

Imitacja, rekonstrukcja, propaganda

Zimnowojenne wędrówki europejskiego westernu

MICHAŁ BOBROWSKI

Europejski western, nurt, który szczytową fazę rozwoju osiągnął na przełomie lat 60. i 70. ubiegłego stulecia, jawi się jako zjawisko nader osobliwe. Oto najbardziej amerykański z gatunków filmowych, który mógłby się wydawać organicznie związany z konkretnym kontekstem historycznym i kulturowym, zostaje z niego wykorzeniony, przeszczepiony na obcy grunt i poddany daleko idącej reinterpretacji. Ktoś mógłby powiedzieć, że w ramach kina popularnego taka sytuacja nie jest niczym nadzwyczajnym – przecież nie dziwi nas fakt, że filmowcy z Hollywood zajmują się Cesarstwem Rzymskim, podbojami Czyngis-chana czy poszukiwaniami świętego Graala, cóż zatem szczególnego w europejskich obrazach ujarzmiania Dzikiego Zachodu? Otóż, z punktu widzenia historyka kina dostrzeżalna jest istotna różnica między amerykańskim filmem kostiumowym a europejskim westernem. O ile bowiem pierwszy stanowi filmową konkretyzację pewnej żywej narracji funkcjonującej w tekstach kultury europejskiej jeszcze w czasach przed wynalezieniem kina, o tyle drugi – jeśli pominiemy zjawiska prekursorskie takie jak masowa literatura przygodowa czy widowiska „wild west” – pozostaje zjawiskiem z gruntu filmowym, nierozzerwalnie zrośniętym z kinem.

Pochylając się nad tym zagadnieniem warto mieć w pamięci kategorię *absolutnego fałszu* zaproponowaną przez Umberto Eco, który w słynnym eseju *Podróż do hiperrealności*¹ snuje refleksję nad charakterystycznym dla kultury masowej Stanów Zjednoczonych zapotrzebowaniem na imitację doskonałą. To *znak, który nie ma jednakże uchodzić za znak; dąży on bowiem do stania się rzeczą, do unicestwienia dystansu między nim a punktem odniesienia, do eliminacji mechanizmu substytucji*². Przechadzając się po muzeach figur woskowych, disnejowskich mega-lunaparkach, a także imitujących miasteczka z Dzikiego Zachodu *ghost towns* (*zakurzone stajnie, nędzne sklepiki, biuro szeryfa, gdzie mieści się też telegraf, a także więzienie, saloon, wszystko to wykonane jest z absolutną wiernością oryginałowi, w skali jeden do jednego*³), włoski myśliciel z nieskrywanym rozbowieniem dostrzega w nich współczesną inkarnację barokowych *Wunderkammern* (magazynów osobliwości) odznaczającą się hiperrealistyczną sztucznością w dążeniu do wykreowania iluzji autentyzmu („*Wszystko jest prawdziwe*” oznacza *ostatecznie „wszystko jest fałszywe*”. *Absolutna nierealność jawi się jako rzeczywista obecność*⁴). Klasyczny western amerykański jako struktura wielce skonwencjonalizowana i fantasmagoryczna dąży nie tyle do odzwierciedlenia historii USA, ile raczej do zastąpienia oryginału przez kopię⁵. Podobnie jak amerykańskie świątynie

kiczu zwiedzane przez Eco, western jest *naiwnym przykładem „narrative art”*, *muzeum figur woskowych, jaskinią automatów. Pozwala zrozumieć, czym jest stały składnik przeciętnej wyobraźni, przeciętne gustu Ameryki, dla której przeszłość powinna zostać zachowana i celebrowana w formie idealnej kopii rzeczywistego formatu (...) a wszystko to pod znakiem filozofii nieśmiertelności jako duplikatu*⁶. Z pozoru zaskakująca łatwość, z jaką kod westernu daje się zaszczerpić w odległych od pierwotnych warunkach kulturowych, okazuje się zatem logiczną konsekwencją faktu, że gatunek ten w istocie nigdy nie był w prosty sposób powiązany z konkretnym kontekstem historycznym, jako że od swego zarania należał on do porządku hiperrealnego. Kategoria „absolutnej nierealności” w odniesieniu do westernu europejskiego pozostaje równie adekwatna, jak w wypadku amerykańskiego pierwowzoru, chociaż dająca się tu zaobserwować gra pozorów rysuje się jako jeszcze bardziej złożona i wielopoziomowa. Westerny ze starego kontynentu są bowiem przykładem „filmów z filmów”, wytworem wyobraźni karmionej wyłącznie ekranową iluzją, duplikatem duplikatu.

Pomimo że pierwsze niemieckie adaptacje powieści Jamesa Fenimore’a Coopera powstały jeszcze w epoce kina niemego, o produkcji europejskich westernów na większą skalę możemy mówić dopiero w odniesieniu do kina powojennego⁷. Pośród wczesnych prób bezpośredniego i całościowego przeniesienia westernu do Europy⁸ znajdziemy przykłady dzieł powstałych na obszarach dla medium filmowego peryferyjnych, na pograniczu kina i sztuk wizualnych. W 1946 r. we Francji ukazał się pierwszy komiks o przygodach rewolwerowca szybszego niż jego własny cień, czyli Lucky Luke’a, a dwa lata później we Włoszech zaczął ukazywać się komiks *Tex Willer* opowiadający o przygodach rangersa obdarzonego aparycją Gary’ego Coopera. Obie serie (ukazują się po dziś dzień) wkrótce osiągnęły międzynarodowy sukces i zainspirowały stworzenie wielu innych. Z kolei w Czechosłowacji powstał film animowany *Pieśń prerii (Arie prerie, 1949)* w reżyserii mistrza kina lalkowego Jiříego Trnki, będący zręczną parodią filmów kowbojskich z *Dyliżansem (Stagecoach, 1939)* Johna Forda na czele, która wyraźnie antycypuje charakterystyczną dla większości europejskich westernów tendencję do daleko idącej dekonstrukcji kodu gatunkowego. Nastawienie silnie parodystyczne cechuje znaczną część późniejszych europejskich westernów – nie tylko tych animowanych, jak *Mały western (1960)* Witolda Giersza czy *West and Soda (1965)* Bruno Bozzetto⁹, ale i aktorskich, czego wyrazistym przykładem jest czechosłowacki *Lemoniadowy Joe (Limonádový Joe aneb Koňská opera, reż. Oldřich Lipský, 1964)* lub choćby włoski *Szeryf (La sceriffa, reż. Roberto Bianchi Montero, 1959)*. Pierwszy pełnometrażowy western aktorski o międzynarodowym rozgłosie, zachodni-niemiecki *Skarb w srebrnym jeziorze (Der Schatz im Silbersee, reż. Harald Reinl, 1962)*, traktuje wszakże westernową materię z uroczystą powagą, starając się wierne naśladować model amerykański. Sukces filmu otworzył drogę licznym kontynuacjom, z których każda z ortodoksyjną rygorystycznością wpisuje się w ramy raz wypracowanej formuły. Na znacznie większą swobodę w podejściu do konwencji gatunkowych westernu pozwalali sobie twórcy jego włoskiej odmiany. Spaghetti-western zaproponował lewicowe odczytanie pierwotnie konserwatywnego gatunku, szargał etos Zachodu, kwestionował kodeksy honorowe i manichejską optykę aksjologiczno-etyczną, a w sferze formalnej stosował barokową hiperbolizację, naturalizm i pastisz. Wraz z pojawieniem się wschodni-niemieckiej odmiany

westernu znanej jako *Indianerfilm*, która przekształciła amerykański gatunek w „Biblia pauperum” marksizmu, europejski western stał się przestrzenią bezpośredniej polemiki ideologicznej między stronami Żelaznej Kurtyny.

Balkańska filia Fabryki Snów

Niemal wszystkie spośród poruszonych w poprzednim akapicie wątków w niezwykły sposób krzyżują się w pewnym średniej wielkości kraju europejskim, który w obliczu zimnowojennego podziału świata unikał jednoznacznego opowiedzenia się po którejś ze stron. Socjalistyczna Federacyjna Republika Jugosławii Josipa Broz Tity aspirowała do rangi znaczącego ośrodka produkcji kina popularnego, była chętna do współpracy międzynarodowej, z otwartymi ramionami przyjmowała wkład zarówno socjalistycznych, jak i kapitalistycznych koproducentów. Już w 1946 r. (a więc rok przed premierą *Slaviczy* Vjekoslava Afrića uznawanej za pierwszy aktorski film pełnometrażowy produkcji SFRJ) do kin trafił radziecko-jugosłowiański film *W górach Jugosławii* (*U planinama Jugoslavije, В горах Югославии*, reż. Abram Room, Eduard Tise), który z charakterystycznym dla socrealistycznych produkcji tego okresu patosem opowiada o niedawnych triumfach sił partyzanckich nad nazistowskim okupantem. W postaci Tity, ukazanego jako charyzmatyczny wódz, który tonem mędrca rozprawia o braterstwie Serbów i Chorwatów, wcielił się Ivan Bierseniew. Po wypowiedzeniu przez Titę posłuszeństwa Stalinowi w 1948 r. film trafił w Jugosławii na półki, a o dalszej produkcji powstałej we współpracy ze Związkiem Radzieckim czy którymś z jego krajów satelickich przez najbliższą dekadę nie mogło być raczej mowy. Dopiero na fali odwilżowego ocieplenia relacji między Moskwą a Belgradem powstał pomysł, by wspólnymi siłami nakręcić fresk historyczny poświęcony jugosłowiańskiemu bohaterowi rewolucji bolszewickiej, Aleksie Dundiciowi¹⁰. Reżyserię *Porucznika jazdy* (*Aleksa Dundić / Олеко Дундич*, 1958) powierzono zasłużonemu twórcy radzieckiego kina propagandowego, Leonidowi Łukowowi, a w roli głównej obsadzono popularnego aktora kina jugosłowiańskiego Branko Plešę. Jeszcze w tym samym roku został nakręcony musical *Gwiazda jedzie na południe* (*Hvězda jede na jih/ Zvijezda putuje na jug*, 1958) w koprodukcji jugosłowiańsko-czechosłowackiej¹¹.

W kolejnej dekadzie uwaga jugosłowiańskich decydentów przesunęła się w kierunku zachodnim. Wprawdzie koprodukcje z krajami bloku wschodniego wciąż jeszcze dochodziły do skutku¹², jednak największe sukcesy frekwencyjne i kasowe osiągały filmy powstałe przy współpracy z państwami kapitalistycznymi, zapewne w dużym stopniu dzięki uczestnictwu gwiazd kina europejskiego oraz, przede wszystkim, hollywoodzkiego. Imponujące hale wytwórni Avala Film, ich nowoczesne wyposażenie, świetni profesjonaliści gotowi pracować za konkurencyjne stawki, majestatyczne góry i słoneczne wybrzeża – wszystko to niezmiernie kuśilo zachodnich producentów. Pierwsze poważne przedsięwzięcie zrealizowane zostało we współpracy z Wielką Brytanią. *Długie łodzie Wikingów* (*The Long Ships*, reż. Jack Cardiff, 1963) to awanturniczy film kostiumowy osadzony w na poły baśniowej rzeczywistości trzynastowiecznej Europy i Bliskiego Wschodu, w którym wystąpili amerykańscy gwiazdorzy Richard Widmark i Sidney Poitier. Dzieło trudno nazwać osiągnięciem artystycznym, utworowało jednak drogę kolejnym koprodukcjom, które sprowadziły do Jugosławii więcej upragnionych zachodnich gwiazd.

W ślad za *Długimi łodziami Wikingów* powstawały kolejne widowiska kostiumowe. Zachodni producenci bądź to wynajmowali jugosłowiańskie plenery i hale zdjęciowe, jak w przypadku *Lancelota i Ginewry* (*Lancelot and Guinevere*, reż. Cornel Wilde, 1963, Wielka Brytania) czy serialu *Wojna i pokój* (*War & Peace*, reż. John Davies, 1971-1972, Wielka Brytania), bądź też realizowali projekty współfinansowane przez SFRJ, jak miało to miejsce przy okazji filmów *Czyngischan* (*Genghis Khan*, reż. Henry Levin, 1965, Wielka Brytania, SFRJ) *Niewiarygodne przygody Marco Polo* (*La fabuleuse aventure de Marco Polo*, reż. Denys de La Patellière, Raoul Lévy, 1965, Francja, Włochy, Egipt, Afganistan, SFRJ)¹³, a do Jugosławii przybywali kolejni znani aktorzy, by wymienić tylko Anthony'ego Hopkinsa, Omara Sharifa czy Alaina Delona. Innym gatunkiem, po który sięgano, był szeroko rozumiany film wojenny. Zachodni producenci realizowali w jugosłowiańskich studiach filmy ukazujące II wojnę światową zarówno w wariancie heroicznym (*Operacja Cross Eagles / Operation Cross Eagles*, reż. Richard Conte, 1968, USA, SFRJ), oskarżycielskim (*Dwudziesta piąta godzina / The 25th Hour*, reż. Henri Verneuil, 1967, Francja, Włochy, SFRJ), kontestacyjnym (*Obrona zamku / Castle Keep*, reż. Sydney Pollack, 1969) czy wreszcie komediowym (*Złoto dla zuchwanych / Kelly's Heroes*, reż. Brian G. Hutton, 1970; dwa ostatnie filmy to produkcje amerykańskie kręcone w Jugosławii), czemu towarzyszyły dalsze wizyty gwiazd srebrnego ekranu. Bałkańskiej gościnności zasmakowali między innymi Clint Eastwood, Telly Savalas, Donald Sutherland, Virna Lisi, Anthony Quinn i Burt Lancaster.

W omawianym okresie nastąpił też prawdziwy wysyp kręconych w Jugosławii westernów. Obok wschodnio- i zachodniemieckich produkcji, z których przeważająca większość traktowała o trudnym współżyciu rdzennych Amerykanów i osadników z Europy (o filmach tych będzie mowa w dalszej części tekstu), powstało również sporo spaghetti-westernów. Włoskich producentów filmów kowbojskich cechowała generalna skłonność do konstruowania budżetów w oparciu o kooperację międzynarodową. Przykładowo film *Zgiń za dolara w Tuscon* (*Per un dollaro a Tucson si muore*, reż. Cesare Canevari, 1964) powstał przy współudziale Włoch, Jugosławii i Francji, *Pojedynek o zachodzie słońca* (*Sparate a vista su Killer Kid* lub *Duell vor Sonnenuntergang*, reż. Leopold Lahola, 1965) to produkcja włosko-jugosłowiańsko-zachodniemiecka, a filmy *Dezertor* (*The Deserter*, reż. Burt Kennedy, 1971) i *Scalawag* (reż. Kirk Douglas, 1973) zostały zrealizowane we współpracy włosko-jugosłowiańsko-amerykańskiej. Podobnie jak miało to miejsce w wypadku innych gatunków, znaczna część kręconych na terenie Jugosławii westernów powstawała bez udziału finansowego tego kraju, jak choćby włoska *Masakra w Wielkim Kanionie* (*Massacro al Grande Canyon*, reż. Albert Band, Sergio Corbucci, 1964), włosko-francuski *Człowiek ze wschodu* (*E poi lo chiamarono il magnifico*, reż. Enzo Barboni, 1972) czy niemiecko-włosko-francuski *Poszukiwacz złota z Arkansas* (*Die Goldsucher von Arkansas*, reż. Paul Martin, 1964). Wkład przemysłu jugosłowiańskiego w rozwój gatunku nie ograniczał się jednak bynajmniej do dostarczania atrakcyjnej scenarii i ewentualnego zaangażowania finansowego. Charakterystycznym przykładem wpływu twórców jugosłowiańskich na rozwój gatunku jest epizod aktorski przyszłego gwiazdora filmów partyzanckich, Dragomira „Gidry” Bojanicia, który pod pseudonimem Anthony Ghidra zagrał główną rolę w dobrze przyjętej koprodukcji *Ballada dla rewolwerowca* (*Ballata*

per un pistolero, reż. Alfio Caltabiano, Włochy, 1967, SFRJ, RFN) a potem jeszcze w czterech westernach produkcji włoskiej.

W czasach gdy westerny jako wytwór złowrogiej ideologii kapitalistycznej, były w Związku Radzieckim *de facto* zakazane, a w pozostałych krajach Układu Warszawskiego reglamentowane i cenzurowane, otwarta postawa producentów jugosłowiańskich wobec dzieł tego gatunku może się wydawać zastanawiająca. Warto jednak pamiętać, że po 1948 r. amerykańskie westerny były w jugosłowiańskich kinach wyświetlane bez większych ograniczeń, a w latach 60. ich popularność sięgnęła zenitu. Z pozostawionych przez ekipy filmowe elementów scenografii budowano nawet otwarte dla zwiedzających westernowe miasteczka, podobne do opisywanych przez Umbero Eco *ghost towns*. Ikonografia i schematy narracyjne westernu trwale zadomowiły się w jugosłowiańskiej kulturze popularnej. Począwszy od 1968 r. w Jugosławii zaczęły się ukazywać ogromnie poczytne tłumaczenia włoskich komiksów z oficyny Sergio Bonelli Editore, wśród nich wspomniany już *Tex Willer*, ale także inne serie o Dzikim Zachodzie (jak łączący konwencje westernu z fantastyką i horrorem *Zagor*) opowiadające o przygodach nastoletnich rangerów, *Kapitan Miki* oraz *Kit Teller* czy rozgrywający się w czasach rewolucji amerykańskiej *Wielki Blek*. Oprócz komiksów w jugosłowiańskich kioskach można było nabyć zeszytowe wydania krótkich powieści przynależnych do najnowszych rejonów literatury typu *pulp fiction*. W seriach wydawniczych o charakterystycznych tytułach w rodzaju *Western Gun* czy *Rio Grande Western* ukazywały się (i ukazują się zresztą na tamtych terenach do dziś) około sześćdziesięciostronicowe *dime novels*, których autorzy ukrywali się za amerykańsko brzmiącymi pseudonimami jak Treder Burton czy Dick Stone.

Opisując fenomen popularności westernu w Jugosławii, Radina Vučetić twierdzi wręcz, że był on w tym kraju gatunkiem faworyzowanym i uprzywilejowanym¹⁴. Przychylność, z jaką władze SFRJ spoglądały na western, świadczy nie tylko o większej otwartości socjalizmu jugosłowiańskiego w porównaniu do systemów innych państw bloku wschodniego, ale także o różnicach w rozumieniu ideologicznej funkcji filmu. Konflikt z ZSRR i kampania destalinizacyjna miały też swoje skutki estetyczne – w sztuce jugosłowiańskiej nie obowiązywał socrealizm, a kino tego kraju odrzucało radziecki model propagowania idei komunistycznych. Tito w stopniu nie mniejszym niż Lenin wierzył w pierwszorzędą wagę sztuki filmowej (o czym świadczy choćby ogromna liczba kin, jakie zostały wybudowane za jego rządów), ale pojmował funkcję kina w maszynie propagandowej w nieco bardziej subtelny sposób. Prywatnie marszałek był zdeklarowanym kinomanem, gustującym zwłaszcza w filmach amerykańskich. Ze znakomitego filmu dokumentalnego *Cinema Komunisto* (reż. Mila Turajlić, 2010) możemy się dowiedzieć, że w swym prywatnym kinie Tito i jego małżonka Jovanka Broz niemal co wieczór oglądali najnowsze produkcje gatunkowe. Jedną z centralnych postaci dokumentu jest Aleksandar „Leka” Konstantinović, wieloletni kinooperator Tity, który wspomina, że jego pracodawca szczególnie upodobał sobie westerny z Johnem Waynem i Kirkiem Douglasem. Z kolei Vučetić przywołuje wypowiedź prezydenta SFRJ, wyznającą, że jego ulubionym aktorem był Gary Cooper¹⁵. Tito chętnie gościł w swej rezydencji hollywoodzkie gwiazdy, dbając o to, by jego zażyłość z popularnymi idolami została odpowiednio wykorzystana przez narodową prasę i telewizję. Nieprzypadkowo w słynnym partyzanckim fresku *Pięta ofensywa*

(*Sutjeska*, reż. Stipe Delić, 1973) w postać Marszałka wcielił się Richard Burton – decyząc o jego zaangażowaniu podjął sam Tito, gdy okazało się, że harmonogram Kirka Douglasa był zbyt napięty, by aktor mógł przyjąć propozycję. Ani obecność amerykańskiego gwiazdora w jugosłowiańskim filmie propagandowym, ani też fakt bezpośredniej ingerencji Tity w proces produkcyjny nie były zresztą niczym wyjątkowym. Twórcy *Cinema Komunisto* dotarli do kopii scenariusza wcześniejszego dzieła *Bitwa nad Neretwą* (*Bitka na Neretvi*, reż. Veljko Bulajić, 1969), którą Tito osobiście przeczytał, zanim film został skierowany do realizacji. Naniósł też na maszynopis odręczne uwagi, które rzecz jasna zostały uwzględnione w wersji ostatecznej. Co charakterystyczne, czołówka *Bitwy nad Neretwą* – epopei filmowej batalistyki upamiętniającej wyjątkowo heroiczny epizod z walk z nazistowskim okupantem i stanowiącej bodaj największą dumę wojennego kina Jugosławii – jest pełna nazwisk z międzynarodowej plejady aktorskiej (wśród nich Yul Brynner, Sylva Koscina, Franco Nero, Orson Welles i Siergiej Bondarczuk), a sam film powstał przy finansowym współudziale SFRJ, USA, RFN i Włoch.

Tito podziwiał amerykańskie kino gatunku nie tylko ze względu na profesjonalizm warsztatowy oraz czar hollywoodzkiego aktorstwa, był też zafascynowany jego potencjałem indoktrynacyjnym. Sądząc po kierunku, w jakim rozwijała się propagandowa sztuka filmowa SFRJ, można domniemywać, że Tito dostrzegał słabości modelu radzieckiego z jego toporną jednoznacznością, monumentalizmem i agitacyjną nachalnością. Wyraźnie zdawał sobie sprawę, że znacznie bardziej skutecznym rodzajem kontroli przekonań i zachowań mas jest wypracowany przez kino hollywoodzkie model miękkiej indoktrynacji ubranej w atrakcyjną formę. Rozumiał też, że najlepsze rezultaty osiąga się wtedy, gdy przekaz ideologiczny nie dominuje nad funkcją rozrywkową, ale gdy przenika do umysłu odbiorcy w sposób niemal niezauważalny. Amerykański western stał się mitem założycielskim wieloetnicznego narodu spajającym targające nim sprzeczności i historyczne konflikty. Tito, który władał krajem o silnym zróżnicowaniu etnicznym, pełnym podskórnych napięć i wciąż świeżych blizn, odnalazł mit założycielski w triumfalnych zmaganiach dowodzonych przez niego partyzantów z wojskami III Rzeszy i sił z nią kolaborujących. Nie widział przy tym powodu, dla którego traktujący o tych wydarzeniach, specyficznie jugosłowiański gatunek filmowy nie miał zostać skodyfikowany przez odwołanie do jakże przecież efektywnego modelu amerykańskiego, który oczywiście musiał zostać poddany właściwym modyfikacjom ideologicznym. Strategia propagandowa Tity opierała się na założeniu, że zamiast zwalczać kino amerykańskie, lepiej karmić tym pożądanym produktem zgłodniałą widownię, dbając jednocześnie o to, żeby w stylistycznych ramach konsumowanych przez nią gatunkowych struktur znaczeniowych były realizowane dzieła rodzime, transmitujące odmienne treści ideologiczne, ale w nie mniej atrakcyjnej formie. Poczesne miejsce, jakie w jugosłowiańskiej kulturze popularnej i zbiorowej wyobraźni zajmował western, wydaje się logiczną konsekwencją takiego założenia.

Odzyskana niewinność – westerny z Republiki Federalnej Niemiec

Choć koneserzy literatury pięknej reagują na nazwisko Karola Maya ironicznym uśmiechem, jego twórczość podbijała serca i wyobraźnię kolejnych pokoleń młodych miłośników mniej wyrafinowanego pisarstwa. Pisarz ten – ze swą nie-

sławną skłonnością do drobnych oszustw i wielkich mistyfikacji – był nie tylko wyraźnym prekursorem europejskiego westernu, ale zasługuje wręcz na miano jego artystycznego patrona. Podobnie jak znakomita większość reżyserów tego podgatunku May znał rzeczywistość amerykańską wyłącznie za pośrednictwem tekstów kultury (swą jedyną podróż do USA odbył w 1908 r., już po ukończeniu serii powieści o przygodach Winnetou). Nie przeszkadzało mu to jednak w umiejętnym podsycaniu w czytelnikach domysłów, że niezwykle wypadki opisane na kartach jego powieści wydarzyły się naprawdę i że sam autor to nie kto inny tylko legendarny Old Shatterhand. Proces autokreacji postępował z czasem – May coraz odważniej utożsamiał się ze swym bohaterem, niejednokrotnie zdarzało mu się publicznie opowiadać jego przygody w pierwszej osobie ¹⁶.

Nie mając wiedzy na temat realiów życia Indian i białych zdobywców Zachodu, May konstruował swoje opowieści na zasadzie sprawdzonych schematów narracyjnych literatury popularnej. Osią dramaturgiczną trylogii Winnetou, a także większości pozostałych powieści o Dzikim Zachodzie Maya (napisał też powieści rozgrywające się na Bliskim Wschodzie) jest wątek przyjaźni tytułowego wodza Apaczów szczepu Mescalero i niemieckiego poszukiwacza przygód o przydomku Old Shatterhand ¹⁷. W przeciwieństwie do typowej szorstkiej przyjaźni znanej z licznych westernów amerykańskich, relacja łącząca bohaterów Maya jest czysta i niezmacona konfliktami, ma swoje źródło w duchowym braterstwie umożliwiającym niemal telepatyczną komunikację. Winnetou jest inkarnacją „szlachetnego dzikusa” o naturalnej inteligencji i bezkompromisowym poczuciu sprawiedliwości. Również Old Shatterhand jest człowiekiem odznaczającym się żelaznym kręgosłupem moralnym, a ponadto obdarzonym fenomenalnymi zdolnościami zwiadowczymi, strzeleckimi i bokserskimi. Bohaterowie wspólnie przemierzają prerię i góry, budząc postrach w wszelkiej maści bandytów i rzeźmieszków, a ich bohaterские wyczyny przynoszą im sławę wśród traperów i Indian. Pomimo całej tej sztampowości, a może w jakimś stopniu dzięki niej, młodzi miłośnicy bohaterkiej przygody i wartkiej akcji, pochodzący głównie z terenów niemieckojęzycznych i Europy Środkowo-Wschodniej, masowo zaczytywali się w prozie Maya, nie rzadko odnajdując głębię humanizmu i pochwałę najwyższych wartości moralnych tam, gdzie znawcy sztuki literackiej widzieli wyżyny megalomanii i grafomanii.

Kiedy producenci z RFN-owskiego Studia Rialto, zachęceni sukcesem serii adaptacji kryminalnych powieści Edgara Wallace’a, poszukiwali materiału na kolejny cykl, który miał być tym razem realizacją o znacznie większym budżecie, ich wybór mógł być tylko jeden. Zważywszy jednak, że dopiero dwa lata później miała miejsce premiera filmu *Za garść dolarów* (*Per un pugno di dollari*, reż. Sergio Leone, 1964), którego międzynarodowy sukces radykalnie odmienił przekonania producentów i widzów na temat możliwości europejskiego westernu, pomysł Horsta Wendlandta by *Skarb w Srebrnym Jeziorze* nakręcić na Bałkanach, a jedną z dwóch ról głównych powierzyć aktorowi hollywoodzkiemu, nie wydaje się już tak oczywisty. Duże powodzenie filmu, który doczekał się aż dziesięciu sequele ¹⁸, dowodzi jednak słuszności decyzji niemieckiego producenta. Zaangażowany do roli Old Shatterhanda Lex Barker miał już na koncie główne role w licznych westernach, jak chociażby *Człowiek z Bitter Ridge* (*The Man from Bitter Ridge*, reż. Jack Arnold, 1955) czy *Bębny wojny* (*War Drums*, reż. Reginald Le Borg, 1957), wystąpił także w kilku filmach europejskich, między innymi w *Słodkim życiu* (*La*

dolce vita, reż. Federico Fellini, 1960), a szerokiej publiczności był znany zwłaszcza za sprawą roli Tarzana, którego w latach 1949-1953 grał pięciokrotnie w serii wyprodukowanej przez wytwórnię Sol Lesser Productions. Gwiazda Barkera zaczynała już w Stanach blednąć, ale znakomicie odnalazł się w roli Mayowskiego superherosa¹⁹. W postać Old Shatterhanda wcielił się łącznie siedem razy. Obsadowym strzałem w dziesiątkę okazał się też wybór odtwórcy roli Winnetou, którą powierzono mało wówczas znanemu aktorowi francuskiemu, Pierre'owi Brice'owi. Angaż ten okazał się przełomem w jego karierze – aktor przez całe życie (zmarł w 2015 r.) był kojarzony przede wszystkim z rolą dzielnego wodza Apaczów. Wystąpił we wszystkich jedenastu filmach serii, a potem jeszcze w produkcjach telewizyjnych: *Mój przyjaciel Winnetou* (*Mein Freund Winnetou*, reż. Marcel Camus, 1980) i *Powrót Winnetou* (*Winnetous Rückkehr*, reż. Marijan David Vajda, 1998). W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych odgrywał też role słynnego Apacza na deskach teatralnych podczas festiwalu Karola Maya (Karl-May-Spiele) w Bad Segeberg. Brice nie charakteryzował się raczej urodą Rdzennego Amerykanina, ale w kruczo czarnej peruce, przepasce na czole oraz dzięki przyciemniającej charakterystyce emanował dostojnością i wewnętrznym zharmonizowaniem, jakich oczekiwała europejska widownia, której stereotyp szlachetnego Indianina ukształtowany był tyleż przez powieści Maya, ile przez amerykańskie westerny, w których Indian często grywali biali wykonawcy²⁰.

Styl cyklu o przygodach dzielnego Apacza cechuje rozmach inscenizacyjny typowy dla jugosłowiańskich koprodukcji. Wszystkie filmy są pełne masowych bitew i galopad rozgrywających się wśród monumentalnych krajobrazów chorwackich gór i pojezierzy. Muzyka wzorowana na rozpoznawalnych tematach Alfreda Newmana i Elmera Bernsteina świetnie wpisuje się w ówczesne wyobrażenie filmowej epickości. Naczelną właściwością stylu serii pozostaje jednak jego anachroniczność. W czasach kiedy western wkraczał w paradygmat modernistyczny, a ważne projekty mieli już za sobą Sam Peckinpah, Arthur Penn czy Sergio Leone, a więc twórcy, którzy przyczynili się do dynamicznych przeobrażeń gatunku zarówno w wymiarze stylistycznym, jak i ideologicznym, ekranizacje powieści Maya były realizowane na przekór generalnej tendencji. Scenariusze kolejnych części cyklu z dużą dowolnością traktowały wyjściowy materiał literacki, dostosowując go do amerykańskiego modelu gatunkowego czy też raczej do pewnego specyficznego wyobrażenia owego modelu. Nakręcone na ich podstawie filmy stanowią chwilami niezdarą, ale pod wieloma względami wierną imitację westernów hollywoodzkich z epoki klasycznej, są rodzajem nostalgicznej próby odtworzenia ich optymistycznej atmosfery i konserwatywnego przekazu, choć jednocześnie na innym poziomie odbioru jawią się jako groteskowo zniekształcone odzwierciedlenie oryginału. Daleko posunięta konwencjonalizacja przedstawianego w nich świata, którego relacja z uniwersum westernu amerykańskiego nosi znamiona sztucznej prawie-identyczności figury woskowej, rodzi niezamierzoną przez realizatorów dekonstrukcję kodu gatunkowego.

Skrajny schematyzm fabularny, właściwy także prozie Maya, jest cechą charakterystyczną niemal całe zjawisko europejskiego westernu, choć w przypadku jego najgłośniejszej odmiany, czyli spaghetti-westernu, stawał się on zazwyczaj punktem wyjścia konstruowania przekazów prześmiewczych bądź demistyfikatorskich. Na tle cynicznych antybohaterów granych przez Clinta Eastwooda czy

Franco Nero kreacja Lexa Barkera jawi się jako relikw bezpowrotnie utraconej przez gatunek niewinności. Old Shatterhand, przy którym nawet tytułowy bohater *Jeźdźca znikąd* (*Shane*, George Stevens, 1953) zdaje się postacią o pogłębionej psychologii (choć warto zauważyć, że kostium Barkera był wyraźnie wzorowany na stroju, w którym w filmie Stevensa wystąpił Alan Ladd) jest zbyt zajęty nieustającą walką w słusznej sprawie, by tracić czas na rozstrzyganie dylematów etycznych, które zresztą w jego świecie właściwie nie istnieją. Charakteryzuje go krystaliczna bezinteresowność, nieżądający wdzięczności heroizm i nieustanna gotowość do niesienia pomocy potrzebującym. W odpowiedzi na propozycję złożoną Old Shatterhandowi przez bohatera pierwszej części cyklu, młodego Freda (Götz George), by słynny tropiciel pomógł mu odszukać morderców ojca w zamian za skarb warty fortunę, protagonista z najwyższą powagą wygłasza górnolotną kwestię: *Nie, przyjacielu, mnie nie przekupisz, jednakże pomogę ci, aby sprawiedliwości stało się zadość.*

Nie mniej szlachetne i altruistyczne są pobudki dwóch innych „białych braci” Winnetou, towarzyszących czerwonoskóremu wojownikowi w filmach, w których Old Shatterhand się nie pojawia – Old Firehanda zagranego w filmie *Winnetou i Old Firehand* (*Winnetou und sein Freund Old Firehand*, reż. Alfred Vohrer, 1966) przez gwiazdora licznych amerykańskich westernów kategorii B realizowanych w latach 40. i 50., Roda Camerona, oraz Old Surehanda, którego w filmach *Winnetou w Dolinie Sępów* (*Unter Geiern*, reż. Alfred Vohrer, 1964), *Winnetou i Old Surehand* (*Old Surehand*, Alfred Vohrer, 1965) i *Winnetou i król nafty* (*Der Ölprinz*, reż. Harald Philipp, 1965) grał Stewart Granger, brytyjski aktor znany zwłaszcza z ról w hollywoodzkich superprodukcjach. Na uwagę zasługuje zwłaszcza drugi z bohaterów, ze względu na swą nieintencjonalną karykaturalność i antypatyczność. Jako postać odznaczająca się niesłychaną odwagą i hartem ducha, miał zapewne stanowić wzorzec postępowania dla młodzieży, choć dziś trudno uwierzyć w jego atrakcyjność. Old Surehand to archetyp opresyjnego maskulinizmu. Nie jest już pierwszej młodości, ale pozostaje w doskonałej formie fizycznej, cechuje go pogoda ducha i niewybredne poczucie humoru, a dziarski uśmiech nie schodzi mu z twarzy nawet w obliczu śmierci i cierpienia, chociaż momentami trudno nie dostrzec w tym przejawów braku empatii wobec ofiar nieszczęść. Prawdopodobnie najbliższą mu istotą jest jego wierny rumak o niemal ludzkiej inteligencji, który reaguje na polecenia wyszeptane mu do ucha. Motyw niemalże magicznej więzi z koniem nawiązuje do jarmarcznej tradycji filmów kowbojskich realizowanych jeszcze przed przełomowym *Dyżanssem* Johna Forda, który zwykle się uważa za kamień milowy w ewolucji gatunku.

Stylistyczny anachronizm cyklu filmów o Winnetou jest dostrzegalny szczególnie w sposobie ukazywania przemocy. W dekadzie, kiedy gatunek ulegał postępującej brutalizacji, zachodniemieckie westerny odrzuciły dosłowność na rzecz pantomimicznej sztuczności – wyraźnie staroświeckiej, wywodzącej się wprost z niemych „końskich oper” z Williamem S. Heartem czy Tomem Mixem. Mamy tu do czynienia z przemocą czysto umowną, markowaną i bezkrwawą. Popisowo celnymi strzałami Old Shatterhand i Old Surehand zrzucają bandytom z głów kapelusze lub też wytrącają im z dłoni pistolety, nawet ich nie raniąc. Celem użycia przez nich siły jest osiągnięcie bądź utrzymanie stanu dominacji przez rozbicie i ośmieszenie przeciwników przy jednoczesnej demonstracji niezrówna-

nych umiejętności strzeleckich. Bohaterowie zabijają tylko w ostateczności, zresztą także wtedy ich kule nie pozostawiają widocznych krwawych śladów. Nic nie świadczy też o tym, by doskwierały im potem wyrzuty sumienia. Niezawodny kompas moralny modelowego bohatera Mayowskiego westernu pozwala mu na nieomyślne rozpoznanie sytuacji, kiedy środki ostateczne są nieuniknione.

W sposób równie konwencjonalny, choć być może bardziej dramatyczny, zostały przedstawione akty przemocy popełniane przez czarne charaktery. Zgodnie z rygorystycznie przestrzeganą regułą manichejskiego dualizmu bohaterowie negatywni są konstruowani w sposób jednoznaczny i przerysowany, tak by widz od pierwszej chwili potrafił ich rozpoznać (choćby po ciemnych barwach kostiumów) i przez cały film nie obdarzył ani odrobiną sympatii. Podczas gdy w większości kręconych w latach 60. westernów wyłania się tendencja do zacierania rozgraniczeń etycznych lub nawet ich całkowitego kwestionowania, filmy RFN-owskie dochowywały wierności staromodnemu modelowi aksjologicznej symetrii, w ramach którego bohaterowie negatywni muszą być równie podli i zepsuci, jak Winnetou i każdy z jego białych towarzyszy są mężni i szlachetni. Skłonność do zachowywania równych proporcji przejawia się też w fakcie, że zwykle dwóm głównym bohaterom pozytywnym przeciwstawieni zostają dwaj antagoniści. Schemat organizacji postaci negatywnych zazwyczaj kształtuje się następująco: w grupie bezimiennych rzeźmieszków cechami indywidualnymi obdarzony jest herszt bandy oraz jego „prawa ręka”. Pierwszy z tych dwóch typów postaci (w dalszej części tekstu określanymi jako „spekulant”) z reguły prowadzi podwójne życie – funkcjonuje w środowisku szanowanych obywateli jako reprezentant elity biznesowej, ukrywając swe przestępcze konszachty, jak również swój nikczemny plan, w wyniku którego pragnie dorobić się fortuny (najczęściej kosztem Indian), a w toku jego realizacji jest gotów sięgać po najbrutalniejsze metody. Sam unika „mokrej roboty”, wysługując się oplacanymi zbirami, lecz kiedy zmuszają go do tego okoliczności, zabija bez przyjemności, ale i bez oporów, niejednokrotnie tchórzliwym strzałem w plecy lub do nieuzbrojonej ofiary. Z kolei jego zastępca, który w życiu kieruje się tylko zasadą bezwarunkowej lojalności wobec pracodawcy, stosuje agresję z sadystycznym upodobaniem. Jest wytrawnym rewolwerowcem zabijającym sprawnie, bezlitośnie i w wielu wypadkach publicznie, umacniając w ten sposób swą pozycję w hierarchii przestępczej. Ograniczając się wyłącznie do przykładów wzorcowo ilustrujących opisany schemat, można przywołać następujące pary czarnych charakterów: Bancroft (Branko Spoljar) i Santer (Mario Adorf) w filmie *Winnetou: Złoto Apaczów (Winnetou – 1. Teil*, reż. Harald Reinl, 1963); Forrester (Anthony Steel) i Luke (Klaus Kinski) w filmie *Winnetou II: Ostatni renegaci (Winnetou – 2. Teil*, reż. Harald Reinl, 1964); Scotter (Dušan Vujisić) i Rollins (Rik Battaglia) w filmie *Winnetou III: Ostatnia walka (Winnetou – 3. Teil*, reż. Harald Reinl, 1965).

Generalnie przemoc w filmach o Winnetou prezentowana jest jako rzecz męska i atrakcyjna, co podkreślają fetyszyzujące ją ozdobniki stylistyczne nawiązujące do klasyki gatunku. Podobnie jak w starszych o pokolenie westernach z Hollywood rewolwerowcy kręcą pistoletami na palcach wskazujących przed schowaniem ich do kabur, a czerwonoskórzy wojownicy toczą pojedynki na noże lub włócznie na centralnych placach wioski, tuż obok plemiennych totemów, przy nieodłącznym wórze monotonnego rytmu wygrywanego na bębnach. Brutalność bywa też źródłem komizmu, czego najbardziej jaskrawym przykładem są sceny karczemnych

bijatyk ukazywanych z ludyczną manierą amerykańskich westernów klasy B starszych o co najmniej dekadę. Walka na pięści jawi się w nich jako przednia zabawa, której oddają się podchmieleni mężczyźni różnych generacji, a ponadto doskonały sposób na scementowanie przyjaźni. Scena bójki w saloonie, która widzowi przyzwyczajonemu do dzisiejszych standardów może wydać się odpychająca, znalazła się w filmie *Winnetou i Old Shatterhand*, gdzie jednym z walczących jest wyśmiewany barman-karzeł.

Mocno anachroniczne jest też w RFN-owskiej serii podejście do sfery seksualnej, która została potraktowana w sposób bardzo pruderyjny, nasuwający na myśl westerny hollywoodzkiego „wieku niewinności”. Co prawda cykl dostarczał publiczności pewną dozę przyjemności wzrokowej o zabarwieniu erotycznym, prezentując półnagie ciała ucharakteryzowanych na Indian aktorów obojga płci. Zaskakujące może się wydać, że w filmie *Winnetou i Old Shatterhand* w scenie kąpieli widz ma nawet okazję ujrzeć zupełnie nagą Daliah Lavi (obsadzoną w roli półkrwi Indianki Palomy), która w dodatku jest zwrócona przodem do kamery, umieszczonej wszelako w bezpiecznym od niej oddaleniu. Niemniej sam seks pozostaje w omawianych filmach w zasadzie nieobecny. Wątki romansowe, które rzadko bywają rozbudowane, ukazują uczucia czyste i platoniczne. Miłość została zarezerwowana dla postaci drugoplanowych, zaś naturalnym stanem protagonistów wydaje się starokawalerstwo i celibat. Old Shatterhand to personifikacja naiwnego, wręcz infantylnego wyobrażenia dzielnego męża, który pozostaje kompletnie aseksualny, niewrażliwy na wdzięki dam skądinąd nierzadko zabiegających o jego względy. Bohater postrzega rzeczywistość w kategoriach niedostępnych zwykłym śmiertelnikom, a prowadzona przez niego walka o dobro ludzkości jest zbyt istotna, by mógł zajmować się sprawami tak przyziemnymi, jak kobiece afekty. Świetnie oddaje to dialog, w którym na pytanie Palomy: *Kochasz go?* „tancerka” Rosemary ze smutnym uśmiechem odpowiada: *To Old Shatterhand, on ma tylko jedną miłość, jedno marzenie – wierzy, że wszyscy ludzie mogą być dobrzy.*

Skądinąd w kontekście relacji łączącej bohatera Lexa Barkera z Winnetou narzuca się odczytanie queerowe. Począwszy od rytualnego zawarcia przez bohaterów braterstwa krwi, aż po śmierć Apacza, który własną pierś osłonił przyjaciela przed kulą²¹, historia ich związku w sposób doskonały realizuje model zakamufłowanego romansu homoseksualnego, chociaż oczywiście trudno podejrzewać twórców o takie intencje. Queerowy kierunek interpretacyjny potwierdzają też nieliczne odstępstwa od reguły nieangażowania głównych bohaterów w relacje damsko-męskie. W filmie *Winnetou: Złoto Apaczów* Old Shatterhand zakochuje się w wzajemnością w siostrze Winnetou Nscho-tshi (Marie Versini), która jednak ginie tragicznie z rąk łotra Santera. Nieszczęśliwie kończy się też nawiązujący do wzorców melodramatu feudalnego wątek romansowy z udziałem Winnetou, będący owocem pracy scenarzystów filmu *Winnetou II: Ostatni renegaci* (u Maya podobnego wątku brak). Piękna córka wodza Assiniboinów Ribbana (Karin Dor) odwzajemnia co prawda uczucie Apacza, lecz ich miłość musi zostać poświęcona na ołtarz dobra ogólnego. W wyniku politycznych negocjacji zostaje zaaranżowane bowiem małżeństwo dziewczyny z porucznikiem Merrilem (Terence Hill), synem wysokiej rangi oficera, które staje się istotnym czynnikiem umacniającym pokojowe relacje między białymi a Indianami. Jak widać, pomimo pozornego odchylenia od schematu żelazne reguły serii pozostają nienaruszone. Osobiste cierpienie

na skutek altruistycznego wyrzeczenia czyni postać Winnetou jeszcze szlachetniejszą, a balsamem na jego złamane serce staje się wsparcie ze strony wiernego przyjaciela, w towarzystwie którego indiański wojownik wyrusza na poszukiwanie nowych przygód.

Gojko Mitić i indiańska rewolucja

Filmy o Winnetou cieszyły się dużą popularnością również w państwach socjalistycznych, gdzie jednak bywały cenzurowane, często też trafiały do kin z kilkuletnim opóźnieniem. Niektóre części były wyświetlane nawet w Związku Radzieckim, gdzie po wielkim sukcesie frekwencyjnym dopuszczonego do dystrybucji na fali odwilżowego odprężenia filmu *Siedmiu wspaniałych* (*Magnificent Seven*, reż. John Sturges, 1960) zapanowała moda na Dziki Zachód²². Sugestia, by NRD-owscy producenci podjęli się przedstawienia własnej wersji filmowej opowieści o poskramianiu amerykańskiego pogranicza nadeszła podobno z Moskwy²³. Pomysł ten z pewnością współgrał z tendencją obecną wówczas w obrębie radzieckiego kina rozrywkowego polegającą na poszukiwaniu sposobów wykorzystania atrakcyjnego modelu gatunkowego z Ameryki do propagowania idei rewolucji proletariackiej. Owocem tej tendencji były tzw. czerwone westerny, które w mniej lub bardziej umiejętny sposób przenosiły elementy hollywoodzkiego kodu gatunkowego w schemat bohaterskich opowieści o wojnie domowej 1918-1920 (*Nieuchwytni mściciele / Неуловимые мстители*, reż. Edmond Keosayan, 1966; *Białe słońce pustyni / Белое солнце пустыни*, reż. Vladimir Motyl, 1970). NRD-owski film *Synowie wielkiej niedźwiedzicy* (*Die Söhne der großen Bärin*, reż. Josef Mach, 1966) miał udowodnić wyższość kinematografii socjalistycznej nad zachodnioeuropejską, a także obnażyć zakłamanie wizji historii Stanów Zjednoczonych płynącej z adaptacji książki Karola Maya. Przystępując do realizacji socjalistycznej odpowiedzi na owe filmy, producenci wytwórni DEFA w dużym stopniu podążyli jednak szlakiem swych zachodnioniemieckich kolegów. Nawiązali współpracę z Jugosławią²⁴, a na warsztat wzięli popularną w ich kraju powieść przygodową.

Wierni dominującej doktrynie ideologicznej krytycy literaccy z krajów demokracji ludowej toczyli zażarte spory wokół twórczości czołowego przedstawiciela wilhelmińskiej literatury trywialnej. Przeważały opinie krytyczne, oskarżające dzieła Maya o promocję kolonializmu, rasizm czy nawet antycypację ruchu narodowo-socjalistycznego, jednak pojawiały się także głosy obrońców pisarza, którzy dostrzegali w jego prozie istotny walor dydaktyczny, choć niejednokrotnie postulowali usunięcie lub odpowiednie napiętnowanie elementów ideologicznie niepożądanych²⁵. W pierwszym powojennym dziesięcioleciu powieści Maya bywały zakazywane i raczej nie ukazywały się ich wznowienia, jednak już w czasach Chruszczowa w większości krajów bloku wschodniego zaczęły się znowu ukazywać, choć często dochodziło do ingerencji cenzorskich. Proza Maya wzbudzała szczególnie silne kontrowersje w NRD, gdzie nie była wydawana aż do 1982 r.²⁶, jakkolwiek nie została też objęta oficjalnym zakazem, a w obiegu funkcjonowały egzemplarze sprzed 1945 r. oraz przemycone z RFN. Władze Niemiec Wschodnich dążyły do ograniczenia wpływu Maya na młodzież, bowiem jego twórczość była wykorzystywana przez propagandystów III Rzeszy (autor *Old Surehanda* należał do ulubionych pisarzy Führera). Niechęć do jej ekranizacji, które trafiły na ekrany

NRD-owskich kin dopiero w latach 80., wydaje się więc zrozumiała. Do grona najbardziej zagorzałych przeciwników Maya należała Liselotte Welskopf-Henrich – lojalna członkini partii komunistycznej, profesor historii badająca dzieje i obyczaje rdzennych Amerykanów, a także autorka bijącej w NRD rekordy popularności, szesciotomowej powieści *Synowie wielkiej niedźwiedzicy*, w której z pasją demistyfikowała wykreowany przez Maya obraz amerykańskiego Zachodu, proponując w zastępstwie wizję wspartą w równym stopniu o pogłębione studia etnograficzne, co o marksistowski determinizm klasowy. Pisarka odrzucała kolonialny protekcjonalizm w konstruowaniu postaci Indian, dążyła do ich upodmiotowienia i nadania im mocy sprawczej. Welskopf-Henrich w odróżnieniu od Maya, wielokrotnie odwiedziła Stany Zjednoczone, a walkę o sprawiedliwe traktowanie Indian prowadziła nie tylko na froncie literacko-akademickim, ale także jako aktywistka pozostająca w stałym kontakcie z działaczami amerykańskimi²⁷.

Scenariusz na podstawie swojej prozy napisała sama Welskopf-Henrich, która jednak wkrótce popadła w przeciągające się konflikty z producentami, nie była też zadowolona z finalnego rezultatu ich pracy. Do gustu przypadł jej natomiast odtwórca głównej roli. Gojko Mitić, student belgradzkiego AWF, który od początku lat 60. pojawiał się jako statysta i kaskader w kręconych w Jugosławii filmach włoskich i RFN-owskich, miał też już za sobą jedną poważniejszą kreację aktorską porywczego Szoszona Wokadeha z filmu *Winnetou w Dolinie Sępów*. Rola w *Synach wielkiej niedźwiedzicy*, gdzie został obsadzony jako Tokei-Ihto, młody wódz plemienia Dakota, stała się dla Mitića przepustką do sławy. Wprawdzie słynni aktorzy jugosłowiańscy pojawiali się również w produkcjach Mayowskich (Velimir „Bata” Živojinović w filmie *Winnetou i Old Surehand*, Vladimir Medar w filmie *Winnetou i Old Firehand*), jednak z wyjątkiem wspomnianego wcześniej Dragomira „Gidry” Bojanicia tylko Mitić został obsadzony w roli protagonisty westernu o międzynarodowym rozgłosie. Podczas gdy w bogatej i zróżnicowanej filmografii Bojanicia przygoda ze spaghetti-westernem była zaledwie anegdotycznym epizodem, to angaż Mitića w pierwszym NRD-owskim filmie o Dzikim Zachodzie na trwałe zdeteminował jego karierę. Aktor szybko stał się najpopularniejszym Indianinem bloku wschodniego, socjalistycznym alter-ego Pierre’a Brice’a, kręcącym kolejne *Indianerfilme* już nie tylko w Jugosławii, ale także w Polsce (*Bląd szeryfa / Tödlicher Irrtum*, reż. Konrad Petzold, 1970; zdjęcia plenerowe realizowano w Bieszczadach), na Kubie (*Wódz Seminolów / Osceola*, reż. Konrad Petzold, 1971), w Rumunii (*Severino*, reż. Claus Dobberke, 1978; *Ulzana, wódz Apaczów / Ulzana*, reż. Gottfried Kolditz, 1974 – część zdjęć zrobiono także w ówczesnej Uzbeckiej Socjalistycznej Republice Radzieckiej, a koproducentem był Mosfilm) czy wreszcie w Mongolii, gdzie filmowano ostatni pełnoprawny *Indianerfilm*, czyli *Zwiadowcę (Der Scout*, reż. Dshamjangijn Buntar, Konrad Petzold, 1983).

Mitić stał się uosobieniem indiańskiego rewolucjonisty, który w odróżnieniu od Winnetou nie szukał sposobów na pokojowe współzycie z kolonizatorami. Młodzi widzowie chętnie identyfikowali się z bohaterami tego przystojnego, atletycznie zbudowanego aktora, który – jak przystało na szanującego się gwiazdora westernu – nie posiłkował się dublerami w scenach kaskaderskich czy wymagających przygotowania sportowego (w swym popisowym numerze Mitić wskakiwał na konia od strony zadu). On sam postrzegał jednak swą pracę jako coś znacznie ważniejszego niż tylko okazję do demonstracji umiejętności akrobatycznych. Z dużą

powagą podchodził do politycznego wymiaru swych ról, a będąc synem zasłużonego partyzanta Tity, wychowanym w poszanowaniu dla ideałów komunistycznych, traktował swą nieplanowaną karierę aktorską jako kontynuację antyfaszystowskiej walki ojca. Jako czołowa postać nurtu *Indianerfilme*²⁸ do lat 80. wystąpił aż w dwunastu NRD-owskich filmach tego gatunku. Na ironię zakrawa fakt, że w późniejszej fazie swej kariery Mitić zagrał w wielu drugorzędnych ekranizacjach powieści Maya. Pierwszą z nich była dylogia o przygodach Czarnego Gerarda (*Präriejäger in Mexiko: Geierschnabel; Präriejäger in Mexiko: Benito Juarez*, reż. Hans Knötzsch, 1988) nakręcona, gdy twórczość tego pisarza doczekała się już w NRD pełnej rehabilitacji. Po zjednoczeniu Niemiec Mitić zastąpił nawet Brice'a w scenicznej roli Winnetou na festiwalu Karola Maya w Bad Segeberg. W tej samej roli pojawił się też w dwuczęściowej produkcji telewizyjnej z lat 2002-2003 (*Karl-May-Spiele: Im Tal des Todes; Karl-May-Spiele: Old Surehand*, reż. Norbert Schultze Jr.). Mitić wciąż jeszcze pozostaje aktywny aktorsko, ostatnio znów zagrał w Mayowskiej trylogii (*Winnetou – Der letzte Kampf; Winnetou – Das Geheimnis vom Silbersee; Winnetou & Old Shatterhand*, reż. Philipp Stölzl, 2016), choć już w drugoplanowej roli.

Tokei-Ihto, pierwszy z galerii przywódców indiańskiej rebelii heroicznie stawiających opór białym ciemieżcom, to postać jednowymiarowa, wywodząca się z tradycji realizmu socjalistycznego. Bohaterowie kolejnych *Indianerfilme* są nieco bardziej pogłębieni psychologicznie, ale zasadniczo urzeczywistniają ten sam schemat. Choć w odróżnieniu od filmów Mayowskich *Indianerfilme* nie ograniczają się do zamkniętego kręgu powracających postaci (kolejne filmy łączą się co najwyżej w dylogie, jak *Apacze i Ulzana Wódz Apaczów* czy *Na tropie Sokoła / Spur des Falken*, reż. Gottfried Kolditz, 1968/ i *Białe wilki / Weiße Wölfe*, Konrad Petzold, 1969), to jednak poszczególni bohaterowie Miticia są skonstruowani na wzór raz ustanowionego prototypu, przestrzeganego niewiele mniej skrupulatnie niż w wypadku produkcji RFN-owskich. Modelowy protagonista NRD-owskiego filmu indiańskiego to dumny wojownik skrzywdzony przez żołnierzy, poszukiwaczy złota lub łowców skalpów, którzy w brutalny sposób zabili członków jego rodziny, zazwyczaj podczas krwawej pacyfikacji wioski. W odróżnieniu od tradycyjnego wzorca gatunkowego bohater nie jest jednak samotnym mścicielem, ale inicjatorem zbrojnego powstania, a jego naczelną motywacją nie jest chęć wyrównania osobistych rachunków, ale dobro współplemieńców, którym grozi eksterminacja lub zesłanie do rezerwatów leżących na nieurodzajnych terenach. Tokei-Ihto, tak jak później Ulzana lub Severino, to nie tylko skuteczny w boju przywódca indiańskiej partyzantki, ale także charyzmatyczny lider, który mądrze przewodzi swojemu ludowi zarówno w czasie wojny, jak i pokoju. Jest wizjonerem i innowatorem, gotowym do wprowadzenia go w następną fazę ewolucji społecznej. Pomimo przywiązania do tradycji przodków doskonale rozumie nieuchronność dostosowania się do nowego paradygmatu cywilizacyjnego. Wie, że aby nie paść ofiarą bezdusznej maszyny państwowo-korporacyjnej, jego ludzie muszą nauczyć się ekonomicznej samodzielności, a w jego autorytatywnej decyzji, w wyniku której plemię radykalnie odmieni dotychczasowy model życia, pobrzmiewają echa socrealistycznych haseł kolektywizacyjnych (*Nie będziemy polować na bizona, pójdziemy na drugą stronę rzeki Missouri i będziemy uprawiać rolę i hodować bydło*).



Winnetou i Apanaczi, reż. Harald Philipp (1966)

Pod względem ogólnie pojętej fachowości wykonania *Indianerfilme* ustępują produkcjom RFN-owskim, zwłaszcza jeśli za miarę profesjonalizmu uznamy klasyczne standardy hollywoodzkie. Zdjęcia są mniej dopracowane, brak im wyczelowania kolorystycznego i kompozycyjnego cechującego filmy o Winnetou (twórcy serii zachodnioniemieckiej korzystali z technologii szerokoekranowej Cinemascope, na licencji amerykańskiej, podczas gdy operatorzy NRD-owscy stosowali rodzimy format panoramiczny opatentowany jako – *nomen omen* – Totalvision, co przynosiło rezultaty wzbudzające znacznie mniejszy zachwyty). Niemniej pewien rodzaj stylistycznej chropowatości dobrze współgrał z oskarżycielsko-rewolucyjnym przekazem ideologicznym, a zarazem wpisywał się w tendencje estetyczne panujące wówczas w obrębie gatunku. Warto też zwrócić uwagę, że jeśli styl filmów Mayowskich był raz na zawsze ustalony i niezmienny, estetyka *Indianerfilme* wyraźnie ewoluowała, a twórcy poszczególnych filmów starali się nadać za zmianami, jakie zachodziły w westernie kinematografii zachodnich.

Synowie wielkiej niedźwiedzicy, podobnie jak wprowadzony na ekrany już pół roku później *Wielki Wąż Chingachgook* (*Chingachgook, die große Schlange*, reż. Richard Groschopp, 1967), będący marksistowską interpretacją prozy Jamesa Fenimore’a Coopera, to filmy, których styl może się kojarzyć z podrzędnymi westernami amerykańskimi i włoskimi. Daje się przy tym odczuć dużą fascynację NRD-owskich filmowców zachodnim gatunkiem (niosącym wszak wrogą, zakazaną ideologię) z jego rozpoznawalną ikonografią, typem oprawy muzycznej, przerysowanymi czarnymi charakterami, a przede wszystkim widowiskowymi sekwencjami akcji obfitującymi w wyczyny kaskaderskie. Chwilami imitacja zbliża się do doskonałości, jak w przypadku prawdziwie epickiej sceny przemarszu Indian Dakota na drugą stronę rzeki Missouri, przeważają jednak momenty realizacyjnie toporne czy niezamierzenie komiczne. Ograniczając się do szczególnie jaskrawych tego przykładów, można przywołać numer wokalny w wykonaniu grającej „pieśniarkę” z kantyny Jenny (Brigitte Krause), która nieudolnie naśladuje styl Marlene Dietrich, albo scenę walki Tokei-Ihto z niedźwiedziem, za którego ewidentnie przebrano aktora. Mimo ambicji etnograficznych i programowego dążenia do realizmu również obraz życia Indian w dużej mierze pozostaje zgodny ze stereotypowym wyobrażeniem ukształtowanym przez western amerykański, ewentualnie ulega „zgermanizowaniu”, czego efekty bywają dość groteskowe, jak w scenie, w której Indianin odgrywa na flecie melodię o mocno saksońskim kolorycie. Jednocześnie twórcy usilnie starali się przekonać widza, że ma on do czynienia z wiernym odwzorowaniem obyczajów Indian. W adaptacji powieści Coopera pojawia się nawet sekwencja, w której paradokuczny komentarz z offu szczegółowo tłumaczy znaczenie rytuałów Delawarów, choć choreografia wykonywanych przez nich tańców (dziękczynnego i wojennego) nasuwa na myśl starsze o dwie dekady hollywoodzkie produkcje klasy B. Pod wieloma względami prezentowane we wczesnych *Indianerfilme* wyobrażenie życia Indian nosi też znamiona schematyzmu Karola Maya, jakkolwiek znane klisze narracyjne zostały nasycone ideologią walki klasowej. W *Synach wielkiej niedźwiedzicy* znalazła się nawet szampowa scena pojedynku na noże, po którym zwycięski Tokei-Ihto, niczym Old Shatterhand, wspaniałomyślnie daruje życie pokonanemu wodzowi wrogiego plemienia, wygłaszając przy tym apel o puszczenie w niepamięć sporów dzielących indiańskie narody i o zjednoczoną walkę ze wspólnym wrogiem.



Gojko Mitić jako Wokadeh w filmie *Winnetou w Dolinie Sępów*, reż. Alfred Vohrer (1964)



Winnetou: Skarb w Srebrnym Jeziorze, reż. Harald Reinl (1962)

Na tle pierwszych dwóch filmów nurtu dzieła późniejsze, w szczególności dyptryk o Ulzanie czy film *Bracia krwi* (*Blutsbrüder*, reż. Werner W. Wallroth, 1975) jawią się jako znacznie bardziej nowoczesne i sprawnie zrealizowane, a potknięcia i niezgrabności w rodzaju opisanych powyżej zdarzają się w nich stosunkowo rzadko. Ich autorzy najwyraźniej „odrobili lekcję” z twórczości Sama Peckinpaha, o czym świadczy użycie modnych w owym czasie środków wyrazu takich, jak burzące jednorodność przedstawionego świata cięcia montażowe, nieoczekiwane stopklatki stosowane głównie w czołówkach filmów, a zwłaszcza zwolnione tempo przesuwu taśmy w scenach przemocy. Najnowsze tendencje śledzili też NRD-wscy kompozytorzy muzyki filmowej, czego dowodem jest choćby charakterystyczny temat na fortepian i etniczny bęben z pierwszej części przygód Ulzany, którego autor Hans-Dieter Hosalla nawiązał do rozpoznawalnej stylistyki partytur Ennio Morricone. Zgodnie z panującym w gatunku generalnym trendem kolejne filmy indiańskie z wytwórni DEFA stają się coraz brutalniejsze, a tym samym realizują wreszcie pierwotny zamysł bezwzględnego odrzucenia krzepiącej optyki powieści Maya. Zaprezentowana w *Braciach krwi* sugestywna sekwencja dokonywanej przez kawalerię masakry wioski, której mieszkańcy zebrali się pod amerykańskim sztandarem, co według obietnicy prezydenta Lincolna miało zapewnić im bezpieczeństwo, odznacza się naturalizmem obrazowania i kontestacyjną symboliką znaną z rewizjonistycznych „antywesternów” amerykańskich w rodzaju *Małego wielkiego człowieka* (*Little Big Man*, reż. Arthur Penn, 1970). Nie oznacza to bynajmniej, że autorzy *Indianerfilme* zupełnie zaprzestali korzystać z Mayowskich schematów fabularnych, chociaż czynili to w sposób bardziej świadomy i umiejętny, czego przykładem jest wprowadzenie w *Braciach krwi* białego protagonisty, który na równych prawach partneruje bohaterowi Miticia. W roli niepokornego dezertera o pseudonimie Harmonika, który powodowany odruchem sumienia przyłącza się do indiańskiej rebelii, wystąpił amerykański aktor i piosenkarz Dean Reed²⁹. Artysta ten – jako zadeklarowany marksista, otoczony niesławą w ojczyźnie, za to niezwykle ceniony w krajach Ameryki Łacińskiej, a w latach 70. i 80. także w Europie Wschodniej, gdzie stał się twarzą oficjalnej propagandy – wprost idealnie nadawał się na komunistyczną wersję Old Shatterhanda.

Westerny z NRD, stanowiące jeden z zapomnianych rozdziałów w historii gatunku, to frapująca, acz zakończona tylko częściowym powodzeniem próba prze-definiowania formuły, stworzenia alternatywnej stylistyki korespondującej z diametralnie odmiennym od pierwotnego przekazem ideologicznym. Z pewnością nie należą do dzieł o ponadprzeciętnej wartości artystycznej, ale na tle siermiężności ówczesnego kina propagandowego jawią się jako utwory nowatorskie, które wniosły do wschodnioeuropejskich kin ożywcy powiew bałkańskiej swobody. *Indianerfilme* powstawały w czasie, kiedy w następstwie przemian społeczno-kulturowych, jakie na przełomie lat 60. i 70. zachodziły w państwach Zachodu, dominujący paradygmat westernu radykalnie się zmienił. Fakt, że kierunek, w którym ewoluowały wschodnioniemieckie filmy indiańskie, jest w dużym stopniu zbieżny z kierunkiem rozwoju całego gatunku, może wydawać się paradoksalny, jednak w kontekście zwrotu na lewo, jaki western wykonał w latach 60., staje się on w pełni zrozumiały. Oczywiście także formuła westernu kontrkulturowego nie mogła zostać przyswojona przez aparat propagandowy NRD w sposób bezkrytyczny, musiała być w odpowiedni sposób przefiltrowana i ocenzurowana.

W przeciwieństwie do amerykańskiej czy włoskiej NRD-owska rewizja gatunku nie jest antyheroiczna, nie zaciera jasnych rozgraniczeń moralnych, odrzuca cynizm i dekadencję. Gatunkowy kostium antywesternu został poddany znaczącym modyfikacjom dostosowującym go do uproszczonych struktur znaczeniowych wywodzących się z narracji socrealistycznych.

Schematy fabularne w ujęciu porównawczym

Historia westernu jest pełna sporów ideologicznych toczonych przez filmowców dostosowujących elementy wspólnego kodu gatunkowego do odmiennych paradygmatów światopoglądowych, których emanacją stają się poszczególne filmy. Powszechnie wiadomo, że *Rio Bravo* (reż. Howard Hawks, 1959) miało być w zamyśle twórców konserwatywną odpowiedzią na niosący alegoryczną krytykę maccartyzmu film *W samo południe* (*High Noon*, reż. Fred Zinnemann, 1952), zaś *Major Dundee* (reż. Sam Peckinpah, 1965) może być odczytany jako próba demistyfikacji obrazu amerykańskiej konnicy zmitologizowanej za sprawą filmów takich, jak choćby trylogia kawalerska Johna Forda (*Fort Apache*, 1948; *Nosiła żółtą wstążkę / She Wore a Yellow Ribbon*, 1949; *Rio Grande*, 1959). W kontekście westernów z podzielonych murem Niemiec najistotniejszym tłem intertekstualnym jest polemika w obrębie filmów skoncentrowanych na konflikcie między białymi osadnikami wspomaganymi przez armię i kształtujące się korporacje, a rdzennymi mieszkańcami Ameryki.

W kolejnych dekadach ujęcie tego tematu podlegało silnym przemianom³⁰. W pierwszej fazie rozwoju western ukazywał Indian jako budzących postrach barbarzyńców, którzy bez wyraźnego powodu mordują pokojowo nastawionych osadników i niszczą ich mienie. Model taki dominował w głównym nurcie gatunku aż do lat 50., kiedy to wizerunek Indianina ewoluował w kierunku romantycznego stereotypu dumnego i honorowego wojownika, pojawiły się też filmy z empatią ukazujące tragedię rdzennych Amerykanów, choć najczęściej w sposób eufemistyczny podchodziły one do winy białych – do najważniejszych z nich należą *Ostatnia walka Apacza* (*Apache*, reż. Robert Aldrich, 1954), a także nieco późniejszy film *Jesień Czejenów* (*Cheyenne Autumn*, reż. John Ford, 1964), który dziś uważa się za emblematyczny dla rehabilitacyjnej tendencji, która pojawiła się w schyłkowym okresie westernu klasycznego. Filmy te uspokajały sumienia potomków dawnych osadników, ujmując temat w kategoriach fatalistycznej nieuchronności i sugerując, że odpowiedzialność za krzywdę Indian spoczywa na wyrachowanych jednostkach, nie zaś na całej ludności napływowej. W dobie kontestacji dochodzi do całkowitej inwersji modelu wyjściowego. Antywesterny takie jak *Był tu Willie Boy* (*Tell Them Willie Boy Is Here*, reż. Abraham Polonsky, 1969), *Niebieski żołnierz* (*Soldier Blue*, reż. Ralph Nelson, 1970) czy wspomniany *Mały wielki człowiek* przedstawiały cywilizację białych jako pełną hipokryzji, skorumpowaną i śmiertelnie niebezpieczną, oskarżały ją też o metodyczną eksterminację Indian, których kultura bywała przedstawiana w sposób nieco wyidealizowany, jako pełna harmonii i z gruntu pokojowa.

Ideologiczna polemika intertekstualna między adaptacjami powieści Karola Maya i *Indianerfilme* z wytwórni DEFA w znacznym stopniu odzwierciedla międzypokoleniowe spory toczone w obrębie westernu amerykańskiego. Filmy RFN-owskie, będące hiperrealistyczną rekonstrukcją westernu klasycznego, gorliwie

odtworzyły romantyczny wizerunek Indian obowiązujący w Hollywood w latach 50., z kolei produkcje NRD-owskie, stanowiące zredukowaną mutację antywesternu, w sposób jednoznaczny stawiały po stronie Indian ciemnionych przez anglosaskich kolonizatorów. Naczelnym toposem niemieckich westernów z obu stron muru berlińskiego był konflikt etniczny. Twórcy z RFN realizowali panoramiczne spektakle prezentujące wyidealizowaną wersję waśni Indian i białych osadników, w ramach której prostolinijny światopogląd Karola Maya harmonijnie współbrzmiał z naiwną pochwałą demokracji wolnorynkowej, charakterystyczną dla amerykańskiego westernu klasycznego. Z kolei filmowcy NRD-owscy interpretowali historię Stanów Zjednoczonych w duchu myśli Karola Marksa, akcentując bezdusność młodego kapitalizmu, krwiożerczość białych kolonialistów i waleczność indiańskich rewolucjonistów. Obydwa nurty posługiwały się przy tym mocno ograniczoną paletą rozwiązań fabularnych, wywodzących się wprost z tradycji gatunku. W poniższym fragmencie tekstu postaram się odnaleźć analogie między schematami narracyjnymi stosowanymi w ramach modeli wschodnio- i zachodniemieckich, zwracając uwagę na odwrócenia wektorów decydujących o diametralnych różnicach na płaszczyźnie ideologicznej.

Sekwencje wstępne znakomitej większości filmów sygnalizują zmianę paradygmatu kulturowego – kreując tło historyczne, akcentują zmierzch tradycyjnego modelu życia obowiązującego na Dzikim Zachodzie przed nastaniem dynamicznie rozwijającej się cywilizacji białego człowieka. Dramaturgicznym punktem wyjścia staje się konflikt terytorialny Indian z osadnikami wspieranymi przez kawalerię oraz korporacje w rodzaju kompanii kolejowych czy górniczo-wydobywczych. Sytuację tę znakomicie wyraża wprowadzenie czytane przez narratorkę z offu w prologu filmu *Winnetou II: Ostatni renegaci: Szlachetny wódz Apaczów nieustająco wypełnia swą misję zachowania pokoju między jego narodem a białymi osadnikami. Napływ białych ludzi na indiańskie terytoria łowieckie wywoływał napięcie po obu stronach. Winnetou wyrusza negocjować z wodzami północno-zachodnich plemion, ażeby okazjonalne powstania nie przerodziły się w wojnę. Wojnę, która mogła oznaczać zagładę całego narodu indiańskiego*. Przytoczony fragment warto skonfrontować z analogicznym wprowadzeniem z offu otwierającym film *Wielki Wąż Chingachgook: Nasza historia toczy się we wczesnych dniach amerykańskich kolonii. Tak jak inne plemiona, Delawareowie handlują z europejskimi osadnikami. Indianie nie doceniają wartości swych dóbr, płacą zawyżone ceny za wyroby metalowe, przeplacają też za konie. Nieuczciwy handel zmusza Indian do większej zależności. Siły kolonialne dążą do przejęcia kontroli nad ich ziemiami. W sposób nieświadomy Indianie tracą wolność*. Już na pierwszy rzut oka uderza różnica w obrazowaniu historii Stanów Zjednoczonych – podczas gdy wariant RFN-owski symetrycznie rozkłada międzyrasowe napięcia, akcentując wagę spokoju i równowagi, model NRD-wski wyraźnie obwinia jedną stronę konfliktu, pośrednio zwraca też uwagę na potrzebę współpracy zwaśnionych plemion.

Powyższy cytat z filmu RFN-owskiego świetnie oddaje funkcję Winnetou w strukturze znaczeniowej serii. Bohater wraz z jednym ze swych białych przyjaciół pełni rolę mądrego mediatora, a zarazem czynnika naprawczego, eliminującego z obu grup jednostki patologiczne, które stoją na przeszkodzie pokojowemu współżyciu dwóch ras. Obie strony konfliktu są wyraźnie idealizowane – osadnicy to ludzie prowadzący twarde życie, ale wolni od rasistowskich uprzedzeń i wiernie

przestrzegający kodeksów honorowych, zaś Indianie jawią się jako wprost nieskończenie dzielni, prawdomówni i altruistyczni, chociaż jednocześnie nieco infantylni i naiwni, pod względem sprawności intelektualnej ustępują białym. Zdarzają się też wprawdzie Indianie agresywni, łączący się w zbójckie bandy i nadużywający alkoholu (jak Komancze w filmie *Winnetou i Old Shatterhand*). Ich zdziczenie jest jednak wynikiem podstępnej działalności czarnych charakterów, ludzi którzy perfidnie wykorzystują ich z tradycji i demoralizują. W wielu przypadkach konflikt z białą ludnością rodzi wśród społeczności indiańskiej rozłam pokoleniowy (motywn ten napotykamy między innymi w filmach *Winnetou III: Ostatnia walka* i *Winnetou i Old Surehand*). Starsza generacja uosabiana przez postać doświadczonego wodza chce uniknąć wojny i dąży do ugody, co się spotyka z gwałtownym sprzeciwem zapalczego syna wodza, który cieszy się popularnością wśród młodszych wojowników i gotów jest walczyć. Nawet jeśli jego serce jest szlachetne, a pobudki do pewnego stopnia zrozumiałe, Winnetou musi go za wszelką cenę powstrzymać, by zapobiec eskalacji przemocy.

Z punktu widzenia doktryny ideologicznej panującej w NRD Winnetou jawił się jako archetyp reakcjonisty i kontrrewolucjonisty. Antidotum na promowaną przez niego zachowawczość mieli dostarczać protagoniści Gojko Miticia – jednostki zbuntowane, bezlitosne w swej walce o słuszną sprawę, odrzucające naiwny sentymentalizm Mayowskiego Apacza, niewahające się zabijać w imię społecznej sprawiedliwości. Co charakterystyczne, w filmach takich jak *Synowie wielkiej niedźwiedzicy* czy *Apacze* jest powtórzony zachodniemiecki schemat sporu o strategię działania w obliczu agresji białych między starym wodzem za wszelką cenę starającym się utrzymać pokój i bojowo nastawionym młodym wojownikiem, w którego wciela się rzecz jasna Mitić. W przeciwieństwie do modelu RFN-owskiego słusność stoi po stronie młodszego z bohaterów i on też wkrótce przejmując dowódzenie. W następnej kolejności z reguły dąży do zjednoczenia skłóconych plemion indiańskich we wspólnej walce przeciwko najeźdźcom. W odróżnieniu od Winnetou bohaterowie Miticia są w pełni samodzielni i nie szukają przyjaźni z białymi. Do czasu *Braci krwi* pozytywne postaci wśród białych zdarzały się niezwykle rzadko (w świecie *Indianerfilme* są one równie wyjątkowe i niereprezentatywne dla białej społeczności, jak w adaptacjach Mayowskich postać spekulanta), a ich empatyczna postawa wobec cierpienia Indian nie przekładała się na aktywne działanie. Generalna postawa białej społeczności wobec rdzennej ludności to postawa kolonizatorska: jej celem jest wykorzystanie tradycyjnych modeli życia, uzależnienie ekonomiczne, zniewolenie. Przekonani o wyższości swej kultury zdobywcy Zachodu oczekują od Indian całkowitego posłuszeństwa, a załączki rebelii topią we krwi.

Istotnym elementem fabularnym obydwu modeli jest grupa bandytów pragnących się wzbogacić na wojnie z Indianami, często czyhających na należący do nich od wieków skarb. W wariacie RFN-owskim renegaci są opłacani przez złego kapitalistę-spekulanta, który pragnie uchodzić za godnego szacunku obywatela. W interesie spekulanta z różnych przyczyn leży zaognianie konfliktu, bohater tego typu dąży do naruszenia przez obie strony warunków traktatów pokojowych, zrzucania na Indian odpowiedzialność za zbrodnie popełnione przez jego własną bandę, by wzniecić agresywne nastroje wśród osadników, często sprzedaje także alkohol i broń czerwonoskórym renegatom. Postaci spekulanta nieodmiennie towarzyszy bezwzględny zabójca, najczęściej pełen rasistowskiej pogardy wobec Indian, któ-

rych wioski płąduje na czele bandy rzeźmieszków. Najbardziej charakterystycznym przykładem tego typu bohatera jest Luke zagrany przez Klause Kinskiego w filmie *Winnetou II: Ostatni renegaci*, z którego ust pada niesławna maksyma generała Philipa Henry'ego Sheridana: *Dobry Indianin to martwy Indianin*. Postać Luke'a jest bliźniaczo podobna do licznych negatywnych bohaterów z westernów NRD-owskich, jak choćby szuler i pogromca Indian Red Fox (Jiří Vršťala) z *Synów wielkiej niedźwiedzicy* czy też łowca skalpów Harry z *Wielkiego węża Chingachgooka*, który oprócz rasistowskiej sentencji generała Sheridana wypowiada zdania takie jak: *Czy Indianie są ludźmi?* lub: *Dla mnie strzelanie do czerwonych i bobrów to jedno i to samo*. Zasadnicza różnica zachodząca w tym względzie między produkcjami obu niemieckich kinematografii leży w relacji postaci bandytów do establishmentu. W wariacie zachodnim ich związek ze światem szanowanych obywateli (do tej grupy zaliczają się farmerzy, przedsiębiorcy, politycy i żołnierze) nie jest bezpośredni, jedynym łącznikiem pozostaje tu postać spekulanta, który wprawdzie utrzymuje kontakty z elitą społeczności, jednak w żadnym razie nie jest jej typowym przedstawicielem. Z kolei w wersji wschodniej bandyci ściśle współpracują z establishmentem, są na usługach armii (*Synowie białej niedźwiedzicy*), biznesmenów (*Ulzana, Wódz Apaczów*) bądź polityków, którzy za pieniądze podatników skupują skalpy Indian (*Wielki wąż Chingachgook*).

Szczególnie wymowna jest rozbieżność w ukazywaniu stosunku amerykańskiego establishmentu do Indian. W westernach zachodniemieckich odpowiedzialność za całą historyczną niesprawiedliwość, jaka spotkała Indian, ponoszą postaci spekulantów, których działania są wyraźną patologią. Przedstawiciele wielkiego biznesu, administracji państwowej i Armii odnoszą się natomiast do Indian bez uprzedzeń, dążąc do wynegocjowania reguł pokojowej koegzystencji, które usatysfakcjonują obie strony waśni. Elementem mitologizacji konfliktu zbrojnego między rasami jest też wielokrotnie podkreślany szacunek, jakim Winnetou darzy choćby „wielkiego białego wojownika”, jak sam określa pułkownika Huntera (Joe D'Amato) z filmu *Winnetou i Old Shatterhand* czy mądrego gubernatora Hatchetta (Carl Lange) z filmu *Winnetou III: Ostatnia walka* – ludzi niezłomnych i honorowych, których słowo warte jest nie mniej niż przyrzeczenie Old Shatterhanda. Pod pewnymi względami westery z RFN w mitologizacji amerykańskiej kawalerii posuwają się nawet dalej niż produkcje hollywoodzkie (*vide* hiperrealistyczna imitacja stylu Forda w scenach rozgrywających się pod wyeksponowanym portretem Lincolna w filmie *Winnetou II: Ostatni renegaci*). Winnetou uznaje też zwierzchnictwo prezydenta USA, tytułując go nieodmiennie „wielkim ojcem z Waszyngtonu” i nigdy nie wątpiąc w czystość jego intencji. Znakomitego przykładu skrajnej idealizacji amerykańskich instytucji dostarcza film *Winnetou: Złoto Apaczów*, w którym Old Shatterhand znajduje zatrudnienie w spółce kolejowej Great Western. Gdy się okazuje, że budowane przez przedsiębiorstwo połączenie kolejowe przebiega przez terytorium, które zgodnie z traktatem pokojowym należy się Apaczom, bohater zgodnie z instrukcjami swego pryncypialnego zwierzchnika nakazuje zaprzestanie prac oraz poprowadzenie torów inną drogą, mimo że naraża to spółkę na znaczącą stratę czasu i pieniędzy. Z wątku tego wyłania się wizja harmonijnej współpracy wielkiej polityki i wielkiego biznesu, który za wszelką cenę wywiązuje się z umowy zawartej z Indianami przez rząd, w żadnym razie nie zapomina o imponderabiliach, a swój główny cel widzi nie w pomnaniu majątku, lecz w budowie i rozwoju cywilizacji.



Winnetou i Old Shatterhand, rež. Hugo Fregonese (1964)

Jak nietrudno się domyślić, w wariacie NRD-owskim kwestia ta kształtuje się biegunowo odmiennie. Elity polityczne, kadry oficerskie, a przede wszystkim kapitalistyczni ciemniacy są do cna przepelnieni rasową nienawiścią, od której silniejszą motywacją jest w ich wypadku jedynie żądza zysku. Wszystkie elementy gatunkowe symbolizujące gloryfikowany przez klasyczny western postęp cywilizacyjny (budowa kolei, rozwój miast, szkolnictwo) są ukazane w filmach z Gojko Miticiem jako instrumenty, za pomocą których destrukcyjna machina korporacyjno-urzędnicza zaprowadza swój niesprawiedliwy porządek. Już *Synowie wielkiej niedźwiedzicy* piętnują isticie totalitarne metody kształtowania bezkrytycznego, homogenicznego społeczeństwa, ukazując, jak Indianie Dakota, na których terenach znaleziono złoto, zostają w brutalny sposób przesiedleni, a ich dzieci trafiają do szkół z internatem. Akcja filmu *Ulzana, wódz Apaczów* przenosi się nawet na moment do Waszyngtonu, ukazując mieszczące się tam instytucje demokratyczne jako gubiące się w labiryntach własnej biurokracji, przeżarte korupcją, cynizmem i makiawelizmem. Zgodnie z marksistowską wykładnią historii konflikt ras staje się konfliktem klasowym zdeterminowanym ekonomicznie. Kontrola indiańskich terytoriów jest dla klasy dominującej kluczowa ze względu na kryjące się tam bogactwa naturalne, bez których krwiobieg kapitalistycznej gospodarki nie może sprawnie funkcjonować. Zazwyczaj konflikt wybucha z powodu złota (*Na tropie Sokola*), ale tę samą funkcję w strukturach poszczególnych filmów mogą pełnić też złoża ropy (*Błąd szeryfa*) czy miedzi (*Apacze*). W ostatnim z tych filmów znalazła się scena, która w sposób eksplicytny tłumaczy omawiane zagadnienie. Dialog rozgrywa się między Johnsonem (Milan Beli), przedstawicielem rządu amerykańskiego, a Ramonem (Leon Niemczyk), meksykańskim bogaczem, zarządcą kopalni metali w pogranicznym miasteczku Santa Rita. Za zgodą lokalnych władz Johnson zwabia do osady Apaczów, by dokonać na nich rzezi. Jego zdradziecki plan spotyka się z bezradnym sprzeciwem Ramona ceniącego sobie ugodę ze starym wodzem Juanem Jose. *Bez wątpienia dyrektorzy chcą mieć więcej miedzi, a mniej Apaczów* – przekonuje Johnson. – *Cena miedzi na świecie poszła w górę o 10 punktów. Znam cenę miedzi i cenę martwego Apacza* – wykrzykuje topiący wyrzuty sumienia w alkoholu Ramon. – *Ponieważ w żaden sposób nie udało się ich przepędzić z ich terytorium, rząd płaci za skalpy wojowników sto dolarów, kobiet pięćdziesiąt, a dzieci dwadzieścia pięć*. Ta dramatyczna wymiana zdań, a przede wszystkim następująca po niej sekwencja masakry Apaczów wyrażają typowe dla antyamerykańskiej propagandy socjalistycznej oskarżenie nieludzkiej logiki kapitalizmu wyceniającej zarówno minerały, jak i ludzkie życie na podstawie trendów światowej gospodarki.

Najbardziej jaskrawe różnice zachodzą w finałowych sekwencjach filmów obu nurtów. W modelowym zakończeniu westernu Mayowskiego usiłowania Winnetou i Old Shatterhanda przynoszą rezultat w postaci współpracy pokojowo nastawionych Indian i wykazujących dobrą wolę reprezentantów białej społeczności. W wyniku tej współpracy bandyci zostają ukarani i wyeliminowani, przy czym spekulant i jego pomocnik giną zazwyczaj z rąk głównych bohaterów. Nic już nie stoi na przeszkodzie, by obie rasy żyły odąd w pokoju. Posunięta do hiperrealistycznego ekstremum idealizacja Dzikiego Zachodu w połączeniu z dążeniem do dochowania holograficznej wierności gatunkowym konwencjom rodzą tyleż szokujące, ile kuriozalne przekłamania historyczne. W sekwencji zamykającej film *Winnetou i Old Shatterhand* pojawia się znana klisza gatunkowa w postaci oddziału kawalerii,

który w ostatniej chwili przynosi ratunek bohaterom znajdującym się w oplakanej sytuacji. Charakterystyczny dźwięk trąbki nie jest jednak – jak ma to miejsce w modelu amerykańskim – sygnałem zwiastującym ocalenie grupy białych zaatakowanych przez Indian i jednocześnie wieszczącym zgubę tych ostatnich. W filmie z RFN żołnierze wybawiają z opresji grupę Apaczów napadniętą przez białych rzeźmieszków. Identyfikacyjny motyw powraca w filmie *Winnetou II: Ostatni renegaci*, gdzie Indianie ochraniający żony i dzieci osadników bronią się przed przeważającymi siłami przeciwników, których ostatecznie pomaga rozgromić wojsko. Wariacja owego schematu znalazła się też w zakończeniu filmu *Winnetou w dolinie sępów*, gdzie zamiast zwyczajowej kawalerii z odsieczą osadnikom obłożonym przez białych bandytów przybywają mężczyźni Szoszoni.

Zakończenie wzorcowego filmu indiańskiego z NRD ukazuje wybuch powstania. W większości przypadków sekwencje finałowe wypełnia zwycięskie starcie z oddziałem wojska (*Na tropie Sokola*) lub grupą uzbrojonych cywili (*Apacze*), choć zdarza się także, że akcja zostaje przerwana w momencie, gdy rebelia się rozpoczyna (*Bracia krwi*). Bohaterowie Miticia własnoręcznie dokonują krwawego odwetu na szczególnie okrutnych wyzyskiwaczach bądź oficerach. Ładunek emocjonalny scen zamknięcia bywa wzmocniany tragicznym rozwiązaniem wątków romansowych, jak w filmie *Ulzana, wódz Apaczów*, w którym ginie ukochana tytułowego bohatera Leona (Renate Blume) lub *Braciach krwi*, gdzie podczas pacyfikacji wioski zostaje zabita siostra bohatera Miticia Rehkitz (Gisela Freudenberg), która niedawno poślubiła granego przez Deana Reeda Harmonikę, a na dodatek była z nim w ciąży. Motyw bolesnej ofiary dotyczącej bohaterów osobiście czyni ich bardziej heroicznymi i zdeterminowanymi, sprawia, że treści ich życia staje się walka z ciemnościami (jakkolwiek bohaterowie Miticia byli konstruowani z mniejszą pruderią w sferze seksualności niż w przypadku protagonistów Mayowskich, to jednak podobnie jak Winnetou nie mogą oni doświadczyć osobistego szczęścia, gdyż ich przeznaczeniem jest walka o ideały wznioślejsze niż miłość romantyczna). Zakończenia niektórych *Indianerfilme* sygnalizują także konieczność zmiany sposobu prowadzonego przez Indian życia; wraz ze świadomością klasową przychodzi konstatacja o potrzebie uzyskania niezależności ekonomicznej, stąd decyzja o podjęciu pracy na roli (*Wielki Wąż Chingachgook*). Co znamienne, w odróżnieniu od amerykańskiego antywesternu finał typowego *Indianerfilm* jest generalnie optymistyczny. Walka bohaterów Gojko Miticia nie jest straceńczym aktem desperacji, który w obliczu miażdżącej przewagi cywilizacji białego człowieka może zakończyć się jedynie klęską. Wręcz przeciwnie – wszystko wskazuje na to, że jego rewolucja doprowadzi do ostatecznego zwycięstwa Indian, którzy będą odtąd w sposób suwerenny decydować o własnym losie. Pesymizm jest w propagandzie elementem nie mniej niepożądanym niż antyheroizm, a twórcy wschodnioniemieckich filmów indiańskich, mimo deklarowanej wierności realiom epoki, dopasowywali kod gatunkowy do panującego w ich kraju systemu ideologicznego, traktując przy tym fakty historyczne równie nonszalancko, jak ich zachodnioniemieccy koledzy.

* * *

Mimo że w drugiej dekadzie XXI w. filmy o Dzikim Zachodzie z podzielonych Niemiec oglądają już tylko admiratorzy zapomnianych osobliwości kina klasy B,

a z punktu widzenia historii westernu pozostają one mało znaczącym epizodem o bardzo ograniczonym wpływie na jej dalszy przebieg, dla badacza gatunku mogą się one okazać interesującym przedmiotem studiów. Sam bowiem fakt ich powstania, a także powodzenie, jakim cieszyły się wśród ówczesnych odbiorców, świadczą o niezwyklej elastyczności westernowych struktur, które są na tyle uniwersalne, że bez trudu wchodzą w relacje symbiotyczne z diametralnie odmiennymi systemami ideologicznymi, nie tracąc przy tym swych cech dystynktywnych umożliwiających widzowi łatwą identyfikację gatunku i dostarczających mu narzędzi odbiorczych pozwalających na sprawne odszyfrowywanie schematów konstruowanych zgodnie ze swoistą logiką. Filmy z Niemiec Zachodnich stanowią hiperrealistyczną imitację amerykańskiego pierwowzoru realizującą filozofię „absolutnego fałszu”. Zmitologizowana wizja historii, rozgrzeszająca cywilizację amerykańską z win wobec rdzennej ludności, znakomicie oddaje nastrój panujący wśród konserwatywnej części społeczeństwa RFN lat 60., chętnie poddającej się amerykanizacji i skłonnej do zbiorowej amnezji. Przed twórcami NRD-owskimi stało trudniejsze wyzwanie. W przeciwieństwie do filmowców z RFN, którzy skwapliwie wykorzystywali popularność amerykańskiego westernu, musieli oni przekonać swą publiczność, że uwielbiany przez wszystkich gatunek w swej pierwotnej postaci niesie złowrogą ideologię i jest godny potępienia. Do pewnego stopnia ich sytuacja przypomina sytuację twórców woskowych reprodukcji klasycznych dzieł sztuki wystawianych w odwiedzinym przez Umberto Eco muzeum Palace of Living Arts. *Filozofia właściwa dla Palace* – pisze Eco – *nie głosi: „Pokazujemy wam reprodukcję, aby zachęcić was do obejrzenia oryginału”, lecz „pokazujemy wam reprodukcję po to, abyście nie odczuwali potrzeby obejrzenia oryginału”*³¹. Szczęśliwie dla autorów *Indianerfilme* w tym samym czasie sam oryginał ulegał metamorfozie, która przejawiała się w potrzebie zakwestionowania własnej tradycji. Splot okoliczności społecznych, kulturowych i politycznych doprowadził do nieoczekiwanej sytuacji, w której socjalistyczny ersatz okazał się bliższy amerykańskiemu oryginałowi niż kapitalistyczna reprodukcja. Znamiennie że gdy produkcja kolejnych części cyklu o Winnetou została zaprzestana w 1968 r., filmy indiańskie z Gojko Miticiem powstawały aż do 1983 r. W konfrontacji z antywesternem przełomu lat 60. i 70. naiwne, Mayowskie wyobrażenie Dzikiego Zachodu gwałtownie się dezaktualizowało, za to wariant rewolucyjny, choć zredukowany do socrealistycznej sztampy, w naturalny sposób nadążał za przemianami całego gatunku.

W ostatnich zdaniach tekstu wypada powrócić do wątku jugosłowiańskiego i możliwie lapidarnie spróbować odpowiedzieć na pytanie o znaczenie niemieckich koprodukcji dla kinematografii SFRJ. Chociaż opisana powyżej polemika ideologiczna toczyła się w pięknej scenerii republik Chorwacji oraz Bośni i Hercegowiny, wydaje się, że sami gospodarze zachowali w jej obliczu neutralność, starając się raczej korzystać na sporze, niż w nim uczestniczyć. Zarówno filmy o Winnetou, jak i westerny z Gojko Miticiem cieszyły się u jugosłowiańskiej publiczności wielkim powodzeniem dodatkowo potęgowanym faktem zaangażowania w ich produkcję rodzimego przemysłu filmowego. Do dziś użytkownicy serbskich, chorwackich i bośniackich serwisów internetowych piszą o nich *domaći filmovi* (dosłownie „domowe filmy”, tu w znaczeniu „nasze”, „krajowe” czy „narodowe”), włączając je w ten sposób w obręb szerokiego zjawiska określanego mianem „jugonostalgie”. Dla nieprzeciętnie pojemnego systemu propagandowego SFRJ

obydwa niemieckie nurty stały się użyteczne. NRD-owski wariant rewolucyjny pozostawał w sposób oczywisty kompatybilny z rodzimą linią ideologiczną, kreując ponadto jugosłowiańskiego aktora na międzynarodowego superherosa walki klasowej. Ale również „wsteczny” i proamerykański model RFN-owski pod wieloma względami współbrzmiał z oficjalną doktryną SFRJ. Wieloetniczny naród pełen zadawnionych konfliktów i podskórnych napięć potrzebował silnej narracji jednoczącej. Funkcję tę doskonale wypełnił Mayowski „fałsz absolutny” polegający na eskapistycznej idealizacji, kreowaniu iluzji, zgodnie z którą konflikty etniczne są tylko wynikiem podłych knoń pojedynczych „czarnych owiec”, a po ich wyeliminowaniu nic już nie będzie stało na przeszkodzie, by między zwaśnionymi narodami zapanowały pokój i harmonia. Osobnego zgłębienia domagałaby się w tym kontekście twórczość Žiki Mitrovicia, który w swych silnie inspirowanych amerykańskim kinem gatunkowym filmach partyzanckich (zwanych czasem „gibanica-westernami”) skutecznie łączy – jak się wydaje – obydwie omawiane tu perspektywy.

MICHAŁ BOBROWSKI

¹ U. Eco, *Podróż do hiperrealności*, w: tegoż, *Semiologia życia codziennego*, tłum. J. Ugniewska, P. Salwa, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 11-73.

² Tamże, s. 15.

³ Tamże, s. 54-55.

⁴ Tamże, s. 15.

⁵ Por. A. Bazin, *Western, czyli film amerykański par excellence*, tłum. B. Michałek, w: tegoż, *Film i rzeczywistość*, red. B. Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 145.

⁶ U. Eco, dz. cyt. s. 14.

⁷ Wspomniane adaptacje Coopera to dyptyk w reżyserii Arthura Wellina (*Der Wildtöter und Chingachgook*; *Der Letzte der Mohikaner*, 1920) z Belą Lugosim w roli „ostatniego Mohikanina” Chingachgooka. Oba filmy w wersji lekko okaleczonej zachowały się do dziś. Zdaniem Gian Piera Brunetty absolutnymi pionierami w dziedzinie europejskiego westernu byli filmowcy włoscy, a najwcześniejszy prototyp spaghetti-westernu to *Indiańska wampirzyca (La vampira Indiana)*, reż. Roberto Roberti, 1913), ale prawdopodobnie żadna z kopii filmu nie przetrwała (G. P. Brunetta, *The History of Italian Cinema: A Guide to Italian Film from Its Origins to the Twenty-First Century*, tłum. J. Parzen, Princeton University Press, Princeton, Oxford 2009, s. 204). Inne przykłady westernów powstałych na starym kontynencie przed 1945 r. to wyprodukowany w III Rzeszy *Cesarz Kalifornii (Der Kaiser von Kalifornien)*, reż. Luis Trenker, 1936), a także *Chłopiec na Za-*

chodzie (Il fanciullo del West), reż. Giorgio Ferroni, 1942) będący najpopularniejszym przedstawicielem nurtu komediowych westernów realizowanych w faszystowskich Włoszech.

⁸ Pomijam w tym miejscu filmy zapożyczające wybrane elementy kodu gatunkowego, czy transponujące schematy narracyjne w obręb rzeczywistości innej niż dziewiętnastowieczny zachód Stanów Zjednoczonych.

⁹ Analizę porównawczą wszystkich trzech przywołanych tu animowanych westernów zaproponował Giuseppe Sedia w tekście *Twisting Genres. Three Examples of Animated Western from Czechoslovakia, Poland and Italy*, w: *Obsession. Perversion. Rebellion. Twisted Dreams of History*, red. M. Bobrowski, O. Bobrowska, Galeria Bielska BWA, Kraków, Bielsko-Biała 2016, s. 177-182.

¹⁰ Źródła są wyraźnie podzielone w kwestii przynależności etnicznej Aleksey Dundića: zdaniem jednych był on Serbem, zdaniem innych – Chorwatem.

¹¹ Zob. P. Skopal, *Barrandov's Co-Productions: The Clumsy Way to Ideological Control, International Competitiveness, and Technological Improvement*, w: *Cinema in Service of the State: Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945-1960*, red. L. Karl, P. Skopal, Berghahn Books, New York, Oxford 2015, s. 89-106.

¹² Do najbardziej znaczących przykładów należą filmy takie, jak: *Powiatowa Lady Makbet (Sibiriska Ledi Magbet)*, reż. Andrzej Wajda, 1962, SFRJ/PRL), *Sprawdzono – min nie ma (Pro-*

- vereno nema mina, Проверено - мин нет*, reż. Jurij Łysenko, Zdravko Velimirović, 1965, SFRJ/ZSRR), a także epicka seria *Wyzwolenie (Освобождение)*, reż. Jurij Ozierow, 1968-1975, ZSRR/NRD/PRL/SFRJ/Włochy).
- ¹³ Projekt został rozpoczęty jeszcze w 1962 r. z Alainem Delonem w roli tytułowej, ale produkcję wstrzymano z powodu przekroczenia budżetu. Fragmenty nieukończony pierwszej wersji zostały włączone do filmu z 1965 r., w której główną rolę zagrał Horst Bucholtz.
- ¹⁴ R. Vučetić, *Kauboji u partizanskoj uniformi. Američki vesterni i partizanski vesterni u Jugoslaviji šezdesetih godina 20. veka*, „Tokovi istorije” 2010, nr 2, s. 132.
- ¹⁵ Tamże, s. 132.
- ¹⁶ Zob. N. Honsza, W. Kunicki, *Karol May – anatomia sukcesu*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1986, s. 33.
- ¹⁷ Konwencja, zgodnie z którą powstał pseudonim Old Shatterhand, podobnie jak Old Firehand i Old Surehand, jest wytworem fantazji, którą pisarz rekompensował niekompetencją lingwistyczną. Zdaniem Maya komponent „Old” wyrażał na Dzikim Zachodzie specyficzną kombinację familiarności i szacunku, zaś trzon pseudonimu, tj. „Shatterhand” (druzgocąca ręka) bohater zawdzięczał swej niezwykłej umiejętności nokautowania przeciwników cełnym ciosem w skroń.
- ¹⁸ Filmy *Winnetou i Old Shatterhand (Old Shatterhand)*, reż. Hugo Fregonese, (1964) oraz *Winnetou w Dolinie Śmierci (Winnetou und Shatterhand im Tal der Toten)*, reż. Harald Reinl, (1968) nie zostały wyprodukowane przez Rialto, ale konkurencyjną wytwórnię CCC (podobnie jak tamte w koprodukcji z zagrzebskim studium Jadran Film), ale pod względem stylistycznym nie odbiegają od modelu wypracowanego pod kierownictwem Wendlandta.
- ¹⁹ Jak dowcipnie zauważył autor internetowej recenzji, jedyny amerykański aktor w obsadzie niemieckiego filmu zagrał jedyne Niemca wśród bohaterów filmu rozgrywającego się w Ameryce, M. Haberfelner, *Der Schatz im Silbersee*, [http://www.searchmytrash.com/movies/schatzimsilbersee\(1962\).shtml](http://www.searchmytrash.com/movies/schatzimsilbersee(1962).shtml) (dostęp: 23.01.2017).
- ²⁰ Ówczesnych widzów europejskich nie musiał też razić język niemiecki, którym posługują się w omawianych filmach zarówno biali, jak i czerwonoskórzy Amerykanie. Odbiorcy klasycznych filmów hollywoodzkich, w których Indianie prawie zawsze mówili po angielsku, traktowali istnienie obowiązującej na Dzikim Zachodzie lingua franca jako akceptowalną konwencję gatunkową, a ponieważ w Europie Zachodniej większość filmów dubbingowano, publiczność mogła uważać za naturalne, że tym wspólnym językiem nie musi być angielski.
- ²¹ *Winnetou ginie* w filmie *Winnetou III: Ostatnia walka*, który chronologicznie stanowi siódmą część cyklu, ale potem powraca jeszcze w pięciu odsłonach, które są zatem *de facto* jego prequelami.
- ²² S. Zhuk, *Hollywood's Insidious Charms: the Impact of American Cinema and Television on the Soviet Union During the Cold War*, „Cold War History” 2014, nr 4, s. 604.
- ²³ S. Lavrentiev, *The Balkan Westerns of the Sixties*, „Frames Cinema Journal”, <http://framescinemajournal.com/article/the-balkan-westerns-of-the-sixties> (dostęp: 23.01.2017).
- ²⁴ Podczas gdy koproducentem serii Mayowskiej była zagrzebska wytwórnia Jadran Film, współpracę z NRD-owską DFEA nawiązało studio Bosnia Film z Sarajewa.
- ²⁵ Por. N. Honsza, W. Kunicki, dz. cyt., s. 222-230.
- ²⁶ K. Sieg, *Ethnic Drag: Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2002, s. 82.
- ²⁷ Zob. G. F. Toth, *From Wounded Knee to Checkpoint Charlie: The Alliance for Sovereignty Between American Indians and Central Europeans in the Late Cold War*, State University of New York Press, New York 2016, s.73; H. Glenn Penny, *Red Power: Liselotte Welsskopf-Henrich and Indian Activist Networks in East and West Germany*, „Central European History” 2008, nr 41(3), s. 447-476.
- ²⁸ W przypadku filmów takich, jak *Apacze (Apaczen)*, reż. Gottfried Kolditz, (1973) oraz *Ułzana, wódz Apaczów Mitić* nie tylko wystąpił w roli głównej, ale był też współautorem scenariuszy.
- ²⁹ Reed, który wraz Wolfgangiem Ebelingiem podisał się pod scenariuszem *Braci krwi*, podjął się też później reżyserii komediowego westernu produkcji NRD pt. *Sing, Cowboy, Sing* (1981).
- ³⁰ Zob. Ł. A. Plesnar, *Twarze westernu*, Wydawnictwo RABID, Kraków 2009, s. 497-570.
- ³¹ U. Eco, dz. cyt., s. 29.