

Dziki Zachód, dziki Wschód

Konwencje westernowe w *Prawie i pięści*
Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórczewskiego
oraz *Wilczych echach* Aleksandra Ścibor-Rylskiego

ŁUKASZ A. PLESNAR

W latach 70. XX w. można było spotkać się z opinią (prezentowaną na ogół przez badaczy ze Stanów Zjednoczonych), że kino gatunków jest fenomenem amerykańskim, który narodził się w Hollywood i tam przetrwał we względnie stabilnej formie. Opinia taka nie wydaje się jednak zasadna, bo łatwo udowodnić, że gatunki miały i mają charakter transnarodowy. Jednak niektóre gatunki istotnie narodziły się za oceanem i stamtąd trafiły na stary kontynent. Tak stało się z kinem gangsterskim, dla którego drugą ojczyzną stała się Francja (mowa tu przede wszystkim o filmach Jean-Pierre'a Melville'a). Podobnie było z musicaliem, filmem policyjnym i kinem drogi. Analogiczny szlak przebył western. Przy tym, o ile w prawie wszystkich tych gatunkach budowę świata przedstawionego przystosowywano do realiów kraju producenta (akcja filmów europejskich rozgrywała się w Europie), o tyle w przypadku westernów rzecz miała się zwykle inaczej. Zarówno włoskie *spaghetti westerny* i niemiecko-włosko-jugosłowiańskie adaptacje powieści Karola Maya o przygodach dzielnego Apacza Winnetou i jego białego przyjaciela Old Shatterhanda, jak i filmy o tematyce indiańskiej powstałe w latach 1964-1988 w NRD-owskiej wytwórni DEFA, przenosiły nas w drugą połowę XIX w., w świat Dzikiego Zachodu. Również w Polsce pojawiły się utwory tego typu: dwie z trzech nowel *Komedii pomyłek* Jerzego Zarzyckiego (1968, *Człowiek, który zdemoralizował Hadleyburg* i *Komedia z pomyłek*), *Eukaliptus* (2001) Marcina Krzyształowicza, określane jako western erotyczny, *Summer Love* (2006) Piotra Ukłańskiego, nazwany westernem alegorycznym, oraz seria tzw. westernów śląskich pszczyńskiego amatora Józefa Kłyka.

Jednak ze Stanów Zjednoczonych do Europy bywały importowane nie tylko w pełni ukształtowane gatunki, ale także poszczególne konwencje gatunkowe lub ich wiązki. Tak postępowano czasami z konwencjami westernowymi, co umożliwiała adaptację ich struktur narracyjnych i fabularnych, reguł konstrukcji głównych bohaterów oraz tematyki (walka dobra ze złem) do filmów, których akcja została umieszczona poza XIX-wieczną Ameryką. W kinie polskim od 1958 r. pojawiło się kilka obrazów, w których z łatwością można wskazać obecność takich konwencji, mimo że ich akcja została umieszczona w Polsce, a nie za oceanem. Mam na myśli *Rancho Texas* (1959) Wadima Berestowskiego, *Prawo i pięść* (1964) Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórczewskiego, *Wilcze echa* (1967) Aleksandra Ścibor-Rylskiego, *Południk zero* (1970) Waldemara Podgórnego oraz *Pułapkę* (1970) Andrzeja J. Piotrowskiego. W swoim artykule skupię się na dwóch utworach: *Prawie i pięści* oraz *Wilczych echach*. Kryterium wyboru jest proste: *Prawo i pięść* wy-

rażnie góruje artystycznie nad pozostałymi filmami, zaś *Wilcze echa* próbowały, w miarę udanie, stworzyć wizerunek Bieszczad jako polskiego Far Westu, anarchistycznego i sytuującego się poza prawem, odpowiedniego jednak dla ludzi niezależnych, odważnych i umiejących odróżniać dobro od zła.

Prawo i pięść

Akcja filmu Hoffmana i Skórzewskiego rozgrywa się tuż po zakończeniu wojny, w 1945 r., na Ziemiach Odzyskanych¹, na Dolnym Śląsku. Głównym bohaterem jest Andrzej Kenig (Gustaw Holoubek), były więzień obozów koncentracyjnych w Auschwitz i Dachau, który stara się ułożyć sobie życie na nowo. Choć z wykształcenia jest pedagogiem, chciałby zostać leśniczym, by zaszyć się w głuszy i z dala od ludzi leczyć rany psychiczne po przeżyciach obozowych. Las to dla niego symbol pokoju, ładu, bezpieczeństwa i porządku; cywilizacja i kultura okazały się mało odporne na zbrodnicze machinacje tyranów. W tej sytuacji tylko nieoswojona przyroda wydaje się odpowiednim schronieniem dla okaleczonych wojną ludzi. W taki przewrotny sposób Hoffman i Skórzewski wprowadzają kluczową dla westernu opozycję Dzika Natura – Cywilizacja, przy jednoczesnym odwróceniu przyporządkowanych obu jej członkom wartości. Odwrócenie to nie jest oczywiście pełne. W klasycznym westernie zarówno jedna, jak i druga kategoria ma pozytywne i negatywne konotacje. W *Prawie i pięści* rozkład wartości jest bardziej schematyczny i jednoznaczny. Ale i tu, jak w filmach o Dzikim Zachodzie, cywilizacja, wspólnota i postępek odnoszą ostateczne zwycięstwo. Staje się to jednak możliwe dopiero dzięki nowej ideologii i nowej rzeczywistości społecznej, krótko mówiąc, dzięki komunizmowi.

Marzenia Keniga o spokojnej egzystencji na leśnym odludziu nie mogą się, przynajmniej na razie, spełnić. Pełnomocnik rządu (Bolesław Płotnicki), do którego bohater zgłasza się w nadziei na otrzymanie pracy, przydziela go do kierowanej przez doktora Mieleckiego (Jerzy Przybylski) grupy mężczyzn. Ma ona chronić mienie w opuszczonym przez Niemców uzdrowisku Graustadt (Siwowo), zabezpieczyć wyposażenie tamtejszego szpitala i sanatorium oraz przygotować miasteczko na przyjazd repatriantów ze Wschodu.

Kenig wkrótce odkrywa, że Mielecki i jego ludzie nie zamierzają wypełnić powierzonego im zadania. Są bowiem w rzeczywistości szabrownikami, którzy za wszelką cenę chcą się wzbogacić, wywożąc ciężarówkami jak najwięcej poniemieckich dóbr. Bohater postanawia nie dopuścić do grabieży państwowego, a więc – jak naiwnie wierzy – wspólnego dobra. Próbuje nakłonić do współpracy dwóch członków szajki, Antoniego Smółkę (Wiesław Gołas) i Czeška Wróbla (Zdzisław Maklakiewicz). Ten ostatni odmawia, konstatując: *O ojczyźnie myślałem na wojnie, teraz myślę o sobie*. Natomiast Smółka, który zaczyna odczuwać wyrzuty sumienia, ginie z ręki najbardziej bezwzględnego z bandytów, Wijasa (Ryszard Pietruski). Zamordowany zostaje również milicjant (Michał Szewczyk) przysłany do Siwowa przez pełnomocnika. Teraz Kenig, z pistoletem w rękę, musi sam stawić czoło czterem przeciwnikom. W efektywnej strzelaninie śmierć ponoszą kolejno Rudłowski (Zbigniew Dobrzyński), Mielecki i Wijas. Z miasteczka ucieka tylko Czesiek. Przybyły na miejsce zdarzeń porucznik MO (Józef Nowak) prosi Keniga, by pozostał w Siwowie. Ten jednak odmawia i wyjeżdża, po drodze mijając kolumnę wozów z osadnikami.

Aby odpowiedzieć na pytanie, ile jest w *Prawie i pięści* zapożyczeń westernowych, trzeba zacząć od ogólnego twierdzenia dotyczącego formy każdej konwencji filmowej. Otóż współtworzy ją zawsze osiem połączonych ze sobą elementów: konstrukcja głównego bohatera, konstrukcja pozostałych postaci przedstawionych, struktura narracyjna, schemat fabularny, struktura czasu, struktura przestrzeni, temat i ikonografia. W przypadku obrazu Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórczewskiego najbardziej „westernowa” jest budowa i charakterystyka *dramatis personae*.

Najlepiej widać to na przykładzie postaci centralnej, czyli Andrzeja Keniga, który ma spory zasób cech charakterystycznych dla bohaterów klasycznych westernów: jest sprawiedliwy i uczciwy, nie tylko wobec innych, ale i siebie samego, samotny, energiczny, silny i bezkompromisowy. Jego kwalifikacje moralne ujawniają się już na początku, gdy na stacji kolejowej, ryzykując własne życie i zdrowie, staje w obronie repatriantki napastowanej przez trzech mężczyzn. Okazuje wówczas odwagę, lecz również wierność wyznawanym wartościom nakazującym ochronę słabszych, szczególnie kobiet, oraz rozstrzyganie konfliktów samemu, bez udziału osób trzecich. Widzimy również, że nieźle radzi sobie w walce, kilkoma celnymi ciosami pięści powalając na ziemię dwóch przeciwników.

Prawdziwy hart ducha i niezłomność objawia jednak dopiero w Siwowie, gdy odkrywa faktyczne zamiary szabrowników i stosowane przez nich metody rozprawiania się z oponentami. W perfekcyjnie zmontowanej scenie krwawych zmagania zabija po kolei trzech członków gangu Mieleckiego, życie daruje tylko Cześkowi. Ten ostatni odmówił bowiem, mimo ponagleń ze strony Wijasa, strzelania do Keniga, rzucając na ziemię pistolet. Scena finałowej konfrontacji jest jakby wyjęta z westernu. Gdy ją oglądam, zawsze przychodzą mi na myśl końcowe fragmenty *W samo południe* (*High Noon*, 1952) Freda Zinnemanna, kiedy szeryf Will Kane (Gary Cooper) tak jak Kenig samotnie walczy na ulicach opustoszałego Hadleyville z czterema bandytami, a po ich pokonaniu wyjeżdża z miasteczka, rzuciwszy uprzednio cynową gwiazdę w pył ulicy.

Stając do walki ze złem i Kane, i Kenig prezentują się jako jednostki całkowicie bezinteresowne. Nie sięgają po broń dla własnych korzyści, ani w obronie wspólnoty. Społeczność Hadleyville, odmawiając pomocy szeryfowi, okazała się niegodna tego, by się za nią bić i umierać. Natomiast w Siwowie nie ma jeszcze (a może już) żadnej społeczności. Głównym motywem postępowania obu bohaterów jest upór, a także waga, jaką przywiązują do honoru. To on każe im podjąć ryzyko i stawić czoło przeważającym liczebnie bandytom. Kane, jako odchodzący szeryf, pragnie do końca wypełnić swoją misję. Wie, że to jego „ostatnia akcja” i chce albo zwyciężyć, albo godnie pożegnać się z tym światem. Kenig, wyraźnie młodszy, ale bardziej doświadczony przez życie, nie ma takich zobowiązań. Kieruje nim moralny nakaz zwalczania zła. Świat przedstawiony westernów, a także filmów westernopodobnych, jest przecież wyraźnie dualistyczny. Postaci centralne stoją zazwyczaj po stronie dobra (tak przynajmniej było do momentu pojawienia się antywesternu), muszą przeto być w zgodzie z hierarchią wartości akceptowaną przez widzów. A z jej pomocą odróżnienie dobra od zła wydaje się, przynajmniej pozornie, proste. Motywacje Keniga mogą mieć również charakter ideologiczny (socjalistyczne poglądy i chęć służenia nowej, ludowej ojczyźnie), trudno jednak wyrokować, czy taka interpretacja jest zgodna z intencjami twórców.



Prawo i pięść, reż. Jerzy Hoffman, Edward Skórzewski (1964)

Z dotychczasowych rozważań wynika, że sceny finałowej strzelaniny we *W samo południe* oraz w *Prawie i pięści* wykazują wiele podobieństw. Nie ograniczają się jedynie do analogii fabularnych (niepełnych zresztą: Kane, w przeciwieństwie do Keniga, jest zawodowym stróżem prawa, a w kluczowym momencie walki u jego boku staje niedawno poślubiona żona, kwakierka). W zbliżony sposób zostały ukształtowane struktury narracyjne obu scen. Opierają się one na kontrastowym zestawianiu zbliżeń twarzy głównych bohaterów, co pozwala odsłonić przeżywane przez nich emocje, oraz planów ogólnych budujących nostalgiczną atmosferę i wzmagających napięcie, a także podkreślających samotność głównych postaci.

Można też dostrzec różnice. W filmie Zinnemanna montaż jest szybszy i bardziej rytmiczny. Ową rytmiczność najlepiej widać nie w scenie finałowej strzelaniny, lecz w poprzedzającej ją sekwencji ukazującej na przemian: szeryfa piszącego testament, bandytów na stacji kolejowej, mieszkańców czekających w napięciu na dalszy bieg wypadków, puste ulice, wahadło zegara oraz jego wskazówki. W tej sekwencji miarowe tempo obrazowania wyznacza muzyka: instrumentalne rozwinięcie tematu głównego – ballady *Do Not Forsake Me*. Hoffman i Skórzewski rów-

niez próbują zrytmizować sferę wizualną swojego utworu, ale czynią to mniej konsekwentnie, a może nie tak ostentacyjnie. Rytm przepływu obrazów filmowych wyznacza raczej rozwój fabuły niż abstrakcyjny model, który wynosi montaż do rangi dominanty formalnej.

Podobieństwa między *W samo południe* oraz *Prawem i pięścią* dotyczą również struktur przestrzennych. Akcja obu utworów została umieszczona w miasteczkach, a najbardziej dramatyczne wydarzenia rozgrywają się na wyludnionych ulicach i w przylegających do nich równie pustych budynkach. W przypadku Siwowa jest to stan rzeczy zupełnie naturalny. Jego niemieccy mieszkańcy uciekli przed Armią Czerwoną, oprócz Keniga i ludzi Mieleckiego znajdują się tam tylko cztery kobiety, były więźniarki obozów koncentracyjnych, oraz pijany *maitre d'hotel*, Niemiec, który nie zdążył zbiec ze swymi rodakami. Tymczasem Hadleyville jest zamieszkałe, lecz podczas strzelaniny pustoszeje; przestraszeni lub ostrożni obywatele kryją się w domach, oddając swoje miasto w ręce bandytów. Podkreśla to scena, w której sędzia Percy Mettrick (Otto Kruger), opuszczając Hadleyville, demontuje szale sprawiedliwości i chowa amerykańską flagę.

W Siwowie niczego nie trzeba demontować, chyba że wiszące gdzieśgdzie swastyki i portrety Hitlera. Nie ma też nikogo, kto musiałby się chować przed kulami. Jest tylko szlachetny bohater i niecni, z małymi wyjątkami, gangsterzy (czterech kobiet i *maitre d'hotel* nie liczę, gdyż w konfrontacji dobra ze złem nie odgrywają żadnej roli). Sytuacja dramaturgiczna jest więc modelowo mniej skomplikowana niż w obrazie Zinnemanna. Także funkcja, jaką pełnią *dramatis personae*, jest nieco odmienna. Kane to postać psychologicznie złożona. Najpierw waha się, czy stawić czoło bandzie Franka Millera, potem, po podjęciu decyzji, przeżywa chwile zwątpienia, wreszcie traci rezon zapędzony w pułapkę przez Franka i jednego z jego kamratów. Z kłopotów wybawia go dopiero żona, zabijając towarzysza Millera strzałem w plecy. Kenig jest bardziej prostolinijny. Nie targają nim wątpliwości, nie bije się z myślami i bez wewnętrznych rozterek kroczy drogą cnoty i sprawiedliwości. Fakt, że jest to cnota i sprawiedliwość ludowa i socjalistyczna, nie ma, a przynajmniej – w intencji twórców – nie powinien mieć dla widzów żadnego znaczenia.

Kenig chwile zwątpienia przeżywa dopiero po wypełnieniu misji. Najpierw usprawiedliwia swoje postępowanie, które doprowadziło do śmierci trzech osób słowami: *Bronilem się*. Potem pozwala Cześkowi odjechać wraz z kobietami ciężarówką pełną skradzionych dóbr. Wprawdzie w pierwszym odruchu próbuje przeszkodzić mężczyźnie, lecz w końcu ugina się pod ciężarem miotanych pod jego adresem oskarżeń: *Strzelaj! Gestapo mnie nie zabiło, to ty mnie zabij! Ty morderco! Po co obóz przeżyłem? Możesz mnie zabić, draniu!* Bohater okazuje się więc nie aż tak idealistyczny i konsekwentny, jak początkowo sądziliśmy. A może najwyuczajniej w świecie żal mu się zrobiło Cześka, który tyle wycierpiał podczas niemieckiej okupacji. Gdy na miejsce krwawych wydarzeń przybywa porucznik MO, mając nadzieję, że Kenig zostanie burmistrzem Siwowa, ten tylko powtarza dwukrotnie: *Muszę stąd wyjechać*.

Porównując Hadleyville i Siwowo, trzeba zwrócić uwagę na jeszcze jedno podobieństwo między obydwoma miejscowościami. Otóż mają one charakter fikcyjny, co w westernie – jako gatunku quasi-historycznym – nie zdarza się zbyt często. Filmy o Dzikim Zachodzie miały nawet swoje ulubione lokalizacje, jak

Dodge City w stanie Kansas czy Tombstone w Arizonie. Jeśli rezygnowały z ukaazywania autentycznych miasteczek i osad, na ogół nie wymieniały ich nazw, a jeśli już – były to nazwy znaczące, korespondujące z relacjonowanymi historiami. Inaczej jest z Siwowem; miasteczko mogłoby się nazywać dowolnie, np. Jodłowo, Wierzbowo, lub Bobrów. Dodajmy, że w roli Hadleyville „wystąpiło” zachowane i zrekonstruowane miasteczko górnicze w północnej Kalifornii, wchodzące obecnie w skład Columbia State Historic Park. Siwowowi wyglądu użyczył natomiast Toruń, a konkretnie Rynek Nowomiejski i ulica Ciasna.

Jeśli struktury przestrzenne *W samo południe* oraz *Prawa i pięści* mają wiele cech wspólnych, to ich struktury czasowe wykazują odmienności. Podstawowa różnica wynika jednak z faktu, że film Zinnemanna zachowuje niemal jedność czasu i miejsca akcji. Czas rozwoju zdarzeń przedstawionych wynosi 105 minut, a czas projekcji (trwania filmu) 85 minut. Wszystkie ukazane wydarzenia rozgrywają się w obrębie Hadleyville i wszystkie koncentrują się wokół nieuchronnej konfrontacji Kane’a z bandą Franka Millera. W utworze Hoffmana i Skórzewskiego czas zdarzeń przedstawionych nie jest precyzyjnie określony; od bójki na stacji kolejowej do wyjazdu Keniga z Siwowa upływa pewien okres, lecz nie zostaje on zdefiniowany. Mamy prawo się domyślać, że to kilka dni, jednak nie wiemy dokładnie ile. Nie zostaje również zachowana jedność miejsca; wprawdzie większość zdarzeń rozgrywa się w Siwowie, ale są także sekwencje umieszczone gdzie indziej: na stacji i w siedzibie pełnomocnika rządu. Rozbija to spójność akcji, ale taki sposób jej prowadzenia jest dla westernu najzupełniej typowy. To raczej *W samo południe* stanowi wyjątek, nigdy już później w takiej formie nie powtórzony.

Filmy Zinnemanna oraz Hoffmana i Skórzewskiego łączy jeszcze jeden wspólny element strukturalny: ballady pojawiające się na początku i końcu obu utworów. Wykonywana przez Texa Rittera ballada z *W samo południe* nosi – jak już wspominałem – tytuł *Do Not Forsake Me*; muzykę skomponował Dmitri Tiomkin, a słowa napisał Ned Washington, autor tekstów wielu innych filmowych ballad, między innymi do *15:10 do Yumy* Delmera Davesa. *Do Not Forsake Me*, śpiewana w pierwszej osobie liczby pojedynczej, jak gdyby przez samego Kane’a proszącego żonę, by go nie opuszczała, nie jest tylko muzycznym dodatkiem do filmu, lecz pełni w nim ważne funkcje narracyjne².

Nieco inna jest funkcja śpiewanej przez Edmunda Fettinga ballady *Nim wstanie dzień* z muzyką Krzysztofa Komedy i słowami Agnieszki Osieckiej. Nie odnosi się ona bezpośrednio do fabuły filmu. Szkicuje natomiast kontekst historyczny i artykułuje optymistyczną wizję przyszłości: *Słońce przytuli nas do swych rąk (...). Przyjmą kobiety nas pod swój dach (...). Chleby upieką się w piecach nam (...), kwiatem zablizni się wojny ślad (...). Dzieci urodzą się nowe nam (...), za noc, za dzień, doczekasz się, wstanie świt.* Narrator używa pierwszej osoby liczby mnogiej, co sugeruje jego przynależność do jakiejś wspólnoty. Wprawdzie nie wiemy dokładnie jakiej, lecz okoliczności sugerują, że chodzi tu o wspólnotę narodową, a dokładniej o Polaków, którzy walczyli z Niemcami i/lub cierpieli z ich rąk podczas II wojny światowej. Do tej grupy należy między innymi Andrzej Kenig. A więc ballada jest też śpiewana niejako w jego imieniu. Użycie formy „my” czyni z bohatera człowieka społecznego, walczącego o dobro ogółu. Ułatwia również publiczności identyfikację z nim. W zakres „my” wchodzi bowiem także widzowie,

nawet ci, których podczas wojny nie było jeszcze na świecie. Zostali oni jednak wychowani (przez rodziców, szkołę i oficjalną propagandę państwową) w przekonaniu, że światowy konflikt był jednym z najważniejszych, a zarazem najbardziej tragicznych doświadczeń narodowych, które w dramatyczny sposób ingerowało w jego dzieje. Umieszczenie *Nim wstanie dzień* nie tylko na początku, ale i na końcu filmu (w tym przypadku bez pierwszej zwrotki), wzmacnia jego optymistyczne przesłanie, sugerując, że bohater, społeczność osiedlająca się na Ziemiach Odzyskanych, naród i ludowe państwo czeka trudna, lecz w ostatecznym rozrachunku świetlana przyszłość. Nie trzeba dodawać, że *Do Not Forsake Me* ma zgoła odmienną, pesymistyczną wymowę, tożsamą z konkluzją całego filmu Zinnemanna.

Przyglądając się ikonografii *Prawa i pięści*, dostrzeżemy interesujące rozwiązanie zastosowane przez Hoffmana i Skórzewskiego. Twórcy poszli zapewne śladem George'a Stevensa, który w *Jeźdźcu znikąd* (*Shane*, 1952) wykorzystał historyczne, pochodzące z drugiej i trzeciej dekady XX w., kolorystyczne konwencje filmowe, postacie pozytywne, przede wszystkim Shane'a (Alan Ladd), ubierając w jasne, a negatywne w ciemne kostiumy. Kenig został wystylizowany na Shane'a. Od początku do końca filmu nosi bardzo jasną koszulę i spodnie, manifestując w ten sposób swój status postaci pozytywnej. Czarny sweter, który zakłada na krótko po przyjeździe do Siwowa, w niczym nie zmienia ogólnej struktury barwnej obrazu. W jednej ze scen bohater wkłada dla żartu damski kapelusz (też zresztą jasny), co można interpretować jako aluzję do nieodzownej części stroju człowieka Zachodu.

Kenig, tak jak Shane, jest postacią nieco zagadkową, a o jego przeszłości nie wiemy zbyt wiele. Wiemy, że przed wojną studiował pedagogikę oraz że podczas okupacji był więźniem obozów koncentracyjnych w Auschwitz i Dachau. Kiedy w nich przebywał, jak przeżył i jakim sposobem znalazł się na Ziemiach Odzyskanych, pozostaje tajemnicą. Możemy jednak trochę pospekulować. Podczas rozmowy z Anną (Zofia Mrozowska) bohater sugeruje, że walczył w Powstaniu Warszawskim. Do Auschwitz mógł więc trafić nie wcześniej niż w październiku 1944 r., gdy Niemcy przygotowywali się już do likwidacji obozu. Kiedy został przeniesiony do Dachau, nie mamy pojęcia. Nie pozostawał tam jednak zbyt długo, ponieważ 29 kwietnia 1945 r. obóz został wyzwolony przez wojska amerykańskie. Fakt, że bohater powrócił do kontrolowanej przez Sowietów ojczyzny, mówi wiele o jego postawie ideologiczno-moralnej, chociaż kierujące nim konkretne motywacje pozostają niejasne.

Zagadkowe są również okoliczności, w jakich Kenig zdobył nieprzeciętne umiejętności posługiwania się pistoletem. *Ale ty masz oko, kurza twarz* – powiada z podziwem Czesiek Wróbel, szykując się do wyjazdu z Siwowa. *Gdzieś się tego nauczył?* – pyta. – *W konspiracji* – odpowiada bohater. – *Co pan tam robił?* – intryguje dalej Mielecki. – *Wszystko* – informuje z sarkazmem Kenig. Odpowiedź ta oczywiście niczego nie wyjaśnia, a przeszłość Andrzeja wciąż pozostaje tajemniczą. Shane świetnie strzelał, ponieważ przed przybyciem na ranczo Starrettów był rewolwerowcem. A Kenig?

W przeciwieństwie do głównego bohatera wszystkie postaci negatywne, a więc ludzie Mieleckiego, noszą rzucające się w oczy czarne części garderoby. Najwięcej ma ich Wijas oraz Rudłowski (Zbigniew Dobrzyński). Ten pierwszy używa nawet

czarnych rękawiczek, co stanowi czytelne odniesienie do Jacka Wilsona (Jack Palance), adwersarza Shane'a i szwarccharakteru z *Jeźdźca znikąd*. Powodów, dla których Wilson paraduje w rękawiczkach (czy raczej rękawiczce), nie znamy. Wijas natomiast nie kryje swoich motywacji i szczerze wyjawia je Kenigowi: *Bo, widzi pan, ja mam brzydkie ręce*. Scena śmierci Wijasa, w której czarne rękawiczki odgrywają niepoślednią rolę, została zrealizowana brawurowo i w niczym nie ustępuje scenie śmierci Wilsona. Jest nawet bardziej efektowna, choć może zbyt „choreograficzna”.

W westernach charakterystycznym elementem ikonograficznym jest broń palna, przy czym najczęściej na ekranach pojawiały się rewolwery marki Smith & Wesson oraz Colt, a także karabiny Springfield, Winchester, Remington, Sharps i Spencer. W *Prawie i pięści* nie ma rewolwerów ani karabinów wymienionych przed chwilą marek. Jest za to broń produkcji niemieckiej i sowieckiej: pistolety Walther PP oraz pistolety maszynowe PPSz, powszechnie nazywane pepesami. Broń prezentowana w filmach o Dzikim Zachodzie oraz w utworze Hoffmana i Skórzewskiego bardzo różni się od siebie. W przypadku broni krótkiej nie są to jednak odmienności fundamentalne. Przeciętny widz nie ma pojęcia, na czym polega różnica między pistoletem i rewolwerem. Wie tylko, że rewolwery były w powszechnym użyciu w XIX-wiecznej Ameryce oraz że szeryfowie, łowcy nagród, bandyci i kowboje posługiwali się nimi w walce, strzelając z biodra. To naturalnie filmowy mit, lecz głęboko zakorzeniony w powszechnej świadomości. Reżyserzy *Prawa i pięści* też się do niego odwołują i przenoszą go w zupełnie odmienny czas i miejsce. Kenig i Wijas strzelają z biodra. Ostatni swój strzał w Siwowie Kenig oddaje z tej właśnie pozycji, zabijając Wijasa. W rzeczywistości taka scena nie mogłaby się zdarzyć. Walther nie tylko nie został przystosowany do strzelania z biodra, lecz generalnie nie grzeszył celnością, trafienie więc bez celowania w człowieka stojącego w odległości kilkudziesięciu metrów było praktycznie niemożliwe. Jednak nie o realizm tu chodzi, a o zbudowanie heroicznego, westernowego wizerunku postaci centralnej.

Co ciekawe, w ostatniej scenie *Prawa i pięści*, przedstawiającej wyjazd Keniga z Siwowa, pojawiają się trzy inne elementy ikonograficzne charakterystyczne dla wielu westernów. Bohater jedzie jako pasażer samochodem GAZ-67, zwanym popularnie gazikiem, asfaltową drogą, mijając ciągnącą w przeciwnym kierunku kolumnę repatriantów. Zauważamy w niej wozy z dobytkiem osadników, konie i bydło pędzone przez przesiedleńców. W tej scenie mamy do czynienia nie tylko z motywem wędrowki na zachód, tak często spotykanym w westernach, ale i z całym zestawem związanych z nim rekwizytów. Furmanki nie przypominają wprawdzie legendarnych *prairie schooners*, czyli krytych wozów, które mogły pokonywać trudne szlaki, liczące kilka tysięcy kilometrów, bydło zaś nie należy do teksańskiej rasy longhorn, lecz do swojskich ras mleczno-mięsnych, jednak ich łączne zaprezentowanie w kontekście zbiorowego zasiedlania nowych obszarów kieruje myśli w stronę amerykańskiego Far Westu.

Podróż na Zachód i przejmowanie nowych terenów, wydzieranych dzikiej przyrodzie i Indianom, stanowiło i nadal stanowi żywy mit amerykańskiej historii i kultury³. Procesowi temu poświęcono setki, a nawet tysiące rozpraw naukowych, powieści, poematów, obrazów, grafik i filmów. Ziemie Odzyskane nigdy nie miały takiego statusu w kulturze polskiej. Wprawdzie od czasu do czasu pojawiały się utwory literackie czy filmy poświęcone tym obszarom, lecz na ogół nie odnosiły



Wilcze echa, reż. Aleksander Ścibor-Rylski (1967)

oszałamiających sukcesów. Nierzadko były to dziełka propagandowe, pisane przez pieszczochów reżimu komunistycznego. W kulturze popularnej zaistniała na dłużej tylko trylogia Sylwestra Chęcińskiego *Sami swoi* (1967), *Nie ma mocnych* (1974) oraz *Kochaj albo rzuć* (1975), lecz – jak łatwo zauważyć – powstała ona po premierze *Prawa i pięści*. Literatura i kino polskie nigdy nie wykształciły specyficznego sposobu opowiadania o Ziemiach Odzyskanych ani metody ich obrazowania. Dlatego Hoffman i Skórzewski sięgnęli do konwencji i poetyki gatunku, który wydawał się wręcz stworzony na ich potrzeby. Pomógł im Józef Hen, autor scenariusza napisanego na podstawie własnej powieści *Toast*, która później, dyskontując spore zainteresowanie filmem, była publikowana pod tytułem *Prawo i pięść*.

Utwór Hoffmana i Skórzewskiego rozpoczyna się obrazem pociągu wiozącego osadników zza Buga i stacji, na której się zatrzymuje. Pociąg i stacja to kolejne elementy ikonograficzne charakterystyczne dla westernu. Ważną rolę odgrywają one choćby we *W samo południe*; wszak pociągiem przyjeżdża do Hadleyville Frank Miller, a gwizd lokomotywy sygnalizuje mieszkańcom miasteczka (oraz widzom) początek krwawej konfrontacji szeryfa Kane’a z bandytami. Lecz kolej i składniki jej infrastruktury (parowozy, wagony, szyny, budynki stacyjne itp.) w filmach o Dzikim Zachodzie stanowiły najczęściej symbol cywilizacji i postępu.

Oczywiście w *Prawie i pięści* obraz kolei niewiele ma wspólnego z tymi ideami. Odwołuje się bardziej do rzeczywistości historycznej (przesiedleńcy większość swojej peregrynacji ze wschodu na zachód odbywali pociągami) niż symbolicznej lub ideologicznej. Sekwencja początkowa wprowadza w kontekst wydarzeń przedstawionych, pozwalając lepiej zrozumieć motywacje wszystkich *dramatis personae*.

Wilcze echa

Wilcze echa Aleksandra Ścibor-Rylskiego wyraźnie ustępują artystycznie *Prawu i pięści*. Jest to film bardziej uwikłany w ideologiczne konteksty polityki kulturalnej końca lat 60., co doprowadziło do zafalszowań historycznych. Widać to już na początku utworu, gdy narrator z offu przedstawia czas i miejsce akcji: *Bieszczady. Najdalej na południowy wschód wysunięty zakątek Rzeczypospolitej. Wojna trwała tu o trzy lata dłużej niż w całej Europie. Przez te trzy lata bandy na-*



Wilcze echa, reż. Aleksander Ścibor-Rylski (1967)

cjonalistów spod znaku UPA paliły wsie i miasteczka, wycinając w pień miejscową ludność. Walka z nimi była długa i krwawa. Kiedy wreszcie umilkły strzały, ziemia bieszczadzka przypominała pustynię. I trzeba było jeszcze wielu dalszych lat, aby sprawiedliwość i prawo mogły na stałe powrócić w te strony. Ani słowa o wywózkach w głąb Związku Sowieckiego ludności ukraińskiej w latach 1945-1946 oraz o haniebnej i zbrodniczej akcji „Wisła” z 1947 r. W swej pokrętej wypowiedzi narrator sugeruje, że przed II wojną światową oraz w czasie jej trwania Bieszczady zamieszkiwała przede wszystkim ludność polska, która została wymordowana przez oddziały UPA. Tymczasem znaczną większość stanowili tu Ukraińcy, Bojkowie i Łemkowie. W wyniku wywózek i operacji „Wisła” z obszaru południowo-wschodniej Polski usunięto około stu czterdziestu tysięcy mieszkańców (nie oszczędzając nawet rodzin polsko-ukraińskich), w tym z Bieszczad co najmniej czterdziestu tysięcy. Niełatwo precyzyjnie ustalić liczbę ofiar śmiertelnych pacyfikacji. Najprawdopodobniej było to prawie tysiąc osób ⁴.

Oglądając *Wilcze echa*, trudno powstrzymać się od refleksji, że w tym filmie Ukraińcy (o których się głównie mówi, gdyż nie licząc Łycara granego przez Ryszarda Pietruskiego, nie pojawiają się na ekranie) funkcjonalnie pełnią tę samą rolę, co Indianie w klasycznych westernach z lat 30., 40., a niekiedy nawet 50. XX w. Tak jak oni uosabiają dzikość, pierwotność, barbarzyństwo, nieokrzesanie, brutalność i okrucieństwo, jednym słowem – zło. Są cywilizacyjnie i kulturowo obcy. Należą do przeszłości; teraźniejszość, a zwłaszcza przyszłość zamykają przed nimi swoje bramy. Od lat działali na własną zgubę, skazując się na klęskę. Teraz pozostały po nich nieliczne ślady i fatalne wspomnienia.

Są grupą anonimową (tak bardzo anonimową, że nie odróżnia się ich od Bojków i Łemków), a jedyną zindywidualizowaną i znaną z nazwiska postacią jest wspomniany Łycar, były kwatermistrz sotni Tryzuba – postać zdecydowanie negatywna, człowiek, który nie tylko walczył z polską władzą ludową, lecz również zdradził swojego dowódcę, uciekłszy przed ostatnią bitwą z kosztownościami i złotem.

W przeciwieństwie do Ukraińców główny bohater, były chorąży Piotr Słotwina (Bruno O’ya), oraz przedstawiciele ludowego Wojska Polskiego, major Grabień (Andrzej Szalawski) i jego nieznan z nazwiska podwładny (Adam Pawlikowski), reprezentują socjalistyczną praworządność i sprawiedliwość, a więc swoiście rozumianą cywilizację. Tym sposobem w *Wilczych echach* uwidacznia się, choć nieco

inaczej niż w *Prawie i pięści*, jedna z fundamentalnych cech strukturalnych westernu: opozycja dzika natura – cywilizacja.

W filmach o Dzikim Zachodzie opozycja ta jest dość skomplikowana i niejednoznaczna. Z jednej strony kategoria dzikiej natury ma znak ujemny, zawiera bowiem takie elementy świata przedstawionego, jak bandyci i źli Indianie. Jednak równocześnie z dziką naturą jest w pewien sposób związany główny bohater. To samotnik o anarchicznych skłonnościach, który całymi dniami konno przemierza lasy, prerie i pustynie, nocie zaś spędza przy ognisku, pod rozgwieżdżonym niebem. W decydującym momencie opowiada się wszakże po stronie cywilizacji i społeczności, podejmując w ich obronie walkę z siłami zła.

Taki właśnie jest i w ten sam sposób postępuje chorąży Słotwina, weteran walk z Ukraińską Powstańczą Armią, ekszołnierż Wojsk Ochrony Pogranicza, zwolniony z WOP za niesubordynację i brak dyscypliny. To niespokojny duch zapędzający się w najdziksze rejony połonin i kilkakrotnie naruszający wschodnią i południową granicę państwa.

Poznajemy go (jeszcze przed pojawieniem się czołówki), gdy w strażnicy WOP, przypominającej do złudzenia fort armii amerykańskiej zagubiony gdzieś na Dalekim Zachodzie, jest rugany przez dowódcę za kolejne przewinienie i zostaje zmuszony do porzucenia służby. Potem widzimy go, już w cywilnym ubraniu, jadącego samotnie na kasztanku przez górskie bezdroża i wzdłuż bystrego potoku. Taki obraz (samotny jeździec na tle dzikiego krajobrazu) należy do klasyki westernowej. W ten sposób rozpoczynają się między innymi *Jeździec znikąd*, *Johnny Guitar* Nicholasa Raya oraz *Naga ostroga* i *Człowiek z Zachodu* Anthony'ego Manna.

Nim po raz pierwszy zobaczymy Słotwinę, w początkowej scenie filmu możemy oglądać oddział Wojsk Ochrony Pogranicza pędzący konno przez połoniny, tak jak kawalerzyści armii amerykańskiej na preriach w wielu filmach o Dzikim Zachodzie. Żołnierze, obojętnie czy amerykańscy czy polscy, należą bez wątpienia do sfery cywilizacji. Równocześnie jednak sugerują istnienie w świecie przedstawionym jakiegoś niebezpieczeństwa, któremu to właśnie oni mają stawić czoło. W *Wilczych echach* umundurowani żołnierze są wszakże jedynie ikonograficznym ozdobnikiem w rozwoju fabuły, nie odgrywając w filmie żadnej roli.

Piotr Słotwina stanowi jednak nieco odmienny od Andrzeja Keniga typ bohatera westernowego. Oprócz heroizmu i rygoryzmu moralnego charakteryzuje go plebejskość i specyficzne poczucie humoru, jakby zapożyczone od rubasznego Dyla Sowizdrzała, postaci literackiej wywodzącej się z folkloru północnych Niemiec. Bardziej przypomina Wade'a Hattona z *Dodge City* i kapitana Kerry'ego Brandforda z *Virginia City* Michaela Curtiza (w obu rolach Errol Flynn) niż Willa Kane'a.

Mimo swej bezceremonialności i wesołkowatości Słotwina ma wiele cech typowych dla klasycznego bohatera opowieści o Dzikim Zachodzie, postaci „większej niż życie”: jest niezależny, bezkompromisowy, uczciwy, pomysłowy i pełen energii. Prócz tego doskonale posługuje się bronią, potrafi też skutecznie walczyć gołymi pięściami i świetnie jeździ konno (choć nigdy nie widzimy, by cwałował). Z godnością znosi ból, o czym możemy się przekonać, gdy bez jęku i słowa skargi wytrzymuje biczowanie bykowcem przez „Miśka”. Fragment ten przypomina do pewnego stopnia pamiętną scenę z *Dwóch oblicz zemsty* Marlona Brando, w której „Dad” Longworth (Karl Malden) wymierza karę chłosty Rio (Brando). Słotwina

ma też zestaw innych atrybutów: jest inteligentny, kreatywny, przebiegły i nad wyraz pragmatyczny. Z każdej opresji wychodzi cało, nie tylko wykorzystując swoją siłę fizyczną i umiejętności strzeleckie, lecz na dodatek potrafi przechrzyć przeciwników. Nie gardzi też atakiem z zaskoczenia. W ten sposób dwukrotnie unieszkodliwia Aldka Piwko (Marek Perepeczko), a także bandytę trzymającego straż przy studni w Derenicy oraz jego kolegę opiekującego się końmi. Ma również, niczym Onufry Zagłoba, upodobanie do forteli. Widać to w sekwencji ostatecznej rozprawy bohatera i Witolda (Zbigniew Dobrzyński) z gangiem Moronia. Walka kończy się sukcesem dzięki podstępowi Słotwiny. Wykorzystując wykonane ze słomy i szmat kukły umieszczone na koniach ciągnących płonące gałęzie drzew iglastych, wytwarzające duże ilości dymu, tworzy sztuczną mgłę i pod jej osłoną dostaje się do studni, gdzie znajduje się ukryte wejście do bunkra Tryzuba. W dalszym toku akcji unieszkodliwia, przy pomocy Witolda, sześciu bandytów i zabija usiłującego go zgładzić Moronia.

Nie wszyscy westernowi bohaterowie zdecydowali się na stosowanie podobnych wybiegów. Shane i Will Kane uznaliby je zapewne za nieliczące z godnością człowieka Zachodu. Natomiast bez większych skrupułów posługiwali się fortelami Cole Hardin (Gary Cooper) w *Człowieku z Zachodu* (*The Westerner*, 1940) Williama Wylera i szeryf (John Wayne) w *Rio Bravo* (1959) Howarda Hawksa.

W *Wilczych echach*, inaczej niż w *Prawie i pięści*, jest charakteryzowany nie tylko główny bohater, ale i postaci negatywne. Wprawdzie stojący na czele bandy Moroń (Mieczysław Stoor) – jak przystało na szwarzcharakter – jest niebezpieczny i bezwzględny, lecz jego podwładni, „Misiek” (Ryszard Ronczewski), „Dzidzius” (Leopold René Nowak), „Pijawka” (Zdzisław Kuźniar) i inni są bardziej śmieszni niż groźni. To niezdary i fajtlapy, które łatwo podejść, zaskoczyć i wystrychnąć na dudka. Widać to w sekwencji rozgrywającej się w spalonej leśniczówce, gdy przebrani za milicjantów przestępcy nie tylko nie są w stanie poradzić sobie ze Słotwiną, ale zostają przez niego schwytani, rozbrojeni, rozebrani do kalesonów (czemu towarzyszą żartobliwe uwagi bohatera), a następnie wypuszczeni bez butów, koni i ekwipunku. Ich markotny powrót do osady, z której wyruszyli pewni sukcesu i bezkarności, przypomina pochód nieudaczników, ludzi przegranych, którzy jeszcze nie ochłonęli po doznanej klęsce. Scena ta ma charakter niemal parodystyczny, a efekt ów jest dodatkowo wzmocniony kpiarsko-ironiczną muzyką Wojciecha Kilara, w której dominują instrumenty dęte i bębny.

Banda Moronia przybyła w Bieszczady z Ziemi Odzyskanych w nadziei na odnalezienie ukrytego przez niedobitki UPA skarbu zgromadzonego przez sotnię Tryzuba. Prawie wszyscy jej członkowie to ludzie zdeprawowani, do gruntu źli, okrutni, zachłanni i pozbawieni kręgosłupa moralnego. Jedynym wyjątkiem jest Aldek Piwko, o którym Słotwina mówi: *To dobry chłopak, tylko dostał się w złe towarzystwo*. I faktycznie, Aldek przechodzi przemianę wewnętrzną. Mimo że jest niemilosiernie obijany przez Słotwinę, a przez pewien czas nawet więziony, decyduje się mu pomóc, najpierw w rozgrywce z gangiem Moronia, a potem z Witoldem Szczytko, byłym milicjantem, który pragnie zawłaszczyć skarb Tryzuba. Witold ponosi oczywiście porażkę, a ostateczną karą jest utrata ponętnej Tekli (Irena Karel), która wybiera uczciwego Słotwinę i w ostatniej scenie filmu odjeżdża z nim w dal. Szczęśliwy związek bohatera z kobietą, zamykający filmową opowieść, nie jest westernowym standardem. Znajdziemy jednak sporo utworów

o Dzikim Zachodzie, które tak właśnie się kończą. Wystarczy wymienić *Union Pacific* (1939) Cecila B. DeMille'a, *Dodge City* (1939) Michaela Curtiza, *Dyliżans (Stagecoach)*, (1939) Johna Forda czy *Rzekę bez powrotu (River of No Return)*, (1954) Otto Premingera.

Jeśli Aldek Piwko przeobraża się z egoistycznego przestępcy w człowieka uczciwego, wręcz stróża prawa (motyw znany z niejednego westernu), to Witold Szczytko przechodzi przemianę odwrotną. Jeszcze niedawno był milicjantem, stróżem prawa w Derenicy i podwładnym legendarnego Władeczka (o nadzwyczajnym statusie tego, jak się okazuje pod koniec filmu, zamordowanego przez ludzi Moronia komendanta placówki MO dowiadujemy się z ust kilku *dramatis personae*). Gdy w osadzie pojawiają się bandyci ubrani w milicyjne mundury i przejmują placówkę, Witold chroni się na odludziu, a kontakt utrzymuje jedynie z Teklą. To właśnie pod jej wpływem decyduje się w końcu pomóc Słotwinie. W tym momencie widzowie są przekonani, że Szczytko znalazł się po jasnej stronie mocy. Wkrótce jednak okazuje się, iż są w błędzie. Witold, który cieszył się pełnym zaufaniem Władeczka, wie, że skarb Tryzuba znajduje się w skrytce w ścianie milicyjnej placówki. Po rozgromieniu ludzi Moronia postanawia go wydobyć i zachować dla siebie, nie bacząc na to, że składa się on głównie z kosztowności zagrabionych wymordowanym mieszkańcom Bieszczadów. Chciwość i brak przywiązania do podstawowych zasad moralnych czyni z Witolda postać negatywną, wszakże nie całkowicie. Pomaga on bowiem unieszkodliwić bandytów, a potem, gdy zostaje zdemaskowany przez głównego bohatera, nie decyduje się użyć broni, lecz godzi się z wyrokiem losu.

W *Wilczych echach* jest kilka pojedynków na pięści, bez których nie może się obejść żaden klasyczny western. O konfrontacjach Słotwiny i Aldka już wspominałem. Najdłużej trwa jednak starcie bohatera z Witoldem na kamienistym brzegu potoku. Wizualnie jest ono interesujące, lecz z realizatorskiego i choreograficznego punktu widzenia daleko mu do legendarnych bójek w *Rzecz Czerwonej (Red River)*, (1948) Howarda Hawksa (John Wayne kontra Montgomery Clift), *Jeźdźcu znikąd* (Alan Ladd kontra Chris Calloway) czy *Białym kanionie (The Big Country)*, (1958) Williama Wylera (Gregory Peck kontra Charlton Heston). Może się myłę, ale wydaje mi się, że realizując scenę walki Słotwiny i Aldka, Ścibor-Rylski wzorował się przede wszystkim na tym ostatnim obrazie.

Jeśli chodzi o przestrzeń przedstawioną i związaną z nią ikonografię, *Wilcze echa* wykazują więcej podobieństw do westernów niż *Prawo i pięść*. Zaczniemy od miejsca akcji, Bieszczad. Po wysiedleniu miejscowej ludności kraina ta, opustoszała i wymarła, stała się synonimem dzikości, swoistym odpowiednikiem amerykańskiej *wilderness*, czyli nieoswojonej natury. Sceneria nie była może aż tak spektakularna, jak choćby Doliny Śmierci w Kalifornii, Monument Valley na pograniczu Utah i Arizony czy poszarpanych grani Gór Skalistych w Kolorado, lecz i tak szczyła się statusem odzyskanej dziewiczości. Zdjęcia połonin, lasów i potoków, autorstwa Stanisława Lotha, są efektowne, choć nieco jednostajne i utrzymane w tej samej tonacji kolorystycznej. Nie mogą się równać z zapierającymi dech w piersi plenerami w *Człowieku z Zachodu*, kontrastującymi akty krwawej przemocy z idyllicznym pejzażem obsypanych kwiatami łąk, czy z jesiennymi i zimowymi krajobrazami *Strzałów o zmięczeniu (Ride the High Country)*, (1962) Sama Peckinpaha, odwołującymi się do symboliki pór roku.

Broń pojawiająca się w *Wilczych echach* w zasadzie nie przypomina tej, której używano w XIX w. na Dzikim Zachodzie. Słotwina, Piwko, Witold i opryszki Moronia posługują się sowieckimi pistoletami TT, potocznie nazywanymi *tetetkami*. Niektórzy z przestępców dysponują również karabinami AWS (ale tę obserwację należałoby potwierdzić u ekspertów). Możemy oczywiście utrzymywać, tak jak w przypadku *Prawa i pięści*, że funkcjonalnie odgrywają one tę samą rolę, co rewolwery i karabiny w westernach. Wniosek taki uwiarygodniają niektóre fragmenty *Wilczych ech*, w których bardziej chodzi o widowiskowość niż życiowe prawdopodobieństwo. Mam na myśli na przykład scenę galopady, gdy Słotwina, uciekając przed goniącymi go bandytami, znajduje czas, by dwukrotnie odwrócić się w stronę ścigających i dwoma strzałami zrzucić z konia Moronia oraz jednego z jego podwładnych. Taki bieg zdarzeń jest naturalnie całkowicie nierealistyczny. Po pierwsze, nie bardzo wiemy, dlaczego przestępcy spadają z rumaków, skoro bohater nie rani żadnego z nich. Po wtóre, choćby Słotwina był najlepszym strzelcem świata, i tak nie miałby prawa trafić z tej odległości swoich prześladowców. Chyba że strzelałby nie z pistoletu, lecz karabinu i to w pozycji leżąc, a nie z grzbietu pędzącego konia.

Moim zamiarem było udowodnienie, że twórcy obu analizowanych przeze mnie filmów, choć odwoływali się do najnowszej historii Polski, wykorzystywali – i to z dobrym skutkiem – konwencje klasycznego amerykańskiego gatunku. Próbowałem także wykazać, że inspiracje czerpali z konkretnych utworów, które z pewnością widzieli, i to na ekranach polskich kin. Oczywiście, moje uwagi w tej materii należy taktować wyłącznie jako hipotezy, których wszakże nie da się ostatecznie potwierdzić ani sfalsyfikować. Jestem przekonany, że Jerzy Hoffman i Edward Skórczewski, realizując *Prawo i pięść*, wzorowali się – przynajmniej do pewnego stopnia – na *W samo południe* oraz w mniejszym zakresie na *Jeźdźcu znikąd*. Czy jednak było tak istotnie, nie wiem. Jeszcze mniej pewności mam, rekonstruując westernowe wpływy w *Wilczych echach* Aleksandra Ścibor-Rylskiego. Mimo to sądzę, że odrobina spekulacji na ten temat jest dopuszczalna.

ŁUKASZ A. PLESNAR

¹ Termin Ziemie Odzyskane został użyty po raz pierwszy po zajęciu przez wojska polskie Zaolzia w październiku 1938 r. Oficjalnie pojawił się w dekreście Prezydenta Rzeczypospolitej, Ignacego Mościckiego, z 11 października 1938 r. *O zjednoczeniu Odzyskanych Ziemi Śląska Cieszyńskiego z Rzeczpospolitą Polską*. W okresie PRL określenie „Ziemie Odzyskane” odnosiło się do terytorium byłego Wolnego Miasta Gdańska oraz ziem zachodnich i północnych współczesnej Polski, które zgodnie z postanowieniami konferencji poczdamskiej (17 lipca – 2 sierpnia 1945 r.) zostały przyznane Polsce.

² Por. Ł. A. Plesnar, *Twarze westernu*, Rabid, Kraków 2009, s. 268.

³ Por. rozdz. *Granica w amerykańskiej historii i kulturze* w mojej książce: Ł. Plesnar, *Ziemia niczyja, ziemia obiecana. Obraz granicy w literaturze amerykańskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015, s. 19-33.

⁴ O relacjach polsko-ukraińskich bezpośrednio po wojnie oraz o akcji „Wisła” por. m.in. G. Motyka, *Od rzezi wołyńskiej do akcji „Wisła”*: *konflikt polsko-ukraiński 1943-1947*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, zwłaszcza s. 390-445.