prawniczej, a mianowicie policji, sądów, więzień; ale także armię, która [...] bezpośrednio interweniuje jako siła represyjna, zjawiająca się w ostatniej instancji [...][204].

Idąc tym tropem, Austin Fisher wyróżnia jako obrazujące represyjne aparaty państwa spaghetti westerny, w których uwidacznia się represyjny charakter władzy i spadek zaufania do prawa instytucjonalnego. Najbardziej reprezentatywny dla tego trendu

[201] Zob.: A. Fisher, *op. cit.*, s. 82.
[202] Zob.: Louis Althusser, „Ideologie i aparaty ideologiczne Państwa", tłum. Andrzej Staroń [w:] «Nowa Krytyka» (dostęp 30.11.2016 r.: http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article279). Oryginalne wydanie: L. Althusser, *Positions*, Editions Sociales, Paris 1976.
[203] *Ibidem*, s. 7.
[204] *Ibidem*, s. 7.

fabularnego jest według niego *Człowiek zwany ciszą* Sergio Corbucciego. Fisher zwraca uwagę na sadystycznego łowcę nagród Locco (Klaus Kinski), który poluje na ludzi, biczuje i wreszcie rozstrzeliwuje wraz ze swoimi towarzyszami kilkanaście spętanych i bezbronnych osób. Locco wielokrotnie podkreśla, że działa w imieniu prawa, w porozumieniu z miejscowym sędzią Pollicutem. W jednej z retrospekcji widzimy również, że ów Pollicut wraz z nieznanym nam bliżej szeryfem dokonał niegdyś rzezi niewinnej rodziny i kazał okaleczyć małego chłopca.

Austin Fisher, powołując się na lewicowe poglądy Sergio Corbucciego, sugeruje, że sposób obrazowania władzy należałoby uznać za świadome, polityczne działanie reżysera. Analogiczne wątki Fisher znajduje jeszcze w spaghetti westernach Sergio Solimy, Giulio Petroniego i Giulio Questiego. W przypadku tych trzech reżyserów ów badacz stawia dodatkowo tezę, iż tego rodzaju obrazowanie represyjnych aparatów władzy to efekt związków owych twórców z *resistenzą*[205].

Jednocześnie jednak Fisher zauważa, że sposób pokazywania represyjnej władzy stał się w pewnym momencie po prostu konwencją fabularną, którą nieobdarzeni analogiczną świadomością polityczną reżyserzy wykorzystywali nieświadomie bądź z pobudek merkantylnych. Jako przykłady takiego „nieświadomego" obrazowania państwowych aparatów represji Fisher podaje spaghetti westerny takie jak *Sabata* Gianfranco Paroliniego oraz analizowany już wcześniej *Light the Fuse... Sartana Is Coming* Guliano Carnimeo.

Osobiście uważam, że ową wyróżnioną przez Fishera *fabułę obrazującą represyjne aparaty państwa* należy przede wszystkim uznać za kategorię bardzo nieostrą. Po pierwsze, pewne wątpliwości – pomijając przypadek Solimy i Questiego, którzy sami na to wskazywali – może często budzić sprawa świadomego wykorzystywania tego chwytu. Do refleksji na ten temat można by bowiem włączyć również wcześniejsze filmy, odcinającego się wielokrotnie od polityki Sergio Leone[206]. Już w otwierającym trylogię dolarową *Za garść dolarów* (1964) rzuca się w oczy to, że szefem jednej z band terroryzujących miasto jest niejaki Baxter, który pełni funkcję szeryfa. Jego pracowników w pierwszej kolejności poznajemy w scenie, kiedy sadystycznie „bawią" się z przybyłym do miasta Joe, płosząc strzałami z pistoletu jego

[205] Zob.: A. Fisher, *op. cit.*, s. 79.

[206] Austin Fisher uważa, że w tej perspektywie można rozpatrywać przede wszystkim drugą część trylogii dolarowej – *Za kilka dolarów więcej*. Zwraca uwagę na scenę, w której postać granego przez Clinta Eastwooda łowcy nagród sugeruje, że szeryf miasteczka nie reprezentuje przypisywanych mu wartości i zabiera mu gwiazdę. Fisher uważa, że ta scena antycypuje fabuły obrazujące represyjne aparaty państwa. Zob.: A. Fisher, *op. cit.*, s. 90.

muła. Można więc spokojnie stwierdzić, że ludzie szeryfa znacząco nadużywają swojej władzy. Tym samym, można też zadać sobie pytanie, na ile ów represyjny charakter władzy od samego powstania konwencji spaghetti westernu nie był jednym z jej stałych elementów? Wątpliwości budzi też szukanie związków między wykorzystaniem owej fabuły a doświadczeniem *resistenzy*. Taki trop wskazywał bowiem otwarcie tylko jeden z opisywanych przez Fishera reżyserów – Giulio Questi.

Podsumowując, uważam, że bezpieczniej byłoby powiedzieć, że większość spaghetti westernów oddaje charakterystyczną dla zjawiska kontestacji lat 60-tych i 70-tych atmosferę polityczno-społecznego fermentu, czy nawet chaosu, która uwidacznia się w pokazywaniu represji władzy i nieufności do niej. Oddawanie owej atmosfery częściej niż jako celowe działanie twórców takich jak Solima, Solinas czy Corbucci, należałoby jednak potraktować jako działanie konwencjonalne, nierzadko umotywowane merkantylnie. Nie można bowiem zapominać, że twórcy byli najczęściej świadomi tego, iż publiczność w latach 60-tych i 70-tych będzie takich treści wręcz oczekiwać.

W tym kontekście należy zaznaczyć, że represyjny charakter władzy to tylko jedna z takich treści, którą moglibyśmy skojarzyć z kulturą kontestacji tamtego okresu i kontrkulturą. Oprócz wspomnianej już wcześniej tematyki walki klas czy krytyki amerykańskiej interwencji w Wietnamie, można wyróżnić pięć innych, powracających stale w większości spaghetti westernów motywów.

Rasizm

W spaghetti westernach bardzo istotnym tematem jest rasizm, który często – jak chociażby w *Django* Corbucciego – jest też bodźcem do sadystycznych aktów przemocy. W kontekście rasowym bardzo interesująca jest też uwaga Tomasa Miliana, którą wyraził przy okazji rozmowy o *Viva Tepepa!*. Odwołując się do filmu *Viva Zapata!* (1952) Elia Kazana, Milian zasugerował, że obraz Meksykanina w kinie hollywoodzkim przez lata był tylko wynikiem interpretacji białego, amerykańskiego aktora takiego jak na przykład Marlon Brando. Jakkolwiek Tomas Milian nie czuł się nigdy związany z jakimkolwiek ruchem politycznym czy ideologią, może nieco nieświadomie zasugerował problem amerykańskiego westernu klasycznego, który mimochodem uwidoczniły spaghetti westerny.

Nie chodziłoby tu jednak tylko o kwestie obsady i przynależności narodowej aktorów. Warto przypomnieć, że po II wojnie światowej westerny chociażby w reżyserii Johna Forda znalazły się pod ostrzałem – wypominano im między innymi, że utrwalały wyidealizowany, jednowymiarowy obraz białej Ameryki[207]. W tym kontekście można również przypomnieć o słowach Sergio Solimy i jego sugestii, że postać taka jak Meksykanin Cuchillo z filmu *Colorado* nie miałaby nigdy prawa zostać głównym bohaterem klasycznego westernu amerykańskiego.

Tym samym, spaghetti westerny, po pierwsze, uwidaczniają ów „wyparty" brak bądź marginalizację postaci takich jak Indianie, Meksykanie czy Murzyni w westernie amerykańskim. Po drugie, jasno sugerują, że Stany Zjednoczone od dawna borykają się z problemami rasizmu i braku tolerancji, które wykluczał mit Dzikiego Zachodu jako miejsca, gdzie dla każdego, kto tylko zechce się osiedlić znajdzie się miejsce.

Krytyka konsumpcjonizmu

Istotnym elementem dwuznacznego moralnie świata spaghetti westernów i dla większości ich bohaterów podstawowym motorem napędowym wszystkich działań jest chciwość. Najczęściej była ona *post factum* interpretowana przez pryzmat włoskiej industrializacji i związanego z nią zjawiska konsumpcjonizmu, którego krytykę podjęli w swojej twórczości chociażby Marco Fererri i Pier Paolo Pasolini. Co jednak istotne, ten ostatni zaznaczał, że zjawisko dotyczyło nie tylko burżuazji, ale również nobilitowanego przez niego we wczesnej twórczości proletariatu rodem z południa Włoch czy miejskich slumsów na północy. Pasolini ów konsumpcjonizm określił mianem „ludobójstwa", które zniszczyło jego „niewinnych" proletariuszy[208].

W tym kontekście właściwie na większość spaghetti westernów inspirowanych trylogią dolarową Sergio Leone można spojrzeć jako na filmy, które ukazują atrofię relacji społecznych, spowodowaną poprzez pragnienie ciągłego wzbogacania się. Dotyczyłoby to nie tylko cynicznych bohaterów, którzy najczęściej starają się zdobyć skarb, okraść bank, czy zdobyć nagrodę za głowę bandyty, ale i całych pokazanych w spaghetti westernach społeczności zamieszkujących miasteczka amerykańskiego Pogranicza.

[207] Odpowiedzą na tą krytykę było powstanie chociażby takich filmów Johna Forda jak *Sierżant Rutledge* (*Sergeant Rutledge*; 1960) czy *Jesień Czejenów* (*Cheyenne Autumn*;1964), które miały za zadanie nobilitowanie wcześniej marginalizowanych w westernowych fabułach Murzynów oraz Indian (bardzo często przedstawianych jako na poły dzika i mordercza masa ludzka).
[208] Zob.: P. P. Pasolini, *Po ludobójstwie...*

Krytyka Kościoła

Krytyka Kościoła Katolickiego stanowi ważny wątek we włoskim kinie kontestacji, co uwidaczniało się chociażby w takich filmach Marco Fereriego jak *Ape Regina* (*L'Ape Regina*, 1963) czy *Audiencja* (*L'Udienza*, 1971). Już te dwa tytuły mogą obrazować, jak bardzo rozbudowany był ten motyw fabularny. Krytykowano w nich zarówno biurokratyczny i konsumpcyjny charakter kościoła katolickiego, jak i jego rolę spoiwa instytucji rodziny czy inkubatora tradycyjnych wartości moralnych.

Należy zaznaczyć, że w spaghetti westernach kościół rzadko pełni w miasteczkach Dzikiego Zachodu funkcje inne niż wizualna i architektoniczna. Jeśli już jest nam dane obcować z postacią pastora, nie różni się ona wiele od innych, chciwych mieszkańców miasteczek Pogranicza na Dzikim Zachodzie *all'italiana*. w skrajnych przypadkach, pastor może nawet stać się czarnym charakterem. Przykładem może być tu chociażby film *Krwawe pieniądze* (*El kárate, el Colt y el impostor*; 1974) Antonio Margheritiego, gdzie pastor jest psychopatycznym szaleńcem o skłonnościach sadystycznych i fanatycznie biczuje swoją żonę (aby pomóc jej pokutować za grzechy). Porusza się ciągniętym przez konie wozem, który wygląda jak kościół w miniaturze i poluje z rewolwerem na „grzeszników"[209].

Warto również przypomnieć w kontekście krytyki kościoła o tym, jak często twórcy spaghetti westernów sięgają po ikonografię chrześcijańską. W przypadku reżyserów wykorzystujących spaghetti western jako kontestacyjne medium ideologiczne, ów chwyt nie służy już jednak wyłącznie nawiązaniu do codziennych doświadczeń plebejskiego widza. Najczęściej owa ikonografia jest przez tych reżyserów jest wykorzystywana ironicznie. Przykładem może być analizowany w dalszej części tego rozdziału film *Django Kill... If You Live Shoot* Giulio Questiego. Owe ironiczne odwołania do ikonografii chrześcijańskiej mają w tym spaghetti westernie za zadanie pokazać „fasadowy" charakter chrześcijańskiej moralności, będącej podwaliną instytucji Kościoła.

[209] Postacie pastorów są najczęściej pozytywnie wartościowane we włoskich westernach, które stylistyką i tematyką są bardzo zainspirowane klasycznymi schematami fabularnymi. Przykładem może być chociażby *Requiescant* Carlo Lizzaniego, który jest swego rodzaju hybrydą formalną klasycznego westernu amerykańskiego i spaghetti westernu.

Obrazowanie przemocy inspirowane przekazami medialnymi

Ten wątek został już poruszony mimochodem kilkukrotnie, warto jednak dodatkowo podkreślić, że niegdyś często określana jako wyróżnik gatunkowy spaghetti westernu brutalność czy związane z nią hiperbolizowane akty przemocy można potraktować jako efekt uboczny przekazów medialnych, obrazujących chociażby okrucieństwa wojny wietnamskiej czy akty „lewicowego" terroryzmu. Tym samym, nie tylko w wypadku dosyć oczywistych ideologicznie filmów, moglibyśmy uznać obecność owej zintensyfikowanej przemocy za mocno związaną z kontrkulturowym kontekstem powstawania spaghetti westernów.

Odwołania ikonograficzne do kontrkultury

Spaghetti westerny często sięgały również po specyficzną dla ery kontrkultury ikonografię. W wielu z nich znajdziemy postacie, które bardziej niż kowbojów czy mieszkańców Dzikiego Zachodu przypominają gwiazdy rocka lat 60-tych i 70-tych czy hipisów. Owe odwołania ikonograficzne częściej niż świadomy chwyt, który ma posłużyć do komunikacji o charakterze ideologicznym, należy jednak uznać za próbę stworzenia postaci, z którymi mogłaby się zidentyfikować współczesna widownia[210].

Pewnego rodzaju wyjątkiem od tej reguły byłby tu tylko film *The Specialists* (*Gli specialisti*; 1969) Sergio Corbucciego. Epizodycznie pojawia się w nim trzyosobowy gang o aparycji hipisowskiej, który poznajemy w momencie, kiedy jego członkowie są zmuszeni przez innych bandytów do „kąpieli w błocie". Nieco później, widzimy owych „hipisów" w czasie łapania ryb na cudzym terenie gołymi rękoma (wypomina im to szeryf) i palenia skręta, do którego próbują zmusić jedną z bohaterek filmu siłą. Konkluzje dotyczące postulatów życia w zgodzie z naturą czy „uwolnienia świadomości" poprzez narkotyki są więc tutaj potraktowane bez zrozumienia i sceptycznie – podobnie jak w sporej części filmów hollywoodzkich o kontestacji[211]. Istotne jest jednak to, że tematem filmu Corbucciego również jest wspomniana wyżej chciwość i konsumpcjonizm mieszkańców Dzikiego Zachodu.

[210] Zdarzało się również, że chęć upodobniania bohaterów do gwiazd rocka ery kontrkultury skutkowała specyficznymi decyzjami obsadowymi. Na przykład w *The Specialists* (*Gli specialisti*; 1969, reż. Sergio Corbucci) główną rolę, mszczącego się na społeczności miasteczka rewolwerowca, otrzymał francuski piosenkarz Johnny Hallyday. Znacznie bardziej znany światowej publiczności perkusista The Beatles – Ringo Starr został natomiast obsadzony jako czarny charakter w *Ślepcu* (*Il Cieco*; 1971, reż. Ferdinando Baldi).

[211] Zob.: K. Klejsa, *op. cit.*, s. 131-188.

Zostaje tu postawiony znak równości między zamożnie ubranymi mieszkańcami miasteczka, którzy z pobudek ekonomicznych dokonali linczu na niewinnym obywatelu a owymi „hipisami". Banda „hipisów", podobnie jak zepsuta zbiorowość miasteczka Pogranicza, poza którą funkcjonuje, myśli tylko o wzbogaceniu się.

Kadr 3.9 (*The Specialists*; 1969, reż. Sergio Corbucci) Członek gangu „hipisów” podczas palenia skręta.

Kadr 3.10 (*The Specialists*) Gang „hipisów” próbuje zmusić napadniętą dziewczynę do palenia skręta.

Kadr 3.11 (*The Specialists*) Gang „hipisów” wymierza sprawiedliwość chciwym mieszczanom.

III.7. Spaghetti western w kontekście umotywowanych ideologicznie eksperymentów formalnych

W opracowaniach dotyczących kina lat 60-tych i 70-tych jak bumerang powraca legendarne już sformułowanie Jeana-Luca Godarda o filmach politycznych i różniących się od nich znacząco filmach kręconych w sposób polityczny[212]. Wielokrotnie przywoływana i komentowana później wypowiedź wskazywała na dwie, odmiennie wartościowane ścieżki postępowania reżyserów o lewicowych poglądach. Pierwsza z nich to wplatanie wątków ideologicznych do fabuł filmów, które są realizowane w sposób klasyczny formalnie. Tę drogę Godard uznałby za błędną i niebezpieczną. Miałaby ona bowiem utrwalać hollywoodzki model kina, który powstał w krytykowanym przez niego systemie kapitalistycznym. Ów model kina miałby, zdaniem Godarda, utrwalać społeczne (burżuazyjne) *status quo* poprzez imitowanie wrażenia, że świat diegetyczny jest realny. Upraszczając, widz, oglądając fikcję fabularną w filmach rodem z tak zwanego głównego nurtu kina, miałby zapominać o rzeczywistości i rządzącym w niej podziale klasowym[213].

Druga ścieżka to model kina aprobowany przez Godarda (zwłaszcza po roku 1968) miałby powstawać nieinstytucjonalnie i mieć za zadanie uświadamianie widza poprzez dyskursywną formę filmową. Przy pomocy dystansacyjnych technik o proweniencji brechtowskiej miałby demaskować sposób działania aparatu filmowego i prowadzić do refleksji nad „podejrzanym ideologicznie" dyspozytywem kina[214].

Dosyć szybko okazało się, że ów praktykowany przez Godarda model kina nie tylko nie uświadamiał mas, do których miał trafiać, ale stał się swego rodzaju „mówieniem do samego siebie", jak określił to cynicznie Bernardo Bertolucci[215] (który sam w podobny do Godardowskiego sposób eksperymentował z formą swoich wczesnych filmów). Niemniej jednak, trudno nie docenić wpływu Godarda i podobnych mu twórców na kształt formalny kina lat 60-tych i 70-tych. Tak jego

[212] Zob.: *Jean Luc-Godard. Interviews*, ed. David Sterritt, University Press of Mississippi, Jackson 2001, s. 82-83.
[213] Najlepszym przykładem interpretowania dyspozytywu kina w duchu ideologii marksistowskiej jako pomagającego uzyskać wrażenie, że obcujemy w filmie z rzeczywistością, jest słynny artykuł Jeana-Louisa Baudry`ego. Tekst zawiera sugestię, że sytuacja widza kinowego zamkniętego w ciemnej sali kinowej jest analogiczna do sytuacji ludzi, obserwujących cienie w platońskiej metaforze jaskini. Zob.: Jean-Louis Baudry, „Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości" [w:] *Film i audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów. Część II. Film w kulturze…*.
[214] Zob.: K. Klejsa, *op. cit.*, s. 347-351.
[215] Zob.: Ch. Frayling, *Spaghetti Westerns…*, s. 230-231.

wczesna (za cezurę uważa się wspomniany rok 1968), jak i późna twórczość spopularyzowała dystansacyjne eksperymenty z formą filmową, które równie często, jak umotywowane ideologicznie, stawały się swego rodzaju atrakcyjnym chwytem formalnym dla obcującej z kinem europejskim publiczności.

Realizacja spaghetti westernów, jak zostało to już wspomniane, pomimo instytucjonalnego charakteru produkcji pozwalała na bardzo dużą niezależność twórczą. Z owej niezależności, najbardziej radykalnie skorzystało dwóch reżyserów – Ceasare Canevari oraz Giulio Questi. W ich przypadku polegało to na porzuceniu klasycznego modelu opowiadania historii i marginalizacji fabuły na rzecz ekstrawaganckich eksperymentów formalnych czy też fragmentarycznie przedstawionych komunikatów ideologicznych, typowych dla włoskiego kina kontestacji.

Pierwszy z owych reżyserów – Ceasare Canevari znany jest przede wszystkim jako twórca filmów erotycznych[216] i tak zwanego „kina eksploatacji"[217]. Do najbardziej radykalnych formalnie pozycji w jego filmografii należy spaghetti western *¡Mátalo!* z 1970 roku. Już sama próba streszczenia fabuły tego filmu wskazuje na jej programowy brak spójności i prowizoryczność. Przestępca Bart (Corrado Pani) ucieka z szubienicy dzięki pomocy bezimiennej wdowy (Mirella Pamphili) i meksykańskich bandytów. Wdowa popełnia samobójstwo, a Bart morduje meksykańskich bandytów, po czym dołącza do członków swojej bandy – dwóch mężczyzn, Teda (Antonio Salines) i Phila (Luis Dávila), oraz kobiety, Mary (Claudia Gravy). Ukrywa się razem z nimi w opuszczonym miasteczku Benson City. Z kryjówki wyjeżdżają tylko na chwilę, aby napaść na dyliżans, który wiezie dużą ilość złota. Zabijają wszystkich pasażerów dyliżansu oprócz małego chłopca. W trakcie napadu zabity zostaje Bart. Jego towarzysze udają się z powrotem do Benson City, gdzie czas mija im głównie na „ukrywaniu się". Sytuacja zmienia się, kiedy w opuszczonym miasteczku pojawia się młody mężczyzna Ray (Lou Castel) z bumerangiem oraz Bridget (Ana María

[216] Jako pierwszy przeniósł on na ekran kinowy powieść Emmanuelle Arsan o Emmanuelle, kręcąc *A Man for Emmanuelle*[216] (*Io, Emmanuelle*; 1969). Warto napomknąć, że film powstał aż 5 lat przed otwierającym francuską serię filmów erotycznych o Emmanuelle filmem *Emmanuelle* (1974) Justa Jaeckina. Nie bez znaczenia jest również, że tłem dla dylematów erotycznych bohaterki filmu Canevariego jest kultura kontestacji końca lat 60-tych, co nad wyraz nachalnie pokazuje scena, kiedy bohaterka wraz z kochankiem smaży na patelni jedną z książek Herberta Marcusego.

[217] W ramach tego nurtu/kategorii estetycznej możny by na przykład rozpatrywać jego *Ostatnią orgię gestapo* (*L'Ultima orgia del III Reich*; 1977), należącą do serii włoskich filmów klasy B inspirowanych *Nocnym Portierem* (*Il portiere di notte*; 1974) Liliany Cavani.

Mendoza), która straciła męża oraz cały dobytek na pustyni. Okazuje się również, że Benson City nie jest jednak opuszczone i mieszka w nim pani Benson (Ana María Noé), która podaje się za właścicielkę całego miasta. Od teraz bandyci głównie znęcają się fizycznie i psychicznie nad wszystkimi wymienionymi wyżej trzema osobami. Dodatkowo Marty znęca się psychicznie nad Tedem, który zaczyna jej pożądać seksualnie. W finale filmu okazuje się, że Bart nie zginął w napadzie na dyliżans – planował okraść członków swojej bandy z całego złota i ukrywał się w miasteczku. Dochodzi do konfrontacji, w której giną wszyscy oprócz Bridget i Raya, który zabija bumerangiem Teda w ekstrawagancki sposób.

Streszczenie wskazuje jak bardzo od zasad klasycznej dramaturgii odchodzi Canevari. W trzydziestej minucie z ekranu znika bowiem Bart, który na początku filmu jest protagonistą i przewodnikiem widza po świecie przedstawionym[218]. Sugeruje to dobitnie jego monolog w formie głosu ponadkadrowego (*voice over*), w którym otrzymujemy opis sposobu postrzegania przez niego świata i relacji międzyludzkich. Co istotne, ów monolog zaczyna się od spojrzenia prosto w kamerę, uśmiechnięcia do widza i przywitania go poprzez *voice over*: „Cześć ludziska! Nazywam się Bart".

Wspomniane wyżej chwyty formalne dystansują nas wobec świata przedstawionego, którym nie rządzą prawa logiki. Canevari zamiast przedstawić spójną fabułę, zmusza nas do kontemplacji bardzo różnorodnych zabiegów formalnych, realizując część sekwencji w stylistyce bardzo przywodzącej na myśl kino nieme z dodatkiem hiperbolizowanych dźwięków „diegetycznych", których pochodzenie wydaje się czasem mieć problematyczny ontologicznie charakter (nie wiadomo, czy coś w diegezie jest ich źródłem, czy są elementem subiektywizacji któregoś bohatera). Istotniejsze od szczątkowej fabuły stają się będące często atrakcją samą w sobie: dziwne kąty ustawienia kamery, montaż, poprzez który szybko wplatane są elementy niemożliwe do percypowania, ujęcia w stylistyce *point of view* bohaterów, koni czy wreszcie lecącego bumerangu, stopklatki, ujęcia bicia i picia wody zrealizowane w zwolnionym tempie przy pomocy kamer nagrywających w wysokim klatkarzu, obracanie kamery o 360 stopi różnych płaszczyznach, długie ujęcia wykorzystujące montaż wewnątrzkadrowy, czy wreszcie ujęcia pokazujące oczy osłów i koni, które stanowią ironiczny komentarz do stylistyki filmów Sergio Leone.

[218] Jak sugeruje Cesare Canevari na wywiadzie, który znajduje się w dodatkach do włoskiego wydania DVD z 2012 roku, chwyt ten jest zainspirowany twórczością Alfreda Hitchcocka, który w swojej *Psychozie* (*Psycho*; 1960) również „zabija" protagonistkę filmu po 30 minutach jego trwania.

Do tego wszystkiego należy dodać wykorzystywanie psychodelicznej, gitarowej muzyki rockowej oraz buntowniczą postawę członków bandy i ich hipisowski wygląd – a w szczególności ubiór wspomnianego Barta, który wygląda bardziej jak gwiazda rocka niż rewolwerowiec.

Z powyższego opisu wyłania się obraz filmu, który tak poprzez formę filmową, jak i specyficzną konstrukcję bohaterów wyraźnie nawiązuje do eksperymentów formalnych w kinie autorskim lat 60-tych i 70-tych. Wydaje się jednak, że owo nawiązanie ma charakter przede wszystkim artystycznego eksperymentu, a nie świadomego pod względem ideologicznym zabiegu w stylu Godarda. Tym samym, podobnie jak we wspomnianym wcześniej przypadku *Any Gun Can Play* Castelariego i filmów nowofalowych, kluczowa byłaby kwestia intencji twórczych. Jak sądzę, *¡Mátalo!* można by określić jako film o kontestacji, traktujący formalne nawiązanie do niej jako atrakcyjne same w sobie dla współczesnej widowni.

Nieco inaczej wygląda sprawa w wypadku filmu Giulio Questiego, gdzie forma posłużyła do skonstruowania symbolicznych komunikatów, które miały stanowić bezpośredni komentarz do sytuacji społeczno-politycznej we współczesnych Włoszech.

III. 8. Analiza filmu *Django Kill! If You Live... Shoot*[219]

Jak wspominał Giulio Questi, producent zaakceptował projekt jego debiutanckiego filmu pełnometrażowego *Django Kill…*, nie czytając scenariusza i nie mając pojęcia, co może się w gotowym filmie znaleźć[220]. Wspomniana przez Questiego sytuacja wcale nie należała do wyjątkowych, ponieważ najistotniejsze było wyprodukowanie jak najszybciej jak największej ilości westernów, które mogłyby przynieść oczekiwany zysk. Jak wspomina reżyser, przerażenie na twarzy producenta *Django Kill…* odmalowało się dopiero w momencie, kiedy zobaczył pierwsze efekty pracy montażysty filmu Franco Arcalliego. Ostatecznie pełnometrażowy debiut Questiego wyświetlano we włoskich kinach w pełnej wersji tylko przez tydzień. Po tygodniu został wycofany przez włoską cenzurę i skrócony (wycięto z niego 23 minuty)[221].

[219] Analiza została wykonana na podstawie brytyjskiego wydania DVD z 2004 roku. Zawiera ona dwie sceny wycięte tydzień po premierze filmu w 1967 roku.
[220] Wszystkie przytaczane w trakcie tej analizy wypowiedzi Giulio Questiego pochodzą z wywiadu, który znajduje się w dodatkach do brytyjskiego wydania DVD *Django Kill…* z 2004 roku.
[221] Więcej o skróceniu *Django Kill…* i wycofaniu filmu z kin. Zob.: H. Hughes*, op. cit.*, s.134-135.

Sam Questi sugerował, że brutalne sceny, które zostały wycięte z jego filmu, na tle innych, jakie pojawiały się w spaghetti westernach, nie były jego zdaniem aż tak drastyczne. Przyczyny ich usunięcia upatrywał raczej w „ideologicznym" charakterze swojego filmu, w którym, korzystając z figury *pars pro toto*, krytykował współczesne włoskie społeczeństwo i dokonywał rozliczenia z faszyzmem.

Główny bohater *Django Kill…* – bezimienny Meksykanin (Tomas Milian) – uczestniczy w napadzie na wojskowy konwój wraz z bandą swoich rodaków i białych Amerykanów dowodzonych przez Oaksa (Piero Lulli). Po napadzie Amerykanie dokonują egzekucji Meksykanów, aby nie dzielić się z nimi łupem. Tuż przed egzekucją jedna z ofiar płoszy jednak konie oprawców. Bandyci Oaksa udają się pieszo przez pustynię do najbliższego miasteczka, gdzie chcą kupić konie i amunicję. Zostają tam brutalnie zlinczowani przez miejscowych mieszkańców. Łupem z napadu dzieli się miejscowy sklepikarz Hagerman (Francisco Sanz) wraz z właścicielem saloonu Billem (Milo Quesada). Ukrywają oni złoto przed wpływowym ranczerem Zorro (Roberto Camardiel) i jego gangiem homoseksualnych kowbojów w czarnych koszulach. W międzyczasie ciężko ranny główny bohater wygrzebuje się ze zbiorowej mogiły. Znajdują go dwaj Indianie (Ángel Silva i Miguel Serrano), którzy leczą go zajęczymi łapkami i przywożą swoim wozem do miasteczka, w którym bandytów Oaksa spotkał lincz. W miasteczku główny bohater popada w konflikt z Hagermanem, Billem i Zorro wraz z jego kowbojami. W krótkim czasie skradzione złoto staje się też przedmiotem kłótni między sklepikarzem i właścicielem saloonu. W jej rezultacie sklepikarz zabija wspólnika, korzystając z broni głównego bohatera i próbuje obarczyć go odpowiedzialnością za morderstwo. Główny bohater zabija natomiast Zorro i wysadza w powietrze jego kowbojów w czarnych koszulach. W międzyczasie żona sklepikarza Elisabeth (Patrizia Valturri) podpala jego dom, on natomiast ginie w pożarze oblany roztopionym przez płomienie złotem. Główny bohater obserwuje chwilę płonący dom sklepikarza, po czym wyjeżdża z miasteczka konno w nieznane.

Podstawą scenariusza jest (opisywany wcześniej w rozdziale drugim) schemat fabularny, który Frayling nazwał *fabułą o słudze dwóch panów*[222]. Nieznajomy rewolwerowiec przybywa bowiem do miasta, w którym współpracuje z różnymi frakcjami i ostatecznie popada z nimi w konflikt. Różnica polega jednak na tym, że

[222] Zob.: Ch. Frayling, *Spaghetti Westerns…*, s. 51.

główny bohater już na samym początku pozbawia się jakiegokolwiek celu, który mógłby być motywacją dla jego działań. Wjeżdżając do miasteczka, zabija Oaksa, który rozkazał rozstrzelanie wszystkich Meksykanów, jacy brali udział w napadzie na konwój. Po dokonaniu zemsty (film ma 112 minut długości, a to dzieje się w 32 minucie) główny bohater nie ma już jednak jakiegokolwiek celu, który mógłby dramaturgicznie motywować jego działania. Wydaje się, że mogłoby to być po prostu zdobycie złota, ale bohater niejednokrotnie sugeruje, że gardzi złotem, które chce dla siebie przywłaszczyć każda z trzech wpływowych postaci w miasteczku. Przez chwilę wszystko wskazuje na to, że nowym motorem napędowym dla bohatera będzie homoseksualna relacja z nastoletnim synem właściciela saloonu Evanem (Raymond Lovelock). Ten wątek również zostaje jednak bardzo szybko zakończony (między 45-tą a 62-gą minutą) poprzez samobójstwo młodego chłopaka. W rezultacie, pomimo iż protagonista jest obecny na ekranie prawie cały czas i nie znika jak w *¡Mátalo!*, widz również bardzo dystansuje się od świata przedstawionego, nie mogąc rozpoznać motywacji psychologicznych głównego bohatera[223]. Jego funkcję przejmuje często zbiorowość miasteczka, którą obserwujemy „chłodnym okiem" w trakcie wyniszczającej walki o złoto.

Zdystansowaniu widza do świata przedstawionego służą również ekstrawaganckie chwyty montażowe, które na początku mają związek głównie z subiektywizacjami rannego głównego bohatera (dwie retrospekcje), a w zakończeniu towarzyszą dodatkowo scenie wysadzania kowbojów Zorro w powietrze (z pierwszymi dwoma subiektywizacjami nie ma już ona nic wspólnego). Owa ekstrawagancja formalna polega na wielokrotnym powtarzaniu i przeplataniu ujęć w montażu ciętym tak szybko, że ich percypowanie nie jest możliwe. Owe ujęcia są bardzo często utrzymane w różnej stylistyce kolorystycznej (bardzo jasne i bardzo ciemne), czasem pomiędzy inne obrazy wplatane są też całkowicie białe kadry. W scenach tych dezorientację wywołuje dodatkowo odwracanie sfilmowanych ujęć (do góry nogami, o 90 stopni etc.) oraz pokazywanie lustrzanego odbicia danego ujęcia na zmianę z jego oryginałem. Dodatkowo wrażenie ciągłości zaburzają również liczne *jump cuts*, które znajdziemy nie tylko w opisanych wyżej scenach, ale i chociażby w tej, która pokazuje Evana niszczącego nożem ubrania jego niedoszłej macochy Flory.

[223] Owe zabiegi dramaturgiczne są również tematyzowane w dialogu między Evanem a głównym bohaterem. Kiedy Evan prosi o to, żeby nieznajomy, wyjeżdżając z miasteczka zabrał go ze sobą, rewolwerowiec pyta: „Gdzie?". Evan odpowiada: „Nieistotne gdzie". Główny bohater uśmiecha się i mówi: „To mi przypomina, że sam będę musiał gdzieś pojechać" („*I gotta go somewhere to*").

Co istotne, w filmie Giulio Questiego brak tak czytelnych podziałów klasowych, jak chociażby w przypadku filmów zrealizowanych na podstawie scenariuszy Franco Solinasa. Chciwość doskwiera wszystkim od ranczera, właściciela salonu, sklepikarza aż po „szeregowych" mieszkańców miasteczka, którzy w trakcie operacji rozrywają ciało operowanego Oaksa, widząc, że został postrzelony przy pomocy złotych kul. Gorączka złota nie doskwiera w filmie tylko dzieciom i Indianom. Te pierwsze nie są jeszcze w stanie skorzystać ze złota w jakikolwiek sposób, a ci drudzy są wykluczeni ze społeczności białego człowieka, w której złoto ma najwyższą wartość. Wspominając realizację filmu, Giulio Questi sugerował jednak, że ani jedni, ani drudzy nie są tak krystaliczni, na jakich mogą wyglądać. Jeśli chodzi o Indian, reżyser zwraca uwagę na to, że obdarzył ich niepasującymi do reszty ich ubrania kapeluszami, które miały przywodzić na myśl wygląd reprezentantów klasy średniej. Tym samym Questi zdaje się krytykować ich próby dostosowania się do porządku społecznego białego człowieka. Dzieci z kolei pokazane są jako ofiary społeczności, w której żyją – widzimy je na przykład nagie, przyciskane przez dorosłych butem do podłogi czy obserwujące z ukrycia skalpowanie jednego z Indian. W końcowej scenie dwójka spośród dzieci bawi się osobliwie, korzystając z kawałka sznurka i robiąc potworne miny. Jak podkreślał Questi, chciał w ten sposób zasugerować, że społeczeństwo, w którym owe dzieci żyją, sprawi, że bardzo szybko dostosują się do brutalnej rzeczywistości i ich rola nie będzie już ograniczać się do biernej obserwacji[224].

Owe obrazy dzieci, które obserwują przemoc bądź jej doświadczają bardzo przywodzą na myśl chociażby twórczość Sama Peckinpaha, w którego filmach dziecięcy bohaterowie bardzo często pełnią podobne role. Można tu wspomnieć chociażby o dziecięcej zabawie ze skorpionem w mrowisku na początku *Dzikiej bandy* czy o dzieciach obserwujących strzelaniny z udziałem głównego bohatera *Ucieczki gangstera* (*The Getaway*, 1972). Oczywiście trudno o jednoznaczne wskazanie Questiego jako inspiracji dla tego motywu w twórczości Peckinpaha. Interesujące jest jednak to, iż obaj reżyserzy do pesymistycznego obrazowania społeczeństwa ery kontestacji znaleźli podobne środki wyrazu.

Chciwość i atrofia relacji społecznych mieszkańców miasteczka w *Django Kill…* oraz ich konsumpcjonizm wyraża się w bardzo brutalnych aktach przemocy, których

[224] Zasadne wydaje się jednak zadanie pytania, na ile owe kapelusze i gra dzieci były i są komunikatywne dla widzów, którzy film Gulio Questiego oglądają, nie posiłkując się jego komentarzem.

dokonują. Questi wielokrotnie podkreślał, że sposób pokazywania przemocy w *Django Kill…* bardzo zainspirowały jego doświadczenia z udziału w *resistenzy*. Nawet i bez tej sugestii twórcy trudno owych inspiracji nie dostrzec. Najbardziej wymowna jest tutaj scena linczu na bandytach, który jest dokonywany przez mieszkańców miasteczka. Ma on bardzo gwałtowny charakter, o czym świadczy różnorodność sposobów, w jaki bandyci są zabijani: od „tłuczenia" kolbami karabinów, przez topienie, strzelanie, po wieszanie na stryczku. Niezależnie jednak od sposobu, w jaki giną poszczególni bandyci, społeczność miasteczka uważa za konieczne wywieszenie ciał ofiar na widok publiczny, na ulicy. Część zmasakrowanych i posiniaczonych ciał jest wieszana za nogi. Mieszkańcy miasteczka bardzo agresywnie protestują później w momencie, kiedy główny bohater wraz z towarzyszącymi mu Indianami ściąga owe ciała z lin.

Scena linczu przywodzi oczywiście na myśl sposób, w jaki na widok publiczny wywieszono (również do góry nogami) ciało Benito Mussoliniego i Clary Petacci w Mediolanie. Na tym jednak nie kończą się łatwe do zdekodowania nawiązania do ikonografii związanej z włoskim faszyzmem. Nieprzypadkowe jest bowiem, że oddający się rozpustom fizycznym (jedzenie, picie alkoholu, homoseksualizm) kowboje bogatego ranczera Zorro ubrani są w czarne, obcisłe koszule. Stanowi to oczywiście aluzje do faszystowskiej milicji Mussoliniego, tak zwanych „czarnych koszul". Gulio Questi zaznaczał też, że owi kowboje poprzez obdarzenie ich tego rodzaju strojami stają się jednolitą, niezindywidualizowaną masą. W pierwszej kolejności, pisząc scenariusz, przypisał im użycie przemocy wobec młodego Evana i dokonanie na nim gwałtu homoseksualnego, ale jak można wywnioskować, również i gwałtu symbolicznego – jakiego władza faszystowska dokonywała na bezbronnych obywatelach.

Dosyć osobliwie pokazana została również postać wspomnianego głównodowodzącego kowbojskich „czarnych koszul", ranczera Zorro. Oprócz tego, że podobnie jak Mussolini jest postacią korpulentną, jedną z jego pasji jest zabawa w wojnę przy pomocy ołowianych żołnierzyków i rozmowy z uzależnioną od alkoholu papugą[225].

[225] Co ciekawe film Questiego miał swoją premierę nieco wcześniej niż *Chinka (La chinoise*; 1967) Godarda czy *Dziękuję, ciociu* (*Grazie zia*; 1968) Salvatore Samperiego, gdzie przy pomocy zabawy zabawkowym wojskiem dokonywana była krytyka konfliktu zbrojnego w Wietnamie. Film Questiego trudno oczywiście określić jako odnoszący się krytycznie do wojny wietnamskiej. Znów warto jednak podkreślić predylekcję tego twórcy do wykorzystywania analogicznych środków formalnych do tych, których używali inni reżyserzy kina kontestacji (o kontestacji) w celu zdyskredytowania ideologicznie

Kontestacyjną tematykę widać również w sposobie, w jaki obrazowana jest seksualność bohaterów. Oczywiście pierwszym elementem, który został już mimochodem wspomniany, jest eksponowanie homoerotyzmu w sposób dosłowny. Uwidocznia się ono nie tylko we wspomnianych obcisłych czarnych strojach kowbojów Zorro, ale i w scenie uczty poprzedzającej gwałt na Evanie. Nad wyraz czytelnym sygnałem jest między innymi dwuznaczna scena jedzenia banana przez jednego z kowbojów. Ruchy wykonywane przez owego kowboja w trakcie jedzenia owocu jasno wiążą tę czynność z seksem oralnym.

Idąc dalej tropem seksualności, warto podkreślić, że w *Django Kill…* nie brakuje również krytyki instytucji rodziny i związanej z nią tradycyjnej moralności, która również była stałym motywem w twórczości reżyserów związanych z nurtem kontestacyjnym. Jako najbardziej reprezentatywne przykłady można tu przypomnieć chociażby *Pięści w kieszeni* (*I pugni in tasca*; 1965) Marco Bellocchia czy *Ape Reginę* Marco Fereriego, gdzie tradycyjnie pojmowana rodzina w połączeniu z wyznawaną wiarą katolicką jest dla bohaterów co najwyżej siłą autodestrukcyjną, a nie instytucją pozwalającą na zbudowanie trwałych więzi międzyludzkich.

W filmie Giulio Questiego pod tym kątem można spojrzeć na dwie rodziny. Po pierwsze, na bezdzietne małżeństwo sklepikarza i jego żony Elisabeth. Hagerman zamyka żonę w zakratowanym pokoju, wypuszczając ją czasem w nocy, ale co najwyżej z pokoju, nie z domu. W jednej ze scen Elisabeth tłumaczy głównemu bohaterowi, że została zamknięta w domu w momencie, kiedy zakochała się w innym mężczyźnie i chciała odejść od swojego męża. Trudno owego wątku nie rozpatrywać inaczej niż w kontekście zakazu rozwodów, który był w latach 60-tych i 70-tych jednym z najbardziej spornych i szeroko dyskutowanych problemów społecznych we włoskim dyskursie politycznym[226]. Istotne jest również to, że sklepikarz dokonuje krytyki właściciela saloonu, Billa, stwierdzając, że jego postępowanie jest wysoce niemoralne, ponieważ ten żyje w konkubinacie. Hipokryzja Hagermana jest dodatkowo podkreślana przez wielokrotne odwołania do postaci wszechmogącego Boga i religii chrześcijańskiej, które znajdziemy w wypowiadanych przez niego kwestiach dialogowych.

uwarunkowanej przemocy (abstrahując od tego, czy jest to przemoc związana z imperializmem amerykańskim czy faszyzmem włoskim).

[226] Zob.: Józef Andrzej Gierowski, *Historia Włoch*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2003, s. 590.

Po drugie, należy zwrócić uwagę na wspomnianego już właściciela saloonu, Billa, który żyje w konkubinacie z występującą u niego śpiewaczką, Flory (Marilù Tolo). Spoiwem owego związku są dla odmiany nie tradycyjne wartości, a czynniki ekonomiczne (dla śpiewaczki) i potrzeby erotyczne (właściciel saloonu). Widać to chociażby w scenie, kiedy śpiewaczka obserwuje przez dziurkę od klucza kłótnie Billa i Hagermana, którzy sprzeczają się o to, jak podzielić zabrane bandytom złoto. Kobieta, widząc złoto i słysząc o nim, cała drży i ekstatycznie pojękuje z otwartymi ustami. Trzecim ogniwem w owej rodzinie jest wspomniany już Evan – syn właściciela saloonu, który wydaje się jednocześnie zazdrosny o ojca i zainteresowany seksualnie niedoszłą macochą.

Niezależnie więc od tego, jakie wartości cementują owe rodziny – tradycja o podłożu religijnym czy wartości *stricte* ekonomiczne/erotyczne, sama instytucja rodziny jest w filmie Questiego pokazana jako dysfunkcyjna i prowadząca do wypaczeń erotycznych oraz zachowań mniej lub bardziej świadomie sadystycznych.

W tym kontekście ciekawa jest również rola, jaką pełni główny bohater filmu. Nawiązuje on bowiem stosunki o charakterze seksualnym z dwoma postaciami – Evanem i żoną sklepikarza, Elisabeth. Dla obu tych postaci, wyraźnie zmęczonych i skrępowanych życiem w ramach opisanych wyżej dysfunkcyjnych rodzin, spotkanie z bezimiennym bohaterem, zdaje się mieć charakter wyzwalający. Zaczynają one realizować swoje pragnienia ucieczki od prowadzonego trybu życia w sposób bardziej zdecydowany. Ostatecznie obydwie postacie wyzwalają się w ten sam sposób, czyli poprzez popełnienie samobójstwa. Tym samym „wolna miłość" okazuje się dla bohaterów tyleż uświadamiająca, co autodestrukcyjna. Ów wątek wyzwolenia/uświadomienia przez seksualność podobnie został zobrazowany w *Teoremacie* (*Teorema*; 1968) Piera Paolo Pasoliniego, w którym również nieznajomy przybysz wywraca świat burżuazyjnej rodziny przemysłowca do góry nogami, poprzez akty seksualne, które odbywa z wszystkimi jej członkami[227].

Również jak w *Teoremacie*, głównego bohatera *Django Kill…* można interpretować jako dwuznaczne uosobienie Chrystusa[228]. Różnica polega jednak na tym, że Giulio Questii wykorzystuje kulturę chrześcijańską przede wszystkim na poziomie ikonografii i robi to w sposób ironiczny czy wręcz parodystyczny. Nieprzypadkowo główny bohater już w pierwszym ujęciu zdaje się

[227] Zob.: Grażyna Stachówna, „*Teoremat* – nieoczekiwane skutki pewnej wizyty" [w:] *Pasolini: tak pięknie jest śnić*, red. Andrzej Pitrus, Wydawnictwo Rabid, Krakow 2002.
[228] Zob.: *Ibidem*, s. 69-70.

zmartwychwstawać, wygrzebując się ze zbiorowej mogiły. Jego dwuznaczny status ontologiczny sugerują również pomagający mu Indianie, którzy stwierdzają, że główny bohater widział krainę zmarłych i może ich na jej temat wiele nauczyć. Co istotne, również aparycja Tomasa Miliana może też przywoływać wizerunki Jezusa Chrystusa znane z chrześcijańskiej ikonografii. Aby nie pozbawić nas jednak co do tego jakichkolwiek wątpliwości, pod koniec filmu reżyser raczy nas sceną, w której bezimienny bohater zostaje „ukrzyżowany" przez Zorro i jego homoseksualnych kowbojów w piwnicy pełnej nietoperzy wampirów i jaszczurek.

W tym miejscu warto też ponownie podkreślić, jak niezobowiązująco i z jaką dozą hipokryzji do Boga odwołuje się Hagerman, i zwrócić uwagę na to, że pastor wśród mieszkańców miasteczka pojawia się tylko raz – na samym końcu *Django Kill…,* modląc się bezradnie właśnie za wspomnianego sklepikarza, który znajduje się wraz z żoną w płonącym domu. Obraz Kościoła i religii chrześcijańskiej w filmie Questiego jest wówczas pełny. Religia to dla niego zbiór pustych „formułek", który można ograniczyć tylko do warstwy ikonograficznej, owe „formułki" są natomiast podtrzymywane przy życiu poprzez rachityczną instytucję Kościoła.

Rekapitulując, film Gulio Questiego proponowałbym wyjątkowo zaliczyć do „kina kontestacji". Jak sądzę, byłby to jedyny przypadek tego rodzaju w spaghetti westernie[229]. W kontekście tej kategorii, najbardziej problematyczne mogą tutaj być – czynnik instytucjonalny oraz korzystanie z popularnej wówczas formuły gatunkowej spaghetti westernu. Po pierwsze, z powyższej analizy jasno wynika, że użycie owej formuły gatunkowej ma charakter wywrotowy, a zawarte w filmie treści jasno sygnalizują związek z ówczesnym włoskim kinem kontestacji[230].

Po drugie, sądzę że film Questiego, a raczej kontekst, w jakim był dystrybuowany, można uznać za przyczyniający się do demaskowania sposobu działania instytucjonalnych form kina. Jedną z przyczyn współczesnej popularności owego filmu, zwłaszcza w środowiskach kinofilskich, jest bowiem sposób, w jakim *Django Kill…* został ocenzurowany. Jest to oczywisty przyczynek do refleksji nad

[229] Jak wspomina Alex Cox we wprowadzeniu do *Django Kill…* (które znajduje się na brytyjskim wydaniu DVD z 2004 roku), podobnie jak Damiano Damiani, Gulio Questi często odcinał się od klasyfikowania swojego filmu jako westernu.

[230] Warto również podkreślić, że kolejny film Gulio Questiego – *Śmierć zniosła jajo* (*La Morte ha fatto l'uovo*; 1968), charakteryzuje się używaniem analogicznych rozwiązań formalnych i przekazywanymi treściami ideologicznymi, co *Django Kill…*

ideologicznym charakterem decyzji osób, które były i są odpowiedzialne za sposób działania kina instytucjonalnego.

Po trzecie, nie można również zapominać o specyficznej formie filmu bardzo typowej dla „kina kontestacji". Składają się na nią zarówno odejście od klasycznego modelu dramaturgicznego, jak i ekstrawaganckie chwyty na poziomie montażu oraz techniki zdjęciowej.

Na koniec należy jeszcze podkreślić, że ów kontestacyjny charakter filmu Giulio Questiego przyczynił się *post factum* do nobilitowania jego rachitycznej twórczości filmowej w duchu teorii autorskiej. Podobnie zresztą w narracjach krytyczno- i historycznofilmowych nobilitowani są współcześnie reżyserzy spaghetti westernów, które można zaliczyć do „kina o kontestacji". W kolejnym rozdziale przedmiotem mojego zainteresowania będą owe techniki kreowania wizerunku autora filmowego.

Kadr 3.12 (*Django Kill…*; 1967, reż. Gulio Questi) Spontaniczny lincz ewokujący sposób, w jaki na widok publiczny wywieszono (również do góry nogami) ciało Benito Mussoliniego i Clary Petacci w Mediolanie.

Kadr 3.13 (*Django Kill…*) Ciało bandyty wywieszone publicznie na głównej ulicy miasteczka Pogranicza.

Kadr 3.14 (*Django Kill…*) Homoseksualni kowboje w czarnych koszulach i ich ekscentryczny szef – ranczer Zorro.

Kadr 3.15 (*Django Kill…*) Homoerotyczna uczta w hacjendzie Zorro z bananem w roli głównej.

Kadr 3.16 (*Django Kill…*) Ironiczne cytowanie ikonografii chrześcijańskiej.

Kadr 3.17 (*Django Kill…*) Indianin w kapeluszu, który miał za zadanie ewokować ubiór członka włoskiej klasy średniej.

Kadr 3.18 (*Django Kill…*) Brutalna i dziwaczna zabawa dzieci ze sznurkiem, której widokiem Gulio Questi zakończył swój film.

Rozdział IV. Spaghetti western w dyskursach krytyczno- i historycznofilmowych; teoria autorska a twórczość Sergio Leone i Sergio Corbucciego

W dwóch pierwszych rozdziałach powracającym wielokrotnie wątkiem była marginalizacja spaghetti westernów w dyskursach historycznofilmowych, pomimo ich innowacyjności formalnej oraz prób uczynienia z tego gatunku medium komunikacji ideologicznej. Upraszczające byłoby jednak stwierdzenie, że owa marginalizacja była tylko efektem instytucjonalnego modelu produkcji tych filmów i wiążącego się z nim odbioru spaghetti westernu jako produktu kultury masowej. Wskazuje na to chociażby sposób pisania o twórczości spaghetti-westernowej Sergio Leone, która doczekała się licznych monografii i uznania krytyków oraz historyków filmu.

Wpływ na nobilitację Sergio Leone i na jego rozpoznawalność miały jednak nie tylko jego innowacyjne filmy, ale i umiejętne korzystanie z technik kreowania wizerunku autora filmowego przez owego reżysera. Chciałbym w tym rozdziale przeanalizować sposób, w jaki Leone wykorzystywał owe techniki do promocji swojej osoby oraz w jaki jego twórczość była dzięki temu opisywana w dyskursach krytyczno- i historycznofilmowych.

Zestawię również owo świadome kreowanie autorskiego wizerunku Leone ze znacznie mniej uporządkowanymi dyskursami dotyczącymi twórczości innego istotnego reżysera spaghetti westernów – Sergio Corbucciego. Sądzę, iż w tym przypadku porównanie dyskursów historycznofilmowych, które dotyczą obu reżyserów, pozwoli na wskazanie linii interpretacyjnej, która zdominowała sposób pisania o spaghetti westernie i sprawiła, że ów gatunek jest kojarzony głównie z postacią jednego reżysera.

IV.1. Twórczość westernowa Sergio Leone

Najistotniejsza dla kształtowania znanego nam obecnie wizerunku Sergio Leone była druga połowa lat 60-tych. Leonego zaczęto wówczas nobilitować, doceniając jego indywidualny styl i najczęściej opisując ów styl przy pomocy narzędzi rodem z tak zwanej teorii autorskiej. Tworząc wizerunek twórcy filmowego, na wzór autora literackiego, zwracano uwagę przede wszystkim na to, że wszystkie filmy

Sergio Leone, począwszy od *Za garść dolarów*, charakteryzują analogiczne chwyty formalne i powtarzające się obsesyjnie motywy fabularne; kładziono również nacisk na samoświadomość twórczą. Nie da się ukryć, że filmy włoskiego reżysera począwszy od *Za garść dolarów* rzeczywiście charakteryzuje bardzo duża spójność formalna i tematyczna, co znacząco ułatwiało dostrzeżenie owych stałych wytycznych stylu autora filmowego, który „pisze kamerą niczym piórem".

Dodatkowo Leone znajdował się w o tyle komfortowej sytuacji, że mógł już zaobserwować, jak podobne zabiegi krytycznofilmowe wyglądały chociażby w przypadku Alfreda Hitchcocka. Do promocji filmów sławnego Anglika znacząco przyczynili się swoją działalnością francuscy krytycy z *Cahiers du Cinéma*, jak chociażby François Truffaut[231]. Znając efekt tych działań promocyjnych, Sergio Leone zaczął intensywnie promować swoją postać jako autora filmowego. Sugerował często krytykom zmyślone źródła fascynacji czy opisywał wydarzenia, które niewiele miały wspólnego z rzeczywistością, ale miały za to za zadanie zbliżyć w narracjach krytycznofilmowych jego twórczość do obszaru kultury wysokiej.

W opracowaniach dotyczących powojennego kina włoskiego jako rodzaj busoli zwykło się traktować neorealizm włoski. W największym skrócie polegało to na interpretacji filmów przez pryzmat nobilitującej poetyki neorealistycznej. Włoscy autorzy filmowi lat 40-tych i 50-tych opisywani byli w kontekście korzystania z tej poetyki (Rosselini[232]) bądź tworzenia w kontrze do niej (Fellini[233]). To samo tyczyło się jednak często włoskich reżyserów, którzy zaistnieli w kinie światowym w latach 60-tych, takich jak Pier Paolo Pasolini[234]. Co warte podkreślenia, nie inaczej było w przypadku postaci Sergio Leone, który sam wielokrotnie podkreślał, że swoją przygodę z filmem fabularnym rozpoczął jako asystent Vittorio De Siki w *Złodziejach rowerów* (*Ladri di biciclette*; 1948)[235]. Jakkolwiek Leone był tylko jednym z pięciu asystentów, pracującym nieodpłatnie i raczej niemającym większego wpływu na

[231] Sposób konstruowania wizerunku Alfreda Hitchocka w ramach teorii autorskiej analizuje wnikliwie Marcin Adamczak w swoim artykule. Zob.: Marcin Adamczak, „Konstruując Alfredów Hitchcocków" [w:] «Kwartalnik filmowy», 2009, nr 67-68,

[232] Zob.: Alicja Helman, „Włoski neorealizm" [w:] *Kino klasyczne*, red. Tadeusz Lubelski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2011, s. 578-588.

[233] O krytykowaniu *La strady* (1959) Federico Feliniego za odejście od poetyki neorealistycznej. Zob.: Maja Kornatowska, *Fellini*, Słowo/Obraz Terytoria, 2003 s. 70-76.

[234] W przypadku Pasoliniego podkreślano, że rozpoczynał on swoją działalność twórczą od nobilitującego "romansu" z neorealizmem. Zob.: P. Kletowski, *op. cit.* s. 85-132.

[235] Jak stwierdził Leone w 1971 roku: „Dziesięć lat temu, kiedy zaczynałem kręcić filmy, nie mogłem sobie nawet wyobrażać, że przychodząc ze szkoły neorealistycznej, za cztery lata zadebiutuję kręcąc coś takiego jak western". Zob.: O. De Fornari, *op. cit.*, s. 16.

kształt końcowy filmu De Siki[236], opis twórczości przyszłego twórcy *Za garść dolarów* bardzo często zaczyna się właśnie od wspomnienia o jego neorealistycznych korzeniach. Oczywiście, owo wspomnienie najczęściej wiąże się ze stwierdzeniem, że Leone swoje filmy tworzył w kontrze do tej poetyki. Taką uwagę w kontekście neorealizmu czyni chociażby Luc Moullet: „[…] Leone naigrywa się z rzeczywistości i jest zawsze zainteresowany przeszłością, nigdy teraźniejszością"[237].

Po „romansie" z neorealizmem monografiści Leone wyróżniają okres, kiedy pracował on jako asystent reżysera bądź reżyser *second unit* w *runway productions* wielkich amerykańskich wytwórni. Przede wszystkim była to praca na planie filmów historycznych, których akcja rozgrywała się w starożytności. Jeśli chodzi o ten okres, Leone zwykł opowiadać liczne anegdoty o swoich rozmowach z cenionymi amerykańskimi reżyserami, którzy byli często autorami podziwianych przez niego westernów. Wśród owych twórców byli między innymi Fred Zinnemann czy William Wyler. Jak zauważa Christopher Frayling, relacja z owych rozmów autorstwa Sergio Leone często różni się od sposobu, w jaki owe rozmowy i współpracę z Włochem zapamiętali wspomniani amerykańscy reżyserzy[238]. Prawdopodobieństwo prowadzania przez Leone ożywionych dyskusji na temat westernów zmniejsza dodatkowo fakt, że znał on język angielski w bardzo podstawowym zakresie. Mimo to, chociażby w monografii Oreste De Fornariego przeczytamy o tym, że Leone jest swego rodzaju „uczniem" podziwianych przez niego amerykańskich reżyserów, z którymi współpracował[239].

Aby jednak nie zostać zapamiętanym jako bierny słuchacz w okresie aż 13 lat asystentury i reżyserowania *second unit* (1948–1961), Leone zwykł przypisywać sobie pewne sukcesy filmów historycznych, w których kręceniu brał udział. Wielokrotnie podkreślał chociażby to, że jako reżyser *second unit* odpowiadał za realizację słynnej sceny wyścigu rydwanów w *Ben Hurze* (1959)[240] Wiliama Wylera oraz, że pośrednio ponosił odpowiedzialność za zatrudnienie nieznanej wówczas Brigitte Bardote w *Helenie Trojańskiej* (*Helen of Troy*, 1956) Roberta Wise'a[241].

---

[236] Leone statystował również jako jeden z kleryków w scenie, kiedy główni bohaterowie filmu chronią się przed deszczem. Przyszły reżyser *Za garść dolarów* miał otrzymać tylko rekompensatę za zniszczony w trakcie kręcenia tej sceny sweter. Zob.: Christopher Frayling, *Sergio Leone…*, s. 49-50.
[237] Luc Moullet, „Who Betrayed the Italian Cinema?" [w] O. De Fornari, *op. cit.*, s. 7.
[238] Zob.: Christopher Frayling, *Sergio Leone…*, s. 50-62.
[239] Zob.: O. De Fornari, *op. cit.*, s. 30.
[240] Zob.: Christopher Frayling, *Sergio Leone…*, s. 72-73.
[241] Zob.: *Ibidem*, s. 69.

W roku 1961 Leone samodzielnie staje za kamerą jako reżyser *Kolosa z Rodos*. W filmie tym trudno dostrzec motywy fabularne czy stylistyczne, które charakteryzują późniejszą twórczość Włocha[242]. Reżyser podkreślał więc *post factum*, że był to film, który nakręcił „dla chleba" – żeby sfinansować swoją podróż poślubną[243]. Jednocześnie jednak sugerował, że świadomie umieścił w filmie odwołania intertekstualne do *Północ, północny zachód* (*North by Northwest*; 1959) Alfreda Hitchcocka. Miało to być widoczne w scenie walki na miecze na ramieniu olbrzymiego posągu tytułowego Kolosa (przypominającej pojedynek na Mount Rushmore) oraz w sposobie konstrukcji postaci głównego bohatera, który miał przypominać tego odgrywanego przez Cary Granta w filmie Hitchcocka[244].

Jeśli natomiast chodzi o późniejszą, jak sugerował Leone, świadomą twórczość, zwracał on uwagę na liczne inspiracje różnorodnymi tekstami kultury. O ile jednak te o charakterze kinofilskim (jak odwołania do klasycznych amerykańskich westernów Johna Forda czy Anthony'ego Manna) były tropem oczywistym, o tyle swego rodzaju naddatek stanowiły wspomnienia Leone o licznych lekturach, zaliczanych do obszaru kultury wysokiej. Nie byłoby w tym nic kontrowersyjnego, gdyby nie to, iż pracujący z nim scenarzyści Sergio Donati czy Luciano Vincenzoni otwarcie stwierdzali po latach, że Leone prawie w ogóle nie czytał książek, a często nie czytał też książek, o których żywo opowiadał w wywiadach. Najlepszym przykładem może być powoływanie się reżysera na *Podróż do kresu nocy* Louisa-Ferdinanda Céline'a jako na ważną inspirację w przypadku realizacji *Dobrego, złego i brzydkiego*. Jak stwierdził Sergio Donati, Leone nigdy nie przeczytał tej książki. Doskonale zdawał sobie jednak sprawę z tego, że była to jedna z ulubionych lektur scenarzysty Luciano Vincenzoniego, z którą ten praktycznie się nie rozstawał[245]. Oprócz owej powieści Leone powoływał się również na twórczość Homera czy na tradycję *commedia dell'arte*, czego śladem może być chociażby wywiad, znajdujący się w brytyjskim dokumencie telewizyjnym o Clincie Eastwoodzie – *The Man With No Name* (1977). Jak zauważa ironicznie Christopher Frayling, Leone w okresie po

[242] Christopher Frayling dopatruje się w *Kolosie z Rodos* (*Il colosso di Rodi*; 1961, reż. Sergio Leone) osobliwych motywów humorystycznych, zapowiadających czarny humor w późniejszej twórczości Leone. Zob.*: Ibidem*, s.103.
[243] Zob.: O. De Fornari, *op. cit.*, s. 15.
[244] Mając na uwadze predylekcję Sergio Leone do konfabulacji, trudno powiedzieć na ile rzeczywiście inspirował się on filmem Hitchcocka. Z pewnością taki trop sugerowałaby jednak nie tylko scena walki na posągu Kolosa, ale i podobieństwo fizyczne grającego głównego bohatera Rory'ego Calhouna do Cary Granta. Wypowiedź Sergio Leone na temat nawiązań do filmu *Północ-północny zachód*. Zob.: *Ibidem*, s.15.
[245] Zob.: Christopher Frayling, *Sergio Leone…*, s. 212-214.

premierze *Pewnego razu na Dzikim Zachodzie* niezwykle lubił, kiedy francuscy dziennikarze robili mu zdjęcia na tle półek pełnych książek. W analogicznej scenerii, we wspomnianym brytyjskim filmie dokumentalnym, udzielał wywiadu, w którym opisywał Homera jako pierwszego twórcę westernów[246].

Znaczenie bardziej uprawnione wydają się, wspominane często przez Sergio Leone, nawiązania do malarstwa w jego twórczości – są one po prostu widoczne w estetyce filmów tego reżysera. Jak konstatuje Christopher Frayling, owe nawiązania do takich malarzy jak René Magritte czy Giorgio De Chirico, stanowią jednak swego rodzaju „puste" cytaty. Leone zwykł bowiem z pomocą swoich operatorów kopiować styl ulubionych obrazów, nie budując świadomie dodatkowych, pozaestetycznych sensów[247].

Co również istotne, Leone w owych wywiadach udzielanych krytykom i dziennikarzom zwykł przypisywać wszystkie istotne pomysły i ich realizację tylko sobie. Doskonale obrazuje to przykład sposobu, w jaki została skonstruowana postać rewolwerowca Joe w *Za garść dolarów*. Grający go Clint Eastwood na planie filmu znacząco skrócił swoje kwestie dialogowe, uznając je za niepotrzebnie deklaratywne. Eastwood stwierdził, że jego postać będzie znacznie bardziej interesująca, jeśli wiedza widza o niej i o jej motywacjach psychologicznych zostanie znacząco ograniczona. Leone miał na planie nie rozumieć owego skracania scenariusza i mówić wszystkim, że aktor chyba zwariował[248]. Później jednak, kiedy ów sposób konstruowania bohatera okazał się wyróżnikiem jego filmów, Leone zwykł przypisywać sobie ową małomówność i tajemniczość odgrywanego przez Eastwooda bohatera[249]. Podobnie miało się stać również, jeśli chodzi o wybór poncho i cygara dla owego bohatera, które według Howarda Hughesa miały być efektem kreatywności Carlo Simiego, odpowiadającego za projekt dekoracji do *Za garść dolarów*[250].

Jeszcze brutalniej miał jednak zostać potraktowany Tonino Valerii, który został przez Leone (jako producenta) zaproszony do wyreżyserowania filmu *Nazywam się*

---

[246] Zob.: *Ibidem*, s. 302.
[247] Najlepszym przykładem jest scena w *Dobrym, zły i brzydkim*, kiedy Tuco znęca się nad grany przez Clinta Eastwooda bohaterem, każąc mu przemierzać pustynie pieszo bez wody, jedzenia i kapelusza. Sergio Leone chciał, żeby scena zawierała ujęcia z długimi cieniami na piasku, które będą przypominać te z obrazów Giorgia De Chirico. Potwierdzał to wielokrotnie w wywiadach autor zdjęć do filmu – Tonino Delli Colli. Więcej o inspiracjach Leone malarstwem. Zob.: *Ibidem*, s. 229-234.
[248] Zob.: *Ibidem*, s. 140.
[249] W trakcie wywiadu udzielonego przez Clinta Eastwooda w 1985 roku on sam również wydawał się nieco zaskoczony marginalizacją swojej roli w tworzeniu głównego bohatera *Za garść dolarów*.
Zob.: *Clint Eastwood: Interviews*, ed. Robert E. Kapsis, University Press of Mississippi, Jackson 1999, s. 131.
[250] Zob.: H. Hughes, *op. cit.* s. 7.

Nobody (*Il mio nome è Nessuno*; 1973). Jak wspomina Valerii, Leone wyreżyserował jedną scenę tego filmu, okazyjnie pomagał również w jego realizacji jako reżyser *second unit*. Zaraz po premierze filmu Leone zwykł jednak mówić o filmie Valeriego jak o swoim, marginalizując rolę współpracownika i określając go jako „wydajnego i poprawnego reżysera, który nie jest obdarzony geniuszem, ale jest bardzo uczciwy”[251].

Spryt Sergio Leone w kreowaniu własnej postaci jako autora filmowego nie polegał jednak tylko i wyłącznie na sugerowaniu nawiązań do kultury wysokiej czy marginalizowaniu udziału innych członków ekipy filmowej. Sergio Leone zdawał się wychodzić z podobnego założenia jak Alfred Hitchcock, który twierdził, że nie chciał rozczarować François Truffaut, zaprzeczając niektórym z jego interpretacji[252]. W tym kontekście dobrym przykładem może być *casus* filmu *Pewnego razu na Dzikim Zachodzie*. Tak jak wspominałem, swoje piętno odbili na nim jego lewicowi scenarzyści – Dario Argento oraz Bernardo Bertolucci. W efekcie film ten stał się diagnozą wypaczeń amerykańskiego kapitalizmu, prowadzącego do krwawej i wyniszczającej walki między obywatelami. Nieszczególnie zaangażowany w życie polityczne Sergio Leone potwierdzał wszelkie głosy, które sugerowały prowokacyjny, polityczny i samoświadomy charakter *Pewnego razu na Dzikim Zachodzie*[253]. Jak stwierdził nawet szyderczo Sergio Donati, żeby zadbać o swój wizerunek intelektualisty Leone zapuścił wówczas na stałe brodę[254].

Kolejnym istotnym i podkreślanym tak przez Sergio Leone oraz jego monografistów wątkiem są konflikty reżysera z producentami, których efektem było skracanie filmów bądź wyświetlanie ich w dwóch wersjach – krótszej na rynek amerykański oraz dłuższej na rynek europejski. Miało to miejsce między innymi w przypadku *Pewnego razu na Dzikim Zachodzie*, gdzie dodatkowo podkreślano różnice w recepcji różnych kopii, zaznaczając, że lepiej odbierana była ta dłuższa, zgodna z „artystyczną wizją reżysera”[255].

---

[251] Zob.: Christopher Frayling, *Sergio Leone…*, s. 363.
[252] Zob.: M. Adamczak, *op. cit.*, s. 66-67.
[253] Warto w tym kontekście napomknąć, że *Pewnego razu na Dzikim Zachodzie* stało się filmem bardzo interesującym nie tylko dla ludzi kina, ale i dla uznanych postaci świata akademickiego jak Umberto Eco czy Jean Baudrillard. Pierwszy z owych luminarzy był zainteresowany sposobem wykorzystania w filmie archetypów, drugi sugerował, że Leone stał się pierwszym postmodernistycznym reżyserem *sensu stricto*. Zob.: Christopher Frayling, *Sergio Leone…*, s. 300 oraz Jim Kitses, *op. cit.*, s. 275.
[254] Zob.: Christopher Frayling, *Sergio Leone…*, s. 300-301.
[255] Zob.: *Ibidem*, s. 297-298.

Najbardziej reprezentatywną postacią, którą definiuje się w historycznofilmowych narracjach przez pryzmat konfliktów z producentami, jest Orson Welles[256]. W przypadku Leone, analogicznie jak w przypadku Wellesa, podkreśla się, że geniusz reżysera doprowadzał do wybuchu owych konfliktów z producentami, które w przemyśle filmowym nie należą wcale do wyjątkowych. Doskonale ów brak wyjątkowości analogicznych scysji obrazują chociażby przykłady analizowanych w poprzednim rozdziale filmów, czyli *Viva Tepepa!* oraz *Django Kill…*, które również były znacząco skracane i dystrybuowane w różnorodnych wersjach, przeznaczonych na konkretny rynek w danym kraju. Należy jednak podkreślić, że właściwie tylko w przypadku spaghetti westernów Sergio Leone oraz wspomnianego w poprzednim rozdziale *Django Kill…* Giulio Questiego udało się uczynić z owych konfliktów z producentami element nobilitujący autora filmowego. W przypadku Questiego miało to jednak miejsce znacząco później i *post factum*.

Dodatkowym czynnikiem, który pomógł w promowaniu Leone w dyskursach krytyczno- i historyfilmowych, był fakt, że jego twórczość postrzegano bardzo często jako istotną nie tylko dla kina włoskiego, ale i dla rozwoju westernu w ogóle. Tym samym, Leone jest często, jako jedyny włoski reżyser, zestawiany wraz z reżyserami westernów amerykańskich, takimi jak John Ford, Howard Hawks czy Anthony Mann. Czyni tak chociażby Jim Kitses[257] czy Oreste De Fornari[258]. Nie wspominając o naczelnym biografie Leone Christopherze Fraylingu, który w przypadku każdego filmu Leone szuka jego inspiracji amerykańskimi westernami[259].

Tym samym, Sergio Leone stał się dobrze znanym dzisiaj reżyserem nie tylko ze względu na innowacyjność swoich filmów, ale i ze względu na własne, świadome zabiegi pomagające wykreować wizerunek autora filmowego. Paradoksalnie, istotnym czynnikiem w licznych dyskursach krytyczno- i historycznofilmowych stało się również to, że kręcił filmy, korzystając z popularnych konwencji gatunkowych typowych dla kina amerykańskiego (western, film gangsterski). Ten drugi fakt

[256] Już chociażby tytuł jednej z monografii (autorstwa Clintona Heylina) sugeruje, że postać Orsona Wellesa jest definiowana za pomocą jego konfliktów z hollywoodzkimi producentami. Zob.: Clinton Heylin, *Pod prąd: Orson Welles kontra Hollywood*, tłum. Jerzy Kozłowski, Wydawnictwo Twój Styl, Warszawa 2007.

[257] Zob.: Jim Kitses, *op. cit.*

[258] Jeden z rozdziałów swojej monografii Sergio Leone, Oreste De Fornari poświęca różnicom między filmami Leone a Johna Forda. Rozdział nosi znamienny tytuł: „Sześć sposobów na uniknięcie przypominania Johna Forda". Zob: O. De Fornari, *op. cit.*, s. 119-131.

[259] Najwyraźniej widać to książce Fraylinga o spaghetti westernach, w której poświęca on jeden z rozdziałów (głównie amerykańskim) źródłom inspiracji westernów Sergio Leone. Zob.: Frayling, *Spaghetti westerns…*, s. 141-159.

dodatkowo spowodował nie tylko powstanie monografii Leone w języku angielskim, ale i licznych artykułów czy rozdziałów książek poświęconych kinu gatunkowemu, w których analizowana jest jego twórczości.

Jak zatem widać, Sergio Leone bardzo sprytnie wykorzystał obowiązujące w dyskursach krytycznofilmowych trendy do promowania swojej osoby, a tym samym również spaghetti westernu, którego był przedstawicielem. Z analogicznej sposobności nie skorzystało jednak wielu innych reżyserów spaghetti westernów, którzy mogli z powodzeniem promować swój dorobek w podobny sposób. Najbardziej reprezentatywnym przykładem może być tutaj Sergio Corbucci.

IV. 2. Twórczość westernowa Sergio Corbucciego

Na twórczość Sergio Corbucciego składają się 62 pełnometrażowe, fabularne filmy kinowe. Stanowi ona swego rodzaju sejsmograf trendów we włoskim kinie gatunkowym od początku lat 50-tych do końca lat 80-tych. W przeciwieństwie do Sergio Leone, Corbucci podejmował się kręcenia filmów utrzymanych w bardzo różnorodnych konwencjach gatunkowych od filmów wojennych, filmów historycznych czy westernów, po komedie obyczajowe i slapstickowe. Z tego zresztą powodu, w przeciwieństwie do Leone, znacznie łatwiej było zarzucić mu konformizm i kierowanie się pobudkami merkantylnymi, czemu sam nie miał w zwyczaju zaprzeczać.

Oprócz małej wybredności tego reżysera, jeśli chodzi o realizowane projekty, analizy twórczości Corbucciego nie ułatwia to, że nie korzystał on z tak wyrazistych rozwiązań formalnych jak Sergio Leone. Styl jego filmów był dopasowywany do danego projektu i obowiązujących w danym momencie trendów. W rezultacie Corbucci zrealizował na przykład *Zawodowca* (1968), korzystając z rozwiązań formalnych typowych dla Leone, a wręcz cytując tego reżysera[260], aby później zupełnie odejść od tego rodzaju stylistyki w spaghetti westernie *The Specialists* (1969).

[260] Niemal dosłownym cytatem z Leone jest scena pojedynku głównych bohaterów *Zawodowca* na arenie cyrkowej. Podobnie jak w *Za kilka dolarów więcej* uczestniczą w niej trzy osoby. Dwie pojedynkują się, a druga daje sygnał dźwiękowy do rozpoczęcia pojedynku. Najistotniejsze jest jednak to, że ów pojedynek rozgrywa się na planie koła, z użyciem charakterystycznych dla Leone zbliżeń oczu i w akompaniamencie muzyki Ennio Morricone.

Podobnie wygląda sprawa powtarzalności motywów fabularnych w filmach Corbucciego. Jeśli powraca on do jakiegoś wątku fabularnego, czyni to najczęściej w ramach swoich filmów, należących do tego samego gatunku. Na przykład, wspomnianego już wielokrotnie, eksponowania sadyzmu z podtekstem rasistowskim nie znajdziemy w jego filmach nie będących spaghetti westernami. Ewentualnie za rodzaj ponadgatunkowego spoiwa można by uznać predylekcję Corbucciego do epatowania cynizmem. Należy jednak zaznaczyć, że trudno postawić znak równości między cynizmem sadystycznych postaci rodem z jego spaghetti westernów a cynicznym obrazowaniem relacji seksualnych w eskapistycznym *Rimini Rimini* (1987).

Tym samym, niezwykle różnorodna i bogata ilościowo twórczość Sergio Corbucciego nieszczególnie odpowiadała standardom, które pozwalałby go uznać za europejskiego „autora filmowego". Na dodatek, Corbucci zdawał się nigdy nie interesować kreowaniem swojego wizerunku w równym stopniu co Sergio Leone[261]. Od początku swojej działalności reżyserskiej Corbucci dawał się poznać przede wszystkim jako zawodowiec i rzemieślnik bardzo dobrze zorientowany w warunkach produkcji kina rozrywkowego. Przejawiało się to realizacją filmów w dużym tempie, w dużej ilości i zgodnie z aktualnymi potrzebami rynkowymi. Owa świadomość realiów produkcyjnych skutkowała też w przypadku Corbucciego sporą elastycznością, jeśli chodzi o drastyczne zmiany w końcowym kształcie jego filmów. Świadczyć o tym może chociażby to, że Corbucci nakręcił dodatkowe happy endy do swoich westernów, które kończyły się pierwotnie bardzo depresyjnie (mowa tu o *Minnesota Clay* i o *Człowieku zwanym ciszą*). Tym samym, Corbucci nawet nie próbował korzystać ze schematu narracyjnego walk z producentami o „autorską wizję", z którego korzystał Sergio Leone.

Współcześnie najbardziej i najczęściej nobilitowanym w twórczości Sergio Corbucciego okresem jest ten, kiedy kręcił on spaghetti westerny. Rzeczywiście, premiera *Django* w roku 1966 była dla tego reżysera znaczącą cezurą. Tuż po sukcesie filmów Leone, Corbucci widząc, że western zaczyna być we Włoszech niezwykle popularny, postanowił rozpocząć eksperymenty z tą konwencją gatunkową. Jak wielu innych twórców w tamtym okresie, zdał sobie bowiem sprawę, iż niezależnie od kształtu jego westernów z pewnością popyt na filmy w tym gatunku będzie dla

[261] Jest to o tyle zadziwiające, że Sergio Corbucci rozpoczynał swoją przygodę z filmem jako krytyk filmowy. Zob.: *The BFI Companion to the Western*, ed. Edward Buscome, Atheneum Macmillan Publishing Company, New York 1988, s. 333.

producentów wystarczającym uzasadnieniem ich powstania. I tak do realizacji *Django* Corbucci przystąpił bez gotowego scenariusza (powstawał w trakcie kręcenia), ale za to z pomysłem na modyfikację ikonografii znanej widzowi z klasycznych amerykańskich westernów[262].

W tym momencie Corbucci miał również niezwykłą okazję, aby zacząć promować swoją osobę jako autora filmowego. Wielu krytyków sugerowało, że spaghetti westerny reżysera mają charakter społecznie zaangażowany. Owe konstatacje były efektem wykorzystywania przez reżysera chwytów demitologizujących na poziomie ikonograficznym i fabularnym. Dodatkowym czynnikiem potwierdzającym tego rodzaju interpretacje miały być często wspominane lewicowe poglądy reżysera. Jednak Corbucci nigdy nie stwierdzał jednoznacznie, że jego filmy są w sposób świadomy społecznie zaangażowane[263]. Nie wykorzystał on jak Leone szansy, żeby kreować wizerunek intelektualisty i prowokującego politycznie reżysera westernów artystycznych. Zamiast tego zwykł udzielać wywiadów, w których o swojej pracy nad spaghetti westernami wypowiadał się cynicznie. Najbardziej reprezentatywny jest tutaj przypadek wywiadu, który znajdziemy w brytyjskim dokumencie telewizyjnym *Western, Italian Style*:

> INTERLOKUTOR: Zauważyłem, że nie rejestruje Pan dźwięku na żywo?
>
> SERGIO CORBUCCI: W moich westernach to zazwyczaj bez znaczenia, ponieważ korzystamy z usług wielonarodowej ekipy. Znacznie wygodniej jest aktorom liczyć, niż mówić. Dla przykładu Francuz powie *un, deux, trois*, Amerykanin powie „one", to znaczy „tak", ale mogłoby znaczyć wszystko. To nieistotne, dlatego nienawidzę westernów.
>
> INTERLOKUTOR: W takim razie, po tym filmie, jaki chciałby Pan nakręcić?
>
> SERGIO CORBUCCI: Naturalnie western!

[262] Franco Nero, w wywiadzie dotyczącym *Django*, wspominał, że po nakręceniu kilku pierwszych scen Sergio Corbucci musiał przerwać zdjęcia, ponieważ nie miał już co kręcić. W trakcie przerwy w zdjęciach Bruno Corbucci (brat Sergio Corbucciego) został poproszony o napisanie scenariusza, który uwzględniłby już nakręcone sceny. Zob.: https://www.youtube.com/watch?v=V214NE-0jx0 (dostęp 28.03.2017).

[263] Z dużą dozą pesymizmu na polityczne interpretacje twórczości Sergio Corbucciego patrzył również Sergio Leone. Zob.: O. De Fornari, *op. cit.*, s. 23.

W owym wywiadzie, w specyficznym dla siebie stylu, Corbucci odnosi się również do hiperbolizacji przemocy, która była wyróżnikiem jego spaghetti westernów:

> SERGIO CORBUCCI: Przyczyną popularności westernu jest to, że odtwarzamy brutalność typową dla naszych czasów. Czasów przemocy. Przemocy bez przyczyny i przemocy jako celu samego w sobie. Moim zdaniem główna przyczyna popularności filmów o Jamesie Bondzie jest analogiczna [...]. Tak, zabijam wielu ludzi, zabiłem do tej pory więcej ludzi niż Nero i Kaligula. Za każdym razem jest mi jednak coraz trudniej znaleźć nową metodę mordowania, której można by użyć w danym filmie [cyniczny uśmieszek – T.S.]. Używałem rewolwerów i Winchesterów, zabijałem dynamitem, gazem, ogniem. Ucinam wiele rzeczy, ucinałem uszy i kazałem swoim bohaterom je zjadać. W tym filmie odcinam kciuki[264], nie każę jednak swoim aktorom ich zjadać, ponieważ odmawiają...

Z przytoczonej wyżej wypowiedzi trudno wydobyć obraz świadomego „autora filmowego", tworzącego społecznie zaangażowane westerny. Oprócz cynicznego podejścia do własnej pracy i używanego gatunku warto podkreślić, że Corbucci przekonuje, iż specyficzne obrazowanie przemocy w jego westernach jest przede wszystkim pochodną zmiany standardów obrazowania przemocy w kinie i oczekiwań odbiorczych widza. Sugeruje również otwarcie, że sceny przemocy konstruuje na zasadzie autotelicznej atrakcji, nie chcąc wykorzystywać ich do konstruowania treści społecznie zaangażowanych. Demitologizujące praktyki w przypadku tego reżysera zdają się być tym samym raczej efektem próby nadążenia za kontestacyjnym duchem czasów i ewokowanymi przez nie predylekcjami publiczności. Corbucci podkreślał to również znacznie bardziej dobitnie, komentując *post factum* popularność *Navajo Joe* (1966). Sugerował, że miało na nią wpływ pokazanie przemocy białego człowieka wobec Indian w sposób demitologizujący. Określił taki demitologizujący obraz Dzikiego Zachodu mianem „politycznie poprawnego" w czasie powstania filmu[265].

Na dodatek dla Corbucciego produkcja westernów miała charakter tymczasowy. W momencie, kiedy popularność spaghetti westernów we Włoszech zaczęła spadać, a ostatni wyreżyserowany przez niego spaghetti western *Shoot First... Ask Questions Later* (*Il bianco il giallo il nero*; 1975) nie przyniósł oczekiwanych

[264] Wywiad został udzielony na planie filmu *Człowiek zwany ciszą* (*Il Grande silenzio*; 1968, reż. Sergio Corbucci).
[265] Zob.: H. Hughes, *op. cit.*, s. 82.

zysków, Corbucci zupełnie zrezygnował z realizacji filmów w tej konwencji gatunkowej. Wydaje się tym samym, że nie był on z nią tak związany emocjonalnie jak chociażby Enzo G. Castelarii, który próbował spaghetti western reaktywować w *Keomie* (1976), a później wracał do tej konwencji również w *Jonathanie zwanym niedźwiedziem* (1993).

Rekapitulując, w źródłach opisujących spaghetti westerny Corbucciego dominują dwa wykluczające się dyskursy. Jeden opisuje Corbucciego jako świadomego twórcę brutalnego i demitologizującego kina społecznie zaangażowanego. Drugi – jako konformistę, który wykorzystuje elementy kina społecznie zaangażowanego głównie z pobudek merkantylnych. Co jednak istotne, tę drugą ścieżkę sugerują nam nie tylko wypowiedzi krytycznofilmowe[266], ale i te autorstwa samego Corbucciego. Powstały tym samym dysonans jest tyleż ciekawy, co mocno dezorientujący.

Owe sprzeczności interpretacyjne oraz olbrzymia różnorodność i niespójność twórczości Corbucciego, a wreszcie brak jakiejkolwiek monografii dotyczącej jego osoby (lub chociażby jego spaghetti westernów) wciąż stawiają go na drugim miejscu po Leone wśród reżyserów spaghetti westernów. W rezultacie autor trzynastu, w większości niezwykle wpływowych, filmów jest wciąż nazywany, na poły żartobliwie: „ten drugi Sergio" czy „niewłaściwy Sergio"[267]. Pozostaje w cieniu „jedynego słusznego" i nade wszystko prostego do analizowania „autora filmowego" o rozpoznawalnym stylu, czyli Sergio Leone.

[266] Przykładem może być chociażby wspomniana już interpretacja trylogii rewolucyjnej Corbucciego jako filmów, które spłycają rolę rewolucji meksykańskiej do lekkostrawnej przygody.
Zob.: Ch. Frayling, *Spaghetti Westerns*..., s. 228.
[267] O „niewłaściwym Sergio" wspomina się najczęściej w źródłach dotyczących filmu *Navajo Joe*. Burt Reynolds miał sądzić, że film z jego udziałem wyreżyseruje Sergio Leone. Aktor miał być potem rozczarowany tym, że reżyserem okazał się ów „niewłaściwy Sergio", czyli Corbucci. Zob.: H. Hughes, *op. cit*., s. 84.

Rozdział V. Charakterystyka dominujących nurtów spaghetti westernu w latach 1971-1979; zamknięcie gatunku

Rok 1971 stanowi znaczącą cezurę, jeśli chodzi o sposób pisania o spaghetti westernie. Najczęściej spaghetti westerny powstałe między 1971 a 1979 r. traktuje się jako mniej wartościowe. Przyczyny stopniowego upadku spaghetti westernu często upatruje się w popularności i wpływowości dylogii Enzo Barboniego o przygodach Trinity`iego (*Nazywają mnie Trinity* oraz *Niepoprawny Trinity* [*Continuavano a chiamarlo Trinità*; 1971, reż. E. Barboni]). Jestem jednak zdania, że jest to daleko idące uproszczenie. Filmy Barboniego nie wprowadziły bowiem do spaghetti westernu elementów zupełnie nowych dla gatunku. Doprowadziły one co najwyżej do popularyzacji chwytów, które wcześniej były stosowane bardziej incydentalnie, jak wykorzystywanie sztafażu slapstickowego czy predylekcje do autoparodii.

Po zapoznaniu się ze spaghetti westernami z lat 1971-1979 uważam za zasadne przedstawienie własnej typologii najistotniejszych nurtów późnego spaghetti westernu. Sądzę, że da to również znacznie pełniejszy obraz przyczyn zamknięcia gatunku niż ten, na który można natknąć się w dotychczas powstałej na ten temat literaturze.

V. 1. Nurt slapstickowo-parodystyczny

Tak jak wspomniałem, przyczyną popularyzacji konwencji slapstickowo-parodystycznej w spaghetti westernie był sukces kasowy dylogii Enzo Barboniego. Wypadałoby zatem przyjrzeć się budowie filmów Barboniego i zastanowić się nad przyczyną ich olbrzymiego sukcesu kasowego[268]. Opisanie owej dylogii pozwoli również na skonstruowanie wyobrażenia o sposobie konstrukcji filmów owego nurtu slapstickowo-parodystycznego. Większość z nich była bowiem inspirowana fabularnie i formalnie ową dylogią.

Zarówno *Nazywają mnie Trinity* jak i *Niepoprawny Trinity* mają banalną konstrukcję fabularną. Trinity (Terence Hill) to leniwy, ale i niezwykle szybki rewolwerowiec, który aby osiągnąć swój cel współpracuje z cholerycznym bratem,

[268] Filmy należące do dylogii Enzo Barboniego były najbardziej dochodowymi spaghetti westernami, jeśli chodzi o dystrybucję w kinach na terenie Włoch. Zob.: A. Fisher, *op. cit.*, s. 219-223.

siłaczem i koniokradem Bambino (Bud Spencer). Trinity początkowo posiada motywacje działania, które trudno uznać za zgodne z regułami klasycznej dramaturgii. Jak sam podkreśla, jest „nazbyt zajęty robieniem niczego", żeby zajmować się tym, czym zajmują się inni na Dzikim Zachodzie, czyli na przykład napadaniem na dyliżanse czy banki. Zamiast tego głównie śpi, ziewa i zajada się fasolą. Chwilową zmianę motywacji w obydwu filmach powodują miłosne wybory Trinity'ego, które sprawiają, że staje on się mimowolnie obrońcą uciśnionych (na przykład Amiszów w *Nazywają mnie Trinity*). Tym samym, Trinity jest postacią powstałą z połączenia zabiegów rodem z nieklasycznej/nowofalowej[269] dramaturgii oraz tej z klasycznych westernów amerykańskich. Są to na tyle skrajne i niepasujące do siebie porządki, że ich połączenie na zasadzie kontrapunktu miało powodować efekt komiczny. Ów szkielet fabularny jest więc pretekstem do konstruowania komizmu opierającego się na parodystycznej konstrukcji postaci głównego bohatera oraz slapstickowych gagach o plebejskim charakterze.

Jednocześnie tłem dla działań tak skonstruowanej postaci Trinity'ego jest ikonografia rodem ze spaghetti westernów. Trinity jest brudny i obdarzony trzydniowym zarostem, podobnie jak bohaterowie większości spaghetti westernów Sergio Leone czy Sergio Corbucciego. Lokalizacje, w których nakręcone są filmy Barboniego (hiszpańskie plenery i miasteczka westernowe) również przywodzą na myśl inne, nieslapstickowe spaghetti westerny. Przez owo ikonograficzne podobieństwo otrzymujemy więc sygnał, że Barboni parodiuje przede wszystkim wąską grupę spaghetti westernów, a dopiero w drugiej kolejności western jako nadrzędny wobec niego gatunek filmowy.

Należy również zaznaczyć, że Trinity nie tylko nawiązuje do postaci włoskich rewolwerowców ikonograficznie, ale i przywodzi na myśl postać szlachetnego plebejusza, która pojawiała się chociażby w opisywanych wcześniej filmach Sergio Solimy. Zwiastują to nie tylko zachowania Trinity'ego przy stole (bekanie i puszczanie bąków), ale i włóczęgowski styl życia, łachmany służące mu za strój oraz to, że uciśnione, plebejskie społeczności Dzikiego Zachodu ów bohater broni przed zachłannymi i brutalnymi bogaczami. Owa plebejskość nie odbiega zresztą znacząco

[269] Za skrajny przykład postaci, którą można by oskarżyć o bierność i brak klasycznej motywacji może posłużyć chociażby nieporadny główny bohater *Czarnego Piotrusia* (*Černý Petr*; 1963) Miloša Formana. Trinity'emu nie można co prawda analogicznej nieporadności zarzucić, ale w dylogii Barboniego tematyzowana jest podobna nieumiejętność czy nawet niechęć głównego bohatera do bycia „typowym" bohaterem filmowym.

od tej, która ze slapstickiem kojarzona jest współcześnie głównie ze względu na Chaplinowskie filmy z postacią ubogiego trampa w roli głównej.

Z niemych filmów slapstickowych dylogia o Trinitym czerpie również rozwiązania formalne – posiłkuje się na przykład nadmiernym przyśpieszaniem ujęć w montażu czy puszczaniem ich wstecz. Sporo gagów jest również opartych na fizyczności. Po pierwsze, na niezwykłej sprawności i szybkości Trinity'ego, a po drugie, na kontraście między chudym Trinitym a grubym Bambino, i na wynikającej z tego różnicy w ich stylach walki (na przykład, jednym z markowych uderzeń Bambino jest uderzenie przeciwnika olbrzymim brzuchem).

Ostatni istotny element formuły filmu o Trinitym to specyficzny rodzaj przemocy ekranowej, znacząco odmienny od tego dominującego wcześniej w głównym nurcie spaghetti westernu. Jak wielokrotnie podkreślał później w wywiadach Terence Hill, filmy z udziałem jego i Buda Spencera były skonstruowane tak, aby bez obawy można było pójść na nie do kina z najmłodszym członkami rodziny. Upraszczając, można skonstatować, że w przypadku filmów Barboniego ambiwalentny sadyzm w stylu Sergio Corbucciego został zastąpiony przez umowną przemoc rodem z amerykańskich filmów slapstickowych. Tym samym, niezależnie od tego, czy wrogowie Trinity'ego i Bambino zostają mocno pobici czy wysadzeni w powietrze przy pomocy materiałów pirotechnicznych, zostają oni co najwyżej poturbowani i ogołoceni z ubrań. Przemoc jest więc w tych filmach, tak jak w większości spaghetti westernów, elementem kluczowym, ale jej funkcja jest tutaj ograniczona do wywoływania śmiechu widzów.

W tym miejscu należy również podkreślić, że prekursorem wykorzystywania slapsticku we włoskim westernie nie był Enzo Barboni. Po pierwsze, elementy komedii slapstickowej w powojennych Włoszech były często wykorzystywane w innych gatunkach filmowych. Tyczy się to również włoskich westernów z lat 50-tych takich jak choćby *The Sheriff* (*La sceriffa*; 1959; reż. Roberto Bianchi Montero). Po drugie, na gruncie spaghetti westernu już trzy lata przed Barbonim ze slapstickowego sztafażu korzystał chociażby Enzo G. Castelarii w *Any Gun Can Play*. Podobnie zresztą rzecz ma się z parodystycznym charakterem filmu Barboniego. Właściwie od momentu powstania formuły gatunkowej spaghetti westernu miała ona charakter samoświadomy, a już zaraz po premierze filmów z trylogii dolarowej Sergio Leone

powstały jej pierwsze parodie takie jak *Dwóch synów Ringo* (*I due figli di Ringo*; 1966, reż. Giorgio Simonelli).

Sądzę tym samym, że trudno dylogię Barboniego uznać za szczególnie innowacyjną. Należy jednak zastanowić się nad tym, dlaczego należące do niej filmy odniosły tak spektakularny sukces kasowy. Wydaje się, że satysfakcjonującej odpowiedzi udzielił w wielu wywiadach Terence Hill, sugerując, że w momencie premiery *Nazywają mnie Trinity* (1970) Włosi zmagali się z przesytem produkowanych masowo spaghetti westernów. Co istotne, mimo dużej różnorodności tych filmów cechowały je pewne wspólne mianowniki, co sugerowałem, konstruując wcześniej własną definicję formuły gatunkowej spaghetti westernu. Doprowadziło to do zmęczenia oglądaniem dużej ilości podobnie skonstruowanych filmów. O ile więc parodie i filmy slapstickowe Castellariego z końca lat 60-tych nie spotkały się z tak entuzjastycznym odzewem, nieco później, w momencie zmęczenia dotychczasowym kształtem formuły gatunkowej spaghetti westernu, tego rodzaju rozwiązania formalne okazały się wręcz skazane na sukces.

Ów sukces dylogii Barboniego miał dwa skutki. Pierwszy, to oczywiście wykorzystanie imienia Trinity'ego w olbrzymiej ilości tytułów filmów, nawet tych, które formalnie i tematycznie nie miały dużo wspólnego z filmami Barboniego. Drugi, to pokaźna seria spaghetti westernów wykorzystujących konwencję slapstickowo-parodystyczną i konstruujących postacie głównych bohaterów na wzór Trinity'ego i Bambino[270]. Do tej serii filmów można by zaliczyć, na przykład: *Tedeum* (1972, Enzo G. Catellari), *Life Is Tough, Eh Providence?* (*La vita, a volte, è molto dura, vero Provvidenza?*, 1972, reż. Gulio Petroni), *Here We Go Again, Eh Providence?* (*Ci risiamo, vero Provvidenza?*, 1973, reż. Alberto de Martino), A *Genius, Two Partners and a Dupe* (*Un genio, due compari, un pollo*, 1975, reż. Damiano Damiani), *Carambola* (1974, reż. Ferdinando Baldi), *Carambola's Philosophy: In the Right Pocket* (*Carambola, filotto... tutti in buca*, 1975, reż. F. Baldi), *We Are No Angels* (*Noi non siamo angeli*, 1975, reż. Gianfranco Parolini).

Należy również podkreślić, że podobnie jak w przypadku amerykańskiego slapsticku z okresu kina niemego, w narracjach historycznofilmowych dominacja niewybrednych gagów i bójek stała się swego rodzaju przyczynkiem do

[270] Kończyło się to również poszukiwaniem aktorów, których fizycznie można by upodobnić do Terence`a Hilla i Buda Spencera. Najbardziej wyrazistym przykładem jest tutaj wykorzystywanie w spaghetti westernach takich jak *Carambola*, *Carambola's Philosophy: In the Right Pocket* czy *We Are No Angels* duetu tworzonego przez Paula L. Smitha i Antonio Cantaforę.

deprecjonowania wartości artystycznej filmów realizowanych na wzór dylogii Barboniego. Są one często traktowane tak jak niegdyś komedie ze stajni Macka Sennetta, w których nie pojawili się znani dziś „wielcy autorzy" slapsticku jak Charlie Chaplin czy Buster Keaton. Pomijając otwierającą serię slapstickowo-parodystyczną lat 70-tych dylogię Barboniego, inspirowane nią filmy opisuje się więc jako prymitywne i mniej wartościowe imitacje, których poczucie humoru opiera się głównie na „prostackich" czy wręcz wulgarnych gagach związanych z używaniem przemocy[271].

Należy jednak podkreślić, że już przyjrzenie się skróconej liście należących do tego nurtu filmów, która znajduje się powyżej, wskazuje na uproszczony charakter tego rodzaju sądów. Mimo pewnych punktów wspólnych nie sposób bowiem postawić znaku równości chociażby między *Life Is Tough, Eh Providence?* Giulio Petroniego, w którym postać łowcy nagród i związane z nią gagi są wyraźnie inspirowane filmami Chaplinowskimi, a *We Are No Angels* Gianfranco Paroliniego, który jest fabularną i ikonograficzną kalką dylogii Barboniego.

V. 2. Nurt nostalgiczny

Kolejny nurt późnego spaghetti westernu został zainspirowany przez nostalgiczne westerny amerykańskie końca lat 60-tych i 70-tych, w szczególności zaś przez te wyreżyserowane przez Samuela Peckinpaha. Z owych amerykańskich westernów spaghetti westerny zaczerpnęły przede wszystkim motyw tematyczny końca świata Dzikiego Zachodu i westernu jako takiego, ale również i rozwiązania formalne.

Za przykład modelowego filmu owego nurtu nostalgicznego posłuży mi *Keoma* (1976) Enzo G. Castellariego. Tytułowy bohater owego westernu (Franco Nero) wraca po latach do miasteczka Pogranicza, w którym się wychował. Powrót okazuje się jednak niezwykle bolesny. Jego największe autorytety z dzieciństwa – ojczym (William Berger) oraz przyjaciel George (Woody Strode) to ludzie starzy, wypaleni i pozbawieni woli walki o lepszy byt. Władzę w rodzinnym miasteczku Keomy przejęła brutalna banda Caldwella (Donald O'Brian), który wraz z trzema przyrodnimi braćmi Keomy sadystycznie znęca się nad zmagającą się z zarazą ludnością cywilną.

[271] Więcej o krytyce filmów wyprodukowanych w Keystone Macka Sennetta, zob.: Iwona Sowińska, „Złoty wiek burleski" [w:] *Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski..., s. 562-570.

Keoma podejmuje się samobójczej misji. Stara się pokonać liczną bandę Caldwella samodzielnie. Niespodziewanie do walki włącza się ojczym Keomy oraz George, którzy giną w trakcie bitwy z ludźmi Caldwella. Mimo że Keoma pośrednio doprowadza do unicestwienia Caldwella, spotyka się z niewdzięcznością miejscowej ludności. Zostaje symbolicznie „ukrzyżowany" na głównej ulicy miasteczka przez swoich przyrodnich braci[272]. Ów akt „ukrzyżowania" nie wzbudza jednak protestów, dopiero co uratowanej z rąk bandy Caldwella, społeczności. Mieszkańcy miasteczka z rąk jednego oprawcy wpadają w objęcia trzech psychopatycznych braci przyrodnich Keomy.

Owa samotna i skazana na porażkę potyczka Keomy z licznymi bandytami może przywodzić na myśl chociażby samobójcze misje bohaterów westernów amerykańskich końca lat 60-tych i początku 70-tych z *Dziką bandą* (1969) na czele.

Tak jak wspomniałem, nawiązywanie do westernów Peckinpaha jest również wyraźne w warstwie formalnej filmów nurtu nostalgicznego. W przypadku *Keomy*, praktycznie wszystkie pojedynki strzeleckie są zrealizowane przy pomocy kamer nagrywających w wysokim klatkarzu i zmontowane w charakterystycznym dla twórczości Peckinpaha zwolnionym tempie. Tym samym, podobnie jak w przypadku filmów amerykańskiego reżysera, przemoc jest tutaj estetyzowana tak, że zyskuje charakter atrakcji wizualnej.

Ostatnim elementem, który nadmiernie często pojawia się w filmach z owego nostalgicznego nurtu spaghetti westernu są częste cytaty z klasycznych westernów amerykańskich. Najczęściej są one dokonywane na zasadzie ironicznego przewartościowania. *Keoma* zaczyna się od takiego cytatu. Widzimy bowiem zbliżającego się z oddali bohatera przez otwór drzwi domu. Co jednak istotne, wnętrze owego domu jest ciemną plamą, która tworzy charakterystyczną oblamówkę postaci Keomy. Jest to nawiązanie do analogicznego ujęcia z *Poszukiwaczy* (*The Searchers*, 1956) Johna Forda. Różnica polega jednak na tym, że za owymi drzwiami na tułającego się po Dzikim Zachodzie bohatera filmu Castellariego nie czeka ciepła i rodzinna atmosfera domostwa osadników Pogranicza. Są to drzwi do starej, zniszczonej i opuszczonej chałupy, wokół której krąży stara, obłąkana kobieta.

[272] Motyw „ukrzyżowania" głównego bohatera powraca w filmach Enzo G. Castellariego wręcz obsesyjnie. Pomijając *Keomę* można go odnaleźć chociażby w *Johnnym Hamlecie* (*Quella sporca storia nel West*; 1968) i *Jonathanie zwanym niedźwiedziem* (*Jonathan degli orsi*; 1993, reż. Enzo G. Castellari).

Inne filmy, które można zaliczyć do owego nurtu nostalgicznego to chociażby: *A Man Called Blade* (*Mannaja*, 1977, reż. Sergio Martino), *Czterech jeźdźców Apokalipsy* (*I quattro dell'apocalisse*, 1975, reż. Lucio Fulci), *Umierający w ich butach* (*Sella d'argento*, 1978, reż. Lucio Fulci), *Kalifornia*, *Na rozstaju* (*Amore, piombo e furore*, 1978, reż. Monte Hellman, Tony Brandt), czy wreszcie *Nazywam się Nobody*[273]. Na gruncie włoskim jest to zjawisko o tyle interesujące, że owe wątki nostalgiczne wydają się częściowo sztucznie zaszczepione na grunt spaghetti westernu poprzez popularność westernów amerykańskich. W tym kontekście istotnym sygnałem jest chociażby to, że w owych nostalgicznych spaghetti westernach nie wykształcił się prężny podgatunek „geriatryczny", opowiadający o trudnościach podstarzałych kowbojów z dosiadaniem koni i akceptowaniem nowoczesnego świata.

Jednym z istotniejszych powodów takiego stanu rzeczy jest brak bodźca w postaci nadmiernego starzenia się gwiazd spaghetti westernów. W roku premiery *Keomy* (1976) najstarszą gwiazdą spaghetti westernów był zaledwie 51-letni Lee Van Cleef, a dla porównania w mającym w tym samym roku premierę *Rewolwerowcu* (*The Shootist*; 1976) Dona Siegla, odgrywający główna rolę John Wayne miał już 69 lat. I tak na przykład, Austriak William Berger mający w 1976 roku 48 lat, w *Keomie* został sztucznie postarzony z pomocą pracy charakteryzatorów, którzy obdarzyli go nienaturalną dlań siwizną[274]. Tylko *Nazywam się Nobody* realizuje popularny wówczas w kinie amerykańskim wątek geriatryczny na gruncie spaghetti westernu. Co jednak istotne, do realizacji owego celu potrzebny był aktor amerykański Henry Fonda (68 lat w trakcie kręcenia filmu).

Podsumowując, uważam iż podstawowy bodziec do wytworzenia owego nostalgicznego nurtu spaghetti westernu miał charakter zewnętrzny. Jest to o tyle paradoksalne, że amerykańskie westerny o charakterze nostalgicznym, które stanowiły ów bodziec, były często inspirowane spaghetti westernami z końca lat 60-tych. Owej fascynacji nie ukrywał przecież chociażby wspomniany Samuel Peckinpah, którego *Dzika banda* nie tylko rozgrywa się w miejscu akcji typowym dla spaghetti westernu (pogranicze meksykańskie), ale i podobnie jak one hiperbolizuje przemoc

[273] W *Na rozstaju* hołd Samuelowi Peckinpahowi oddano poprzez powierzenie mu epizodycznej roli autora westernowych powieści groszowych. Z kolei w nieco wcześniejszym *Nazywam się Nobody* (*Il mio nome è Nessuno*; 1973, reż. Tonino Valerii) jego nazwisko na jednym z cmentarnych grobów odczytuje bohater grany przez Terence`a Hilla.

[274] William Berger gra wspomnianego już ojczyma Keomy, niegdyś sławnego rewolwerowca, który w podeszłym wieku traci siły i motywację.

ekranową[275]. Jeśli mielibyśmy szukać wewnętrznych przyczyn powstania owego nurtu nostalgicznego jako przypadki incydentalne moglibyśmy tutaj wyróżnić decyzje o charakterze autorskim. Na przykład, niechęć niektórych twórców wobec popularnej formuły slapstickowo-parodystycznej (Tonino Valerii i Sergio Leone w *Nazywam się Nobody*) czy stopniowo odczuwalną tęsknotę za coraz rzadziej produkowanymi spaghetti westernami (do takiej motywacji przyznawał się z kolei Enzo G. Castellari).

V. 3. Mariaże spaghetti westernu i kina azjatyckiego

Jedną z głównych inspiracji do powstania formuły gatunkowej spaghetti westernu była wspomniana już wielokrotnie *Straż przyboczna* Akiry Kurosawy. W interesującym nas tutaj okresie do spaghetti westernu zaczęły przenikać nie tylko rozwiązania fabularne, ale i ikonografia rodem z kina samurajskiego. Przykładami tego rodzaju filmów mogą być chociażby *The Silent Stranger* (*Lo straniero di silenzio*; 1975, reż. Luigi Vanzi) czy ostatni spaghetti western Sergio Corbucciego *Shoot First… Ask Questions Later*, który dodatkowo egzotyczne elementy z kina samurajskiego przeplata z gagami rodem z nurtu slapstickowo-parodystycznego spaghetti westernu.

Oprócz owej japońskości swego rodzaju „zastrzykiem świeżości" znacznie częściej próbowano uczynić elementy kina sztuk walki rodem z Hong Kongu. Zaowocowało to zwiększeniem roli postaci chińskiego pochodzenia w fabułach spaghetti westernów, tu z kolei jako reprezentatywne przykłady można wymienić chociażby: *Krwawe pieniądze*, *Tiger from River Kwai* (*La tigre venuta dal fiume Kwai*, 1975, reż. Franco Lattanzi), *Kung Fu Brothers in the Wild West*, *Shanghai Joe* (*Il mio nome è Shangai Joe*, 1973, reż. Mario Caiano), *Return of Shanghai Joe* (Che botte ragazzi!, 1975, reż. Bitto Albertini), *Karate, Fists and Beans* (*Storia di karatè, pugni e Fabioli*, 1973, reż. Tonino Ricci).

Aplikowanie owej „azjatyckości", o której źródłem wiedzy dla twórców spaghetti westernów było głównie kino, skutkowało budowaniem konfliktów

[275] Końcowa masakra z użyciem karabinu maszynowego w *Dzikiej bandzie* (*The Wild Bunch*; 1969, reż. Samuel Peckinpah) jest typowa dla ikonografii spaghetti westernowej, gdzie karabin maszynowy jest często fetyszyzowany. Peckinpaha, w porównaniu do autorów poprzedzających jego film spaghetti westernów, wyróżnia jednak realizacja tej sceny przy pomocy kamer nagrywających w wysokim klatkarzu i użycie w montażu zwolnionego tempa. Tym samym, obrazowana przez niego masakra jest znacznie bardziej przeestetyzowana.

dramaturgicznych na bazie zderzenia odmienności kultury japońskiej/chińskiej z kulturą amerykańską. Owe konflikty są w tych filmach widoczne nie tylko na poziomie scenograficznym, ale i na przykład w odmienności stylu walki bohaterów czy sposobów spożywania posiłków. Pewnego rodzaju pozostałością po wcześniejszych spaghetti westernach (na przykład tych Sergio Corbucciego), oprócz dominacji ekranowej przemocy i specyficznej spaghetti westernowej ikonografii, jest w owych filmach eksponowanie rasizmu, który jest głównie domeną białych kowbojów.

Świetnym przykładem owego eksponowania rasizmu może być wspomniany wyżej *Shanghai Joe*. Tytułowy bohater Joe (Chen Lee) to Chińczyk znający kung fu, który próbuje na Dzikim Zachodzie znaleźć zatrudnienie jako kowboj. Na początku jest zniechęcany przez własnego rodaka, który mówi mu, że w tym kraju Chińczyk może pracować tylko w pralni albo w restauracji. Później zaś Joe musi zmagać się z niechęcią kowbojów, którzy mimo jego nadprzyrodzonych zdolności nie chcą przyjąć go do swojej społeczności i nie przestają kierować w jego stronę inwektyw o charakterze rasowym. Tym samym, podobnie jak we wspomnianych wcześniej spaghetti westernach o charakterze społecznie zaangażowanym, eksponowany jest tutaj obraz Stanów Zjednoczonych jako kraju, który od lat zmaga się z problemem rasizmu. Awans od pucybuta do milionera jest zgodnie z przedstawioną tu optyką możliwy tylko w środowisku białych Amerykanów, reszta (czyli na przykład społeczność chińska) jest skazana na wykonywanie źle opłacanej pracy o charakterze fizycznym.

Należy również podkreślić, że w przypadku owego mariażu spaghetti westernu z kinem azjatyckim zaczyna dochodzić do rozmycia tożsamości gatunkowej spaghetti westernu. O ile bowiem w *Shanghai Joe* nietrudno odróżnić elementy konwencji gatunkowej spaghetti westernu od tych rodem z azjatyckiego filmu sztuk walki, „westerny" takie jak *Kung Fu Brothers in the Wild West* sprawiają już znacznie większe trudności klasyfikacyjne. Ten drugi film, zgodnie z tytułem jest bowiem opowieścią o walkach, które dwójka (znających kung fu) chińskich braci toczy w scenerii Dzikiego Zachodu. Funkcjonalizacja owej westernowej przestrzeni jest jednak minimalna. Owe pojedynki mogłyby bowiem toczyć się w każdym innym miejscu na ziemi. Takie połączenie zyskuje natomiast sens w późniejszym procesie promocji i dystrybucji filmu. *Kung Fu Brothers in the Wild West* można było bowiem skierować zarówno do miłośników filmów kung fu, jak i wielbicieli spaghetti

westernów, minimalizując tym samym ryzyko finansowe. Tego rodzaju strategia promocyjno-dystrybucyjna dotyczyła zresztą większości filmów, które korzystały z mariażu spaghetti westernu z kinem azjatyckim.

***

Korzystanie w spaghetti westernach z chwytów pochodzących, z tak odmiennych konwencji gatunkowych jak musical, horror czy włoski film polityczny, uznałem już wcześniej za jeden z podstawowych wyznaczników gatunkowych spaghetti westernu. Stworzona przeze mnie wyżej typologia nurtów późnego spaghetti westernu wskazuje, że hybrydyzacja gatunkowa w latach 1971-1979 stała się dominującym elementem tej formuły gatunkowej. Jednocześnie należy podkreślić, że owa typologia ma charakter pomocniczy. To, że opisuję dany film jako należący do nurtu slapstickowo-parodystycznego, nie oznacza, że nie może on mieć w sobie również cech typowych dla nurtu nostalgicznego. Najlepiej obrazuje to chociażby filmu *Nazywają mnie Nobody*, który można by spokojnie zaliczyć do zarówno do nurtu slapstickowo-parodystycznego, jak i do nostalgicznego. Nie można również pominąć faktu, że równolegle z filmami, które zostały skrótowo opisane wyżej, produkowane były wciąż spaghetti westerny „tradycyjne", to znaczy takie, które realizowały wyznaczniki formuły gatunkowej w kształcie zainicjowanym przez *Za garść dolarów* czy *Django*. Przykładem takiego filmu może być chociażby *The Grand Duel* (*Il grande duello*; 1972, reż. Giancarlo Santi).

Wydaje się, że owo nasilenie procesów hybrydyzacji gatunkowej w późnych spaghetti westernach miało za zadanie zwiększenie żywotności owego *genre`u*, poprzez odwoływanie się do najbardziej popularnych tendencji w ówczesnym kinie popularnym. Rezultatem owej hybrydyzacji stała się jednak utrata wyrazistej tożsamości gatunkowej spaghetti westernu[276] oraz wyparcie owej konwencji gatunkowej poprzez inne, znacznie bardziej wówczas żywotne, jak chociażby film policyjny, seria filmów wojennych inspirowanych *Parszywą dwunastką* i *Żelaznym Krzyżem* (*Cross of Iron*, 1977, reż. Samuel Peckinpah) czy nostalgiczne filmy

[276] Owo zjawisko hybrydyzacji przyczyniło się do utraty tożsamości gatunkowej nie tylko w przypadku spaghetti westernów, ale i westernów hollywoodzkich i westernów w ogóle.
Zob.: Tomasz Szczęsny, „Sposoby funkcjonowania westernu w amerykańskim kinie współczesnym" [w:] *Paradygmaty współczesnego kina*, red. Ryszard W. Kluszczyński, Tomasz Kłys, Natasza Korczarowska-Różycka, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.

o wielkich, stylowych przekrętach inspirowanych *Żądłem* (*The Sting*, 1973, reż. George Roy Hill)[277].

Upadek spaghetti westernu został dodatkowo przypieczętowany przez upadek westernu amerykańskiego. Włoskie kino popularne w drugiej połowie lat 70-tych wciąż opierało bowiem swoją żywotność na korzystaniu z fascynacji widowni filmami amerykańskimi. Nieprzypadkowo akcja włoskich filmów utrzymanych w popularnych amerykańskich konwencjach gatunkowych, podobnie jak w westernach, rozgrywała się w Stanach Zjednoczonych[278]. W momencie, kiedy z horyzontu zaczął znikać wysoko- i niskobudżetowy western amerykański, automatycznie spadł też popyt na tego rodzaju filmy nie tylko w Stanach Zjednoczonych, ale i we Włoszech. Przy spowodowanej nasileniem hybrydyzacji gatunkowej wewnętrznej słabości spaghetti westernu zabrakło więc silnego zewnętrznego bodźca do produkcji nowych westernów. Przez pewien okres były nim filmy Samuela Peckinpaha, które zainspirowały wspomniany nurt nostalgiczny. Jednak w 1973 roku Peckinpah nakręcił swój ostatni western *sensu stricto*[279]. Tym samym, stopniowo zaczęło brakować współczesnego, popularnego wzorca westernu amerykańskiego, który mogliby naśladować włoscy twórcy.

Ostatecznie za symboliczny koniec dogorywania spaghetti westernu można uznać rok 1979 i premierę *Porno Erotico Westernu* (1979, reż. Angelo Pannacciò). Jest to film o tyle stosowny do symbolicznego zobrazowania upadku spaghetti westernu jako samodzielnego i innowacyjnego gatunku, że powstał w wyniku recyklingu spaghetti westerowego materiału. Jest reinterpretacją montażową spaghetti westernu *Death Played the Flute* (*Lo ammazzò come un cane... ma lui rideva ancora*; 1972, reż. Angelo Pannacciò).

Należy w tym miejscu zaznaczyć, że od 1959 do 1979 roku nie było takiego roku, w którym we Włoszech nie miałaby miejsca premiera rodzimego westernu. Po 1979 r. powroty włoskich reżyserów do kręcenia westernów mają już charakter incydentalny i najczęściej (jak w przypadku Enzo G. Castellariego czy Ducio

[277] Na kręcenie tego rodzaju filmów bardzo szybko przestawili się chociażby reżyserzy znani ze spaghetti westernów. I tak na przykład, filmy policyjne znajdziemy w filmografii Sergio Solimy (*Rewolwe*r [1973]) czy Enzo G. Castelarriego (*High Crime* [*La polizia incrimina la legge assolve*; 1977]).

[278] Przykładem może być chociażby jeden z filmów o zombie w reżyserii Lucio Fulciego – *Zombie pożeracze mięsa* (*Zombie 2*; 1979), który został częściowo zrealizowany w Nowym Jorku i kończy się dość ubogą realizacyjnie sceną inwazji żywych trupów na Stany Zjednoczone.

[279] Rozumiem przez to western, którego akcja rozgrywa się najczęściej w XIX wieku (okazjonalnie w XVIII lub na początku XX wieku), w Stanach Zjednoczonych i w odpowiednio skodyfikowanej przez ten czas i miejsce akcji przestrzeni ikonograficznej.

Tessariego) nostalgiczny. Wraz z włoskim westernem upadła również rozbudowana infrastruktura składająca się chociażby z wielokrotnie wspomnianych hiszpańskich miasteczek. Zmienił się również model odbiorczy na południu Włoch, gdzie w końcu telewizja odebrała kinom przynależną im niegdyś funkcję głównego medium audiowizualnego i istotnego kulturowo miejsca spotkań lokalnych społeczności.

Tym samym, stopniowo zmienił się również model produkcyjny pozwalający twórcom włoskich filmów na tworzenie filmów na poły improwizowanych. W wyniku powyższych czynników spaghetti western stał się zamkniętym w sztywnych ramach czasowych zjawiskiem historycznofilmowym.

Kadr 5.1 (*Nazywają mnie Trinity*; 1970, reż. Enzo Barboni) Leniwy Trinity wieziony przez konia na niedbale wykonanej lektyce.

Kadr 5.2 (*Nazywają mnie Trinity*) Trinity w trakcie jedzienia, czyli drugiej – po spaniu – ulubionej czynności. Uwagę zwraca też charakterystyczne, podarte ubranie bohatera.

Kadr 5.3 (*Here We Go Again, Eh Providence*; 1973, reż. Alberto de Martino) Spaghetti westernowa wariacja na temat Chaplina z Thomasem Milianem w roli głównej.

Kadr 5.4 (*Keoma*; 1976, reż. Enzo G. Castellari*)* Balet śmierci w zwolnionym tempie inspirowany twórczością Samuela Peckinpaha.

Kadr 5.5 *Keoma*: Ironiczne cytowanie *Poszukiwaczy* (1956, reż. John Ford).

Kadr 5.6 *Poszukiwacze*: cytowany w *Keomie* oryginał.

Kadr 5.7 (*Krwawe pieniądze;*1974, reż. Antonio Margheriti) jeden z głównych bohaterów – Ho Kiang obala drewniany pal uderzeniem dłoni.

Kadr 5.8 (*Krawe pieniądze*) Walka chińskiego bohatera z indiańskim przeciwnikiem w spaghetti-westernowej scenerii.

Zakończenie

Wymarły gatunek, jakim pozostaje spaghetti western, jest współcześnie, paradoksalnie, niezwykle żywotny. Jak sądzę, owa żywotność ma charakter wielowymiarowy. Nie chodzi tutaj tylko o incydentalne odwołania do tej formuły gatunkowej w twórczości takich reżyserów jak wspomniani już wcześniej Quentin Tarantino czy Robert Rodriguez.

Po pierwsze, uważam, że przeprowadzona przeze mnie analiza charakterystycznych wyznaczników gatunkowych spaghetti westernu wskazuje na prekursorski charakter tego gatunku względem współczesnego, hollywoodzkiego kina akcji. Jeśli bowiem zawiesimy na chwilę kontekst technologiczny i nie będziemy patrzeć na spaghetti western jako na archaiczny pod kątem realizatorskim i produkcyjnym gatunek, zauważymy wiele wspólnych punktów między nim a owym kinem akcji. Sądzę, że wyraźnym sygnałem może być chociażby (nadmiernie już „przetrawiona" przez opracowania filmoznawcze) mnogość ekranizacji komiksów. Niezależnie od tego, czy obcujemy ze *Spider Manem* (2002, reż. Sam Raimi), *Iron Manem* (2008, reż. Jon Favreau*)* czy *Kingsmanem: Tajne służby (Kingsman: The Secret Service*; 2014, reż. Matthew Vaughn) warto zauważyć, że tego rodzaju filmy odznaczają się chociażby incydentalną fabułą i dominacją hiperbolizacji jako czynnika organizującego formę i treść. Można by nawet zaryzykować stwierdzenie, że na poziomie koncepcyjnym są one niewesternowymi odpowiednikami „spaghetti westernów". Podobne przykłady można by zresztą mnożyć długo. Mogłyby za nie też posłużyć chociażby starsze filmy reżyserów Kina Nowej Przygody takie jak *Poszukiwacze zaginionej Arki* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981, reż. Steven Spielberg).

Po drugie, w owej pracy wskazałem potencjalną trudność dla współczesnego widza w zdekodowaniu kontekstów społeczno-historycznych powstania spaghetti westernów. Mowa tu zwłaszcza o społecznie zaangażowanych filmach opisanych w rozdziale trzecim. Owa trudność w dekodowaniu okazała się jednak bodźcem zachęcającym środowiska kinofoliskie do obcowania ze spaghetti westernem. Nieprzypadkowo zatem to właśnie owe społecznie zaangażowane spaghetti westerny doczekały się jako pierwsze dobrych jakościowo kopii DVD czy Blu-ray, zawierających dodatki, jak na przykład wywiady z twórcami. Dla owej kinofilskiej społeczności spaghetti western jest również istotny jako kamień milowy ewolucji westernu

amerykańskiego lat 60-tych i 70-tych. Dzięki temu gatunek ten jest dodatkowo eksplorowany przez miłośników westernu amerykańskiego.

Rekapitulując, należałoby sobie jednak zadać pytanie – skoro spaghetti western był tak innowacyjnym gatunkiem, to dlaczego na szeroką skalę zaistniał dopiero współcześnie nie tylko w refleksji filmoznawczej, ale także w świadomości widzów[280]? Wydaje mi się, że największym nieszczęściem owego gatunku było to, co stanowiło o jego wyjątkowości, czyli jego włoskość, a nawet europejskość. W latach 60-tych i 70-tych, kiedy spaghetti westerny zaczęły odnosić sukcesy kasowe, europejska krytyka filmowa była zbyt zajęta „artystycznymi" zjawiskami filmowymi z kinem „wielkich autorów" na czele. Już sam przemysłowy charakter spaghetti westernu nie przystawał do „autorskiego" sposobu postrzegania kina europejskiego, który *notabene* do dziś jest kultywowany przez liczne festiwale filmowe, jak te w Cannes, w Berlinie czy w Wenecji. Jeśli jednak współcześnie krytycy i historycy filmu dostrzegają już kunszt kina gatunkowego (również europejskiego), jest to w dużej mierze zasługa *casusu* spaghetti westernów czy sposobu, w jaki Sergio Leone zbudował swój wizerunek „autora filmowego".

Pokłosiem wieloletniego lekceważenia owego gatunku przez krytyków i historyków filmu jest jednak – moim zdaniem – niezadowalający stan anglo- i polskojęzycznego piśmiennictwa dotyczącego spaghetti westernu. Mam nadzieję, że moja rozprawa chociaż częściowo jest w stanie zrekompensować owe braki. Ustalenie wyznaczników spaghetti westernu, zdefiniowanie znaczenia tego pojęcia czy przedstawienie kontekstów społeczno-historycznych oraz historycznofilmowych uważam bowiem za czynność podstawową i wstępną.

W moim przekonaniu spaghetti western wciąż pozostaje bowiem terenem nie do końca zbadanym przez historyków filmu. Nie szukając długo, analizy wymagałaby na przykład recepcja należących do tego gatunku filmów i sposobów ich dystrybucji w takich krajach europejskich jak Niemcy[281], Hiszpania czy Francja[282]. Dodatkowo, pomimo zdecydowanego zwiększenia liczby dostępnych kopii spaghetti westernów, część z nich od czasu pierwszego wyświetlania w kinie najprawdopodobniej nigdy nie ujrzała już światła dziennego. Tym samym, niepełny pozostaje obraz spaghetti westernów należących do tak zwanej klasy B. Olbrzymia liczba wyprodukowanych

[280] Abstrahując oczywiście od casusu twórczości Sergio Leone.
[281] Interesujące i wymagające zbadania są chociażby zachodnioniemieckie wydania spaghetti westernów na domowych taśmach filmowych Super 8.
[282] Źródła anglojęzyczne i polskie skupiają się na recepcji i dystrybucji owych filmów na terenie Włoch, Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii.

spaghetti westernów wymusza również na autorach ich monografii dokonywanie – często dosyć bolesnej – selekcji filmów, które, koniec końców, są analizowane. Mając zatem świadomość, ile obszarów związanych ze spaghetti westernem pozostawiłem z konieczności nieodkrytych i niezbadanych, pozostaje mi zatem cierpliwie czekać na kolejne opracowania dotyczące najprężniejszego gatunku w historii europejskiego kina rozrywkowego.

Skrócone czołówki analizowanych filmów

Za garść dolarów

(*Per un pugno di dollari*)

Reżyseria: Sergio Leone (jako Bob Robertson)
Scenariusz: Sergio Leone, Víctor Andrés Catena, Fernando di Leo, Jamie Comas, Duccio Tessari, Clint Eastwood, Adriano Bolzoni (jako A. Bonzzoni)
Zdjęcia: Massimo Dallamo, Federico G. Larraya
Montaż: Roberto Cinquini (jako Bob Quintle), Alfonso Santacana
Muzyka: Ennio Morricone
Wykonawcy: Clint Eastwood, Gian Maria Volonte (jako John Wells), Marianne Koch, Seighardt Rupp (jako S. Rupp), Antonio Prieto, Joseph Egger (jako Joe Egger), Benito Stefanelli (jako Beeeny Reeves), Mario Brega (jako Richard Stuyvesant), Bruno Carotenuto (jako Carol Brown), Wolfgang Lukschy (jako W. Lukschy)
Produkcja: Włochy, Hiszpania, RFN 1964

Light the Fuse... Sartana Is Coming

(*Una nuvola di polvere... un grido di morte... arriva Sartana*)

Reżyseria: Giulano Carnimeo (jako Anthony Ascott)
Scenariusz: Eduardo Manzanos Brochero, Tito Carpi, Ernesto Gastaldi
Zdjęcia: Julio Ortas
Muzyka: Bruno Nicolai
Montaż: Ornella Micheli
Wykonawcy: Gianni Garko (jako John Garko), Nieves Navarro (jako Susan Scott) Massimo Serato, Piero Lulli, Bruno Corazzari, Clay Slegger, Frank Braña, Franco Pesce, José Jaspe, Francisco Sanz
Produkcja: Włochy, Hiszpania 1970

Viva Tepepa!
(*Tepepa*)

Reżyseria: Giulio Petroni
Scenariusz: Franco Solinas, Ivan Della Mea
Zdjęcia: Francisco Martin
Montaż: Eraldo Da Roma
Muzyka: Ennio Morricone
Wykonawcy: Thomas Milian, Orson Welles, John Steiner, José Torres, Luciano Casamonica, Anna Maria Lanciaprima
Produkcja: Włochy, Hiszpania 1969

Django Kill... If You Live, Shoot!
(*Se sei vivo spara*)

Reżyseria: Giulio Questi
Scenariusz: Franco Arcalli, Giulio Questi, Benedetto Benedetti
Zdjęcia: Franco Delli Colli
Montaż: Franco Arcalli
Muzyka: Ivan Vandor
Wykonawcy: Thomas Milian, Marilù Tolo, Piero Lulli, Roberto Camardiel, Milo Quesada, Francisco Sanz (jako Paco Sanz), Raymond Lovelock, Patrizia Valturri, Miguel Serrano, Angel Silva.
Produkcja: Włochy, Hiszpania 1967

Filmografia

10.000 Blood Money (*10.000 dollari per un massacre*; 1967, reż. Romolo Guerrieri)

20.000 On No. 7 (*20.000 dollari sul 7*; 1967, reż. Alberto Cardone)

7 Women for the MacGregors (*Sette donne per i MacGregor*; 1967, reż. Franco Giraldi)

A Few Dollars for Django (*Pochi dollari per Django*; 1966, reż. Léon Klimovsky)

A Man Called Blade (*Mannaja;* 1977, reż. Sergio Martino)

A Man for Emmanuelle (*Io, Emmanuelle*; 1969, reż. Cesare Canevari)

A Stranger in Town (*Un Dollaro tra i denti*; 1967, reż. Luigi Vanzi)

A *Genius, Two Partners and a Dupe* (*Un genio, due compari, un pollo*; 1975, reż. Damiano Damiani)

Abraham Lincoln kontra zombie (*Abraham Lincoln vs. Zombies*; reż. Richard G. Schenkman, 2012)

Ace High (*I Quattro dell'Ave Maria*; 1968, reż. Giuseppe Colizzi)

Adios Sabata (*Indio Black, sai che ti dico: Sei un gran figlio di...*; 1971, reż. Gianfranco Parolini)

Agent 3S3: Massacre in the Sun (*Agente 3S3, massacro al sole*; 1966, reż. Sergio Solima)

Agent 3S3: Passport to Hell (*Agente 3S3: Passaporto per l'inferno*; 1965, reż Sergio Solima)

Any Gun Can Play (*Vado... l'ammazzo e torno*; 1967, reż. Enzo G. Castellari)

Apache Woman (*Una donna chiamata Apache*; 1976, reż. Giorgio Mariuzzo)

Ape Regina (*L'Ape Regina*; 1963, reż. Marco Ferreri)

Audiencja (*L'Udienza*; 1971, reż. Marco Ferreri)

Ballada o Cable'u Hogue'u (*The Ballad of Cable Hogue*; 1970, reż. Samuel Peckinpah)

Ben Hur (1959, reż. Wiliam Wyler)

Bitwa o Algier (*La battaglia di Algeri;* 1966, reż. Gillo Pontecorvo)

Boot Hill (*La collina degli stivali*; 1969, reż. Giuseppe Colizzi)

Bóg wybacza – ja nigdy! (*Dio perdona... io no!*; 1967, reż. Giuseppe Colizzi)

Bullets Don't Argue (*Le pistole non discutono*; 1964, reż. Mario Caiano)

Cabiria (1914, reż. Giovanni Pastrone)

Carambola (1974, reż. Ferdinando Baldi)

Carambola's Philosophy: In the Right Pocket (*Carambola, filotto... tutti in buca*; 1975, reż. Ferdinando Baldi)

Chinka (La chinoise; 1967, reż. Jean-Luc Godard)

Co ja robię w środku rewolucji? (*Che c'entriamo noi con la rivoluzione?*; 1972, reż. Sergio Corbucci)

Colorado (*La Resa dei conti*; 1966, reż. Sergio Solima)

Colossus of the Stone Age (*Maciste contro i mostri*; 1962, reż. Guido Malatesta)

Compañeros (*Vamos a matar, compañeros;* 1970, reż. Sergio Corbucci)

Czarny Piotruś (*Černý Petr*; 1963, reż. Miloš Forman)

Czas masakry (*Le colt cantarono la morte e fu... tempo di massacro*; 1966, reż. Lucio Fulci)

Człowiek zwany ciszą (*Il Grande silenzio*; 1968, reż. Sergio Corbucci)

Człowiek, duma i zemsta (*L'uomo, l'orgoglio, la vendetta*; 1967, reż. Luigi Bazzoni)

Czterech jeźdźców Apokalipsy (*I quattro dell'apocalisse*; 1975, reż. Lucio Fulci)

Death Played the Flute (*Lo ammazzò come un cane... ma lui rideva ancora*; 1972, reż. Angelo Pannacciò)

Death Sentence (*Sentenza di morte*; 1968, reż. Mario Lanfranchi)

Death Trip (*Kommissar X - Drei grüne Hunde*; 1967, reż. Gianfranco Parolini)

Django (1966, reż. Sergio Corbucci)

Django 2: Powrót zza grobu (*Django 2: il grande ritorno*; 1987, reż. Nello Rossati)

Django Always Draw Second (1974, reż. Slim Alone)

Django and Sartana… Showdown in theWest (*Arrivano Django e Sartana… è la fine*; 1970, reż. Demofilo Fidani)

Django Defies Sartana (*Django sfida Sartana*; 1970, reż. Pasquale Squitieri)

Django Does Not Forgive (*Mestizo*; 1965, reż. Julio Buchs)

Django Kill… If You Live Shoot (*Se sei vivo spara*; 1967, reż. Gulio Questi)

Django Shoots First (*Django spara per primo*; 1966, reż. Alberto De Martino)

Django the Bastard (*Django il bastardo*; 1969, reż. Sergio Garrone)

Django the Condemned (*Django, killer per onore*; 1965, reż. Maury Dexter)

Django, Prepare a Coffin (*Preparati la bara*!; 1968, reż. Ferdinando Baldi)

Dni Gniewu (*I giorni dell'ira*; 1967, reż. Tonino Valerii)

Do utraty tchu (*À bout de souffle*; 1960, reż. Jean-Luc Godard)

Dobry, zły i brzydki (*Il buono, il brutto, il cattivo;* 1966, reż. Sergio Leone)

Don't Wait, Django… Shoot! (*Non aspettare Django, spara*; 1967, reż. Edoardo Mulargia)

Dwóch synów Ringo (*I due figli di Ringo*; 1966, reż. Giorgio Simonelli)

Dzień puszczyka (*Il Giorno della civetta*; 1968, reż. Damiano Damiani)

Dziękuję, ciociu (*Grazie zia*; 1968, reż. Salvatore Samperi)

Dzika banda (*The Wild Bunch*; 1969, reż. Samuel Peckinpah)

El Puro (*La taglia è tua… l'uomo l'ammazzo io*; 1969, reż. Edoardo Mulargia)

Emmanuelle (1974, reż. Just Jaeckin)

Ewangelia wg św. Mateusza (*Il vangelo secondo Matteo*; 1964, reż. Pier Paolo Pasolini)

Garść dynamitu (*Giù la testa*; 1971, reż. Sergio Leone)

Get Mean (1975, reż. Ferdinando Baldi)

Grand Canyon Massacre (*Massacro al Grande Canyon*; 1964, reż. Albert Band, Sergio Corbucci)

Gringo (*Quién sabe?*; 1966, reż. Damiano Damiani)

Gunfight at Red Sands (*Duello nel Texas*; 1963, reż. Ricardo Blasco)

Gwiazda szeryfa (*The Tin Star*; 1957, reż. Anthony Mann)

Have a Good Funeral, My Friend… Sartana Will Pay (Buon funerale, amigos!… paga Sartana; 1970, reż. Guliano Carnimeo)

He Was Called Holy Ghost (*…e lo chiamarono Spirito Santo*; 1971, reż. Roberto Mauri)

Helena Trojańska (*Helen of Troy*; 1959, reż. Roberta Wise)

Here We Go Again, Eh Providence? (*Ci risiamo, vero Provvidenza?*; 1973, reż. Alberto de Martino)

High Crime (*La polizia incrimina la legge assolve*; 1977, reż. Enzo G. Castellari)

His Name Was Holy Ghost (*Uomo avvisato mezzo ammazzato… parola di Spirito Santo*; 1972, reż. Guliano Carnimeo)

If You Meet Sartana Pray for Your Death (*Se incontri Sartana prega per tua morte*; 1968, reż. Gianfranco Parolini)

Il fanciullo del West (1942, reż. Giorgio Ferroni)

Io sono il capataz (1951, reż. Giorgio Simonelli)

Iron Man (2008, reż. Jon Favreau)

Jeździec znikąd (*Shane*; 1953, reż. George Stevens)

JFK (1991, reż. Oliver Stone)

Johnny Hamlet (*Quella sporca storia nel West*; 1968, reż Enzo G. Castellari)

Jonathan zwany niedźwiedziem (*Jonathan degli orsi*; 1993, reż. Enzo G. Castellari)

Kalifornia (*California*; 1977, reż. Michele Lupo)

Karate, Fists and Beans (*Storia di karatè, pugni e Fabioli;* 1973, reż. Tonino Ricci)

Keoma (1976, reż. Enzo G. Castellari)

Kill Panther Kill (*Kommissar X - Drei blaue Panther*; 1968, reż. Gianfranco Parolini)
Kingsman: Tajne służby (Kingsman. The Secret Service; 2014,

reż. Matthew Vaughn)

Kleopatra (*Cleopatra*; 1963, reż. Joseph. L. Mankiewicz)

Kolos z Rodos (*Il colosso di Rodi*; 1961, reż. Sergio Leone)

Krwawe pieniądze (*El kárate, el Colt y el impostor*; 1974, reż. Antonio Margheriti)

Kung Fu Brothers in the Wild West (*Kung Fu nel pazzo west*; 1973, reż. Man Yi Yang)

La strada (1959, reż. Federico Felini)

La vampira indiana (1913, reż. Roberto Roberti)

Leichen pflastern seinen Ruhm (1972; reż. Mario Cortesi)

Life Is Tough, Eh Providence? (*La vita, a volte, è molto dura, vero Provvidenza?*; 1972, reż. Gulio Petroni)

Light the Fuse Sartana Is Coming Guliano Carnimeo (*Una nuvola di polvere… un grido di morte… arriva Sartana*; 1970, reż. Giuliano Carnimeo)

Lincoln (2012, reż. Steven Spielberg)

Little Rita of the West (*Little Rita Nel West*; 1967, reż. Ferdinando Baldi)

Łowca androidów (*Blade Runner*; 1982, reż. Ridley Scott)

Machine Gun Killers (*Quel caldo maledetto giorno di fuoco*; 1968 reż. Paolo Bianchini)

Mały wielki człowiek (*Little Big Man*; 1970, reż. Arthur Penn)

Mamma Roma (1962, reż. Pier Paolo Pasolini)

Minnesota Clay (1964, reż. Sergio Corbucci)

¡Mátalo! (1970, reż. Ceasare Canevari)

Na rozstaju (*Amore, piombo e furore*; 1978, reż. Monte Hellman, Tony Brandt)

Naga ostroga (*The Naked Spur*; 1953, reż. Anthony Mann)

Navajo Joe (1966, reż. Sergio Corbucci)

Nazywają mnie Trinity (Lo chiamavano Trinita; 1970, reż. Enzo Barboni)

Nazywam się Nobody (*Il mio nome è Nessuno*; 1973, reż. Tonino Valerii)

Niebieski żołnierz (*Soldier Blue*; 1970, reż. Ralph Nelson)

Niech żyje Meksyk! (*Que Viva Mexico*; 1979, reż. Sergiej Eisensten)

Niepoprawny Trinity (*Continuavano a chiamarlo Trinità*; 1971, reż. Enzo Barboni)

Nocny portier (*Il portiere di notte*; 1974, reż. Liliana Cavani)

Nude Django (1968, reż. Byron Mabe)

Opowieść o Zatoichim (*Zatôichi monogatari*; 1962, reż. Kenji Misumi)

Osiem i pół (*Otto e mezzo*; 1963, reż. Federico Fellini)

Ostatnia orgia gestapo (*L'Ultima orgia del III Reich*; 1977, reż. Cesare Canevari)

Pancernik Potiomkin (*Броненосец Потёмкин*; 1925, reż. Sergiej Eisenstein)

Parszywa dwunastka (*The Dirty Dozen*; 1967 reż. Robert Aldrich)

Pewnego razu na Dzikim Zachodzie (*C`era una volta il West*; 1968, reż. Sergio Leone)

Pięciu uzbrojonych mężczyzn (*Un esercito di 5 uomini*; 1969, reż. Don Taylor),

Pięści w kieszeni (*I pugni in tasca*; 1965, reż. Marco Bellocchio)

Pistolet dla Ringa (*Una Pistola per Ringo*; 1965, reż. Duccio Tessari)

Porno Erotico Western (1979, reż. Angelo Pannacciò).

Poszukiwacze (*The Searchers*; 1956, reż. John Ford)

Poszukiwacze zaginionej arki (*Raiders of the Lost Ark*; reż. Steven Spielberg)

Powrót Ringa (*Il ritorno di Ringo*; 1965, reż. Duccio Tessari)

Powrót Sabaty (È tornato Sabata... hai chiuso un'altra volta!; 1971, reż. Gianfranco Parolini)

Północ, północny zachód (*North by Northwest*; 1959, reż. Alfred Hitchock)

Prawo do życia, prawo do śmierci (*Una Ragione per vivere e una per morire*; 1972, reż. Tonino Valerii)

Psychoza (*Psycho*; 1960, reż. Alfred Hitchcock)

Queimada (1969, reż. Gillo Pontecorvo)

*Requiescan*t (1967, reż. Carlo Lizzani)

Return of Shanghai Joe (*Che botte ragazzi!*; 1975, reż. Bitto Albertini)

Rewolwer (*Revolver*; 1973, reż. Sergio Solima)

Rewolwerowiec (*The Shootist*; 1976, reż. Don Siegel)

Rimini Rimini (1987, reż. Sergio Corbucci)

Ringo ze złotym pistoletem (*Johny Oro*; 1966, reż. Sergio Corbucci)

Rio Bravo (1959, reż. Howard Hawks)

Rzeka czerwona (*Red River*; 1948, reż. Howard Hawks)

Sabata (*Ehi amico... c'è Sabata, hai chiuso!*; 1969, reż. Gianfranco Parolini)

Salo 120 dni Sodomy (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*; 1975, reż. Pier Paolo Pasolini)

Sartana – Angel of Death (*Sono Sartana, il vostro becchino*; 1969, reż. Guliano Carnimeo)

Sartana's Here... Trade Your Pistol for a Coffin (*C'è Sartana... vendi la pistola e comprati la Bara*; 1970 , reż. Guliano Carnimeo)

Seven Winchesters for a Massacre (*Sette winchester per un massacro*; 1967, reż. Enzo G. Castellari)

Shanghai Joe (*Il mio nome è Shangai Joe*; 1973, reż. Mario Caiano)

Shoot First... Ask Questions Later (*Il bianco il giallo il nero*; 1975, reż. Sergio Corbucci)

Siedmiu wspaniałych (*The Magnificent Seven*; 1960, reż. John Sturges)

Skarb w Srebrnym Jeziorze (*Der Schatz im Silbersee;* 1962, reż. Harald Reinl)

Sodoma i Gomora (*Sodom and Gomorrah*; 1962, reż. Robert Aldrich)

Sokół Maltański (*The Maltese Falcon*; 1941, reż. John Huston)

Son of Django (*Il figlio di Django*; 1967, reż. Osvaldo Civirani)

Sonny and Jed (J. and S. - storia criminale del far West; 1972, reż. Sergio Corbuci)

Sprawa Mattei (*Il caso Mattei*, 1972, reż. Francesco Rossi)

Straż przyboczna (*Yôjinbô*; 1961, reż. Akira Kurosawa)

Ślepiec (*Il Cieco*; 1971, reż. Ferdinando Baldi)

Śmierć jeździ konno (*Da uomo a uomo*; 1966, reż. Gulio Petroni)

Śmierć zniosła jajo (*La Morte ha fatto l'uovo*; 1968, reż. Gulio Questi)

Spider-Man (2002, reż. Sam Raimi)

Tedeum (1972; reż. Enzo G. Castellari)

Teoremat (*Teorema*; 1968, reż. Pier Paolo Pasolini)

The Deserter (*La spina dorsale del diavolo*; 1970, reż. Burt Kennedy)

The Grand Duel (*Il grande duello*; 1972, reż. Giancarlo Santi)

The Hellbenders (*I crudeli*; 1967, reż. Sergio Corbucci)

The Man With No Name (1977)

The Price of Power (*Il prezzo del potere*; 1969, reż. Tonino Valerii)

The Sheriff (*La sceriffa*; 1959, reż. Roberto Bianchi Montero)

The Silent Stranger (*Lo straniero di silenzio*; 1975, reż. Luigi Vanzi).

The Spaghetti West (2005, reż. David Gregory)

The Specialists (*Gli Specialisti*; 1969, reż. Sergio Corbucci)

The Stranger Returns (*Un uomo, un cavallo, una pistola*; 1967, reż. Luigi Vanzi)

This Man Can't Die (*I lunghi giorni dell'odio*; 1968, reż. Gianfranco Baldanello)

Tiger from River Kwai (*La tigre venuta dal fiume Kwai*; 1975, reż. Franco Lattanzi)

Trzy oblicza strachu (*I Tre volti della paura*; 1963, reż. Mario Bava)

Twarzą w twarz (*Faccia a Faccia*; 1967, reż. Sergio Solima)

Ucieczka gangstera (*The Getaway*; 1972, reż. Samuel Peckinpah)

Uciekaj człowieku, uciekaj! (*Corri umono corrri*; 1968, reż. Sergio Solima)

Umierający w ich butach (*Sella d'argento*; 1978, reż. Lucio Fulci)

Girl of the Golden West (Una signora dell'ovest; reż. Carl Koch)

Vengeance Trail (*La vendetta è un piatto che si serve freddon*; 1971, reż. Pasquale Squitieri)

Viva Tepepa! (Tepepa; 1968, reż Gulio Petroni)

W Django! (1971, reż. Edoardo Mulargia)

W samo południe (*High Noon*; 1952, reż. Fred Zinnemann)

We Are No Angels (*Noi non siamo angeli*; 1975, reż. Gianfranco Parolini)

Wielki Sen (*The Big Sleep*; 1946, reż. Howard Hawks)

Wielkie żarcie (*La grande bouffe*; 1973, reż. Marco Ferreri)

Włóczykij (*Accattone*; 1961, reż. Pier Paolo Pasolini*)*

Wściekłe psy (*Reservoir Dogs*; 1992, reż. Quentin Tarantino)

Za garść dolarów (*Per un pugno di dollari*; 1964, reż. Sergio Leone)

Za kilka dolarów więcej (*Per qualche dollaro in più*; 1965, reż. Sergio Leone)

Zawodowiec (*Il mercenario*; 1968, reż. Sergio Corbucci)

Złodzieje rowerów (*Ladri di Biciclette*; 1948, reż. Vittorio De Sica)

Zombie pożeracze mięsa (*Zombie 2*; 1979, reż. Lucio Fulci)

Żelazny krzyż (*Cross of Iron*; 1977, reż. Samuel Peckinpah)

Żywi, a najlepiej martwi (*Vivi o, preferibilmente, morti*; 1969, reż. Duccio Tessari)

Bibliografia

Adamczak Marcin, „Konstruując Alfredów Hitchcocków" [w:] «Kwartalnik filmowy», 2009, nr 67-68.

Adorno Theodor W., „Podsumowanie rozważań na temat przemysłu kulturowego" [w:] Adorno T. W., *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, PIW, Warszawa 1990.

Althusser Louis, *„Ideologie i aparaty ideologiczne Państwa"*, tłum. Andrzej Staroń [w:] «Nowa krytyka» (dostęp 30.11.2016 r.: http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article279). Oryginalne wydanie: L. Althusser, *Positions*, Editions sociales, Paris 1976.

Astruc Alexandre, „Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro", tłum. Tadeusz Lubelski [w:] *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, red. Andrzej Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002.

Baudry Jean-Louis, „Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości" [w:] *Film i audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów. Część II. Film w kulturze*, red. Seweryn Kuśmierczyk, Zakład Graficzny Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2002.

Bazin André, „Ewolucja westernu" [w:] A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, tłum. Bolesław Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.

Bazin André, „Western, czyli film amerykański par excellence" [w:] A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, tłum. Bolesław Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.

Bielańska Anita, „Spadkobiercy neorealizmu i włoskie kino gatunków" [w:] *Historia kina. Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Universitas, Kraków 2015.

Bobowski Sławomir, „Film *noir* – repetytorium (zamiast wstępu)" [w:] *Studia filmoznawcze. Film noir*, red. Sławomir Bobowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010.

Bobrowski Michał, *Akira Kurosawa. Artysta pogranicza*, NOMOS, Kraków 2012.

Bordwell David, Thompson Kristin, *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill College, Blacklick 2003.

Brunetta Gian Piero, *The History of Italian Cinema*, trans. Jeremy Parzen, Princton University Press, New Jersey 2009.

Buscome Edward (ed.) *The BFI Companion to the Western*, Atheneum Macmillan Publishing Company, New York 1988.

De Fornari Oreste, *Sergio Leone. The Great Italian Dream of Legendary America*, trans. Charles Nopar, Gremse, Rome 1997.

Eastwood Clint, *Clint Eastwood: Interviews*, ed. Robert E. Kapsis, University Press of Mississippi, Jackson 1999, s. 131.

Eco Umberto, "The Myth of Superman", «Diacritics», 1972 (spring), vol. 2, nr 1 .

Eco Umberto, „Mit amerykański trzech pokoleń nastawionych amerykańsko" [w:] Eco Umberto*, O literaturze,* red. Ryszarda Krzeska, tłum. Joanna Ugniewska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2003.

Eisenstein Sergiej, „Poza kadrem", tłum. Irena Piotrowska [w:] Film i *audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów. Część II. Film w kulturze*, red. Seweryn Kuśmierczyk, Zakład Graficzny Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2002.

Elsaesser Thomas, „Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów", «Kwartalnik filmowy», 2009, nr 67-68.

Fischer Austin, *Radical Frontiers in the Spaghetti Western. Politics, Violence and Popular Italian Cinema*, I.B. Tauris & Co. Ltd, London/ New York 2014.

Frayling Christopher, *Spaghetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*, Routledge & Kegan Paul, London/Boston/ Henley 1981.

Gierowski Józef Andrzej, *Historia Włoch*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2003.

Giżycki Marcin, „Spaghetti i polityka", «Kwartalnik filmowy» 2005 nr 39.

Godard Jean-Luc*, Interviews*, ed. David Sterritt, University Press of Mississippi, Jackson 2001.

Godzic Wiesław, „Jak umiera gatunek? Przypadek musicalu" [w:] *Kino gatunków wczoraj i dziś,* red. Alicja Helman, Wydawnictwo Rabid, Kraków 1998.

Hammet Dashiel, *Krwawe Żniwo*, tłum. Paweł Lipszyc, Świat Książki, Warszawa 2007.

Helman Alicja, „Włoski neorealizm" [w:] *Kino klasyczne*, red. Tadeusz Lubelski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2011.

Heylin Clinton, *Pod prąd: Orson Welles kontra Hollywood*, tłum. Jerzy Kozłowski, Wydawnictwo Twój Styl, Warszawa 2007.

Horoszczak Adam, „Czy istnieje wpływ Brechta na kino współczesne?", «Film na Świecie» 1974, nr 6.

https://www.spaghetti-western.net/index.php/Browse_all/ (dostęp 15.02.2017).

https://www.youtube.com/watch?v=V214NE-0jx0 (dostęp 28.03.2017).

Hughes Howard, *Once Upon a Time in the Italian West. The Filmgoers Guide to Spaghetti Westerns*, I.B. Tautis & Co Ltd, London/New York 2004.

Kitses Jim, *Horizons West: Directing The Western from John Ford to Clint Eastwood*, Palgrave Mcmillian, London 2004.

Klejsa Konrad, *Filmowe oblicza kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2008.

Kletowski Piotr, *Pier Paolo Pasolini. Twórczość filmowa*, SEDNO Wydawnictwo Akademickie, Warszawa 2013.

Kolasińska-Pasterczyk Iwona, „Arthur Penn – odkłamywanie Ameryki" [w:] *Mistrzowie kina amerykańskiego. Bunt i nostalgia*, red. Łukasz A. Plesnar, Rafał Syska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2007.

Kołakowski Leszek, „Antonio Gramsci – relatywizm komunistyczny" [w]: Leszek Kołakowski, *Główne nurty marksizmu 3*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

Kornatowska Maja, *Fellini*, Słowo/ Obraz Terytoria, 2003.

Lewicki Arkadiusz, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007.

Michalski Czesław, *Western i jego bohaterowie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972.

Miczka Tadeusz, *Kino włoskie*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

Miller Anna, *Giallo politico*: śledztwo w sprawie gatunku poza wszelkim podejrzeniem" [w:] *Studia filmoznawcze. Film noir*, red. Sławomir Bobowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010.

Miller-Klejsa Anna, *Dekada ołowiu na ekranie. Polityczny terroryzm lat 70. we włoskim filmie fabularnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.

Moullet Luc, „Who Betrayed the Italian Cinema?" [w] Oreste De Fornari, *Sergio Leone. The Great Italian Dream of Legendary America*, trans. Charles Nopar, Gremse, Rome 1997.

Niewiński Łukasz, *Obozy jenieckie w wojnie secesyjnej 1861-1865,* Wydawnictwo Attyka, Warszawa 2012.

Ostaszewski Jacek, „Umarli nie umierają albo co się przytrafiło westernowi" [w:] *Kino gatunków wczoraj i dziś,* red. Alicja Helman, Wydawnictwo Rabid, Kraków 1998.

Pabiś-Orzeszyna Michał, „Nowa Historia Filmu, Nowa Historia Kina. Część druga: rewidowanie rewizjonistów", «Ekrany», 2014, nr 1.

Pasolini Pier Paolo, „Mój *Włóczykij* w telewizji po ludobójstwie" [w:] Pier Paolo Pasolini, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, red. Mateusz Werner, tłum. Anna Mętrak, Izabela Napiórkowska, Mateusz Salwa, Biblioteka Kwartalnika Kronos, Warszawa 2012.

Petroni on his westerns, wywiad przeprowadził:

Eugenio David Ercolani, tłum. Simon Gelten [w:] https://www.spaghetti-western.net/index.php/Petroni_on_his_westerns_(interview) [dostęp: 29.11.2016 r.]

Plesnar Łukasz A., „Sam Peckinpah – «Zabić ich wszystkich!»" [w:] *Mistrzowie kina amerykańskiego. Bunt i nostalgia*, red. Łukasz A. Plesnar, Rafał Syska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2007.

Plesnar Łukasz A., *Twarze westernu*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2009.

Rousseau Jean Jacques, „Rozprawia o pochodzeniu i podstawach nierówności między ludźmi" [w:] J. J. Rousseau , *Trzy rozprawy z filozofii społecznej*, tłum. Henryk Elzenberg, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1956.

Stachówna Grażyna, „*Teoremat* – nieoczekiwane skutki pewnej wizyty" [w:] *Pasolini: tak pięknie jest śnić*, red. Andrzej Pitrus, Wydawnictwo Rabid, Krakow 2002.

Syska Rafał, „Początki kina amerykańskiego" [w:] *Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2009.

Syska Rafał, *Film i przemoc*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2003.

Szczęsny Tomasz, „Sposoby funkcjonowania westernu w amerykańskim kinie współczesnym" [w:] *Paradygmaty współczesnego kina*, red. Ryszard W. Kluszczyński, Tomasz Kłys, Natasza Korczarowska-Różycka, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.

Wright Will, „Struktura westernu", przeł. Piotr Kamiński, «Dialog» 1978 (numery od 3 do 9).

Wright, Will *Six Guns and Society: A Stuctural Study of the Western*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1997.

Zając Krystian, „Ideologia i ikonografia w filmach *retro-noir"* [w:] *Studia filmoznawcze. Film noir*, red. Sławomir Bobowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010.

Zając Krystian, „Nic nie jest takie, jakie się wydaje. Narracja w filmach *neo-noir*" [w:] *Studia filmoznawcze. Film noir*, red. Sławomir Bobowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010.

Zalewski Andrzej, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Ośrodek Wydawniczo-Poligraficzny SIMP, Warszawa 1998.