

Lubię moment przybycia do miasta i moment jego opuszczenia, wszystko pomiędzy nimi jest parszywe

O reorganizacji przestrzeni wewnętrznej w antywesternie

MATEUSZ SKOMOROWSKI

Zacytowaną w tytule wypowiedź jednego z protagonistów *Bydła Culpeppera* (1972) można by z powodzeniem określić mianem sentencji opisującej antywestern w ogóle, gdyby tylko film Dicka Richardsa był znany szerszemu gronu odbiorców. Kluczową cechą estetyki tego podgatunku było nadanie światu przedstawionemu realistycznego – z perspektywy kontestatorów – rysu. Atmosferę zakurzonych, spalonych słońcem miasteczek i przywiązanie do detalu zyskał filmowy *Dziki Zachód* już w latach 20. za sprawą Williama S. Harta; odstręczające, nieco przerysowane fizjonomie przewijających się na ekranie postaci spopularyzowały w latach 60. *spaghetti westerny* Sergio Leone, jednak dopiero właściwy antywestern dokonał dewaluacji wnętrza, będących nieodłącznym elementem westernowej ikonografii. Antywestern, związany przede wszystkim z tendencjami demistyfikującymi, odbierał z wizualnej atrakcyjności sterylne i pełne jasnych barw wnętrza saloonów, kościołów i posiadłości ziemskich, nie tylko pozbawiając je cieszącego oko splendoru, lecz także funkcji kluczowych dla opowiadanych historii. Nie sposób zatem dokonać tak pojętej analizy gatunkowej desakralizacji wnętrza, nie określiwszy ich tradycyjnej roli uświęconej ideologią i fabularną konwencją.

Niechęć bohatera do przestrzeni zagospodarowanej i uporządkowanej pracą ludzkich rąk nie jest w gruncie rzeczy niczym niezrozumiałym również w westernie klasycznym. Człowiek Zachodu, przypisany do porządku natury, odczuwa niepokój i wewnętrzny dyskomfort, przebywając w środowisku niegdyś dziewiczego pogranicza zawłaszczanego stale przez krzewicieli cywilizacji kroczących dumnie w awangardzie postępu.

Zmierch indywidualnie pojmowanej wolności (ufundowanej na zasadach niepisanego, osobistego kodeksu honorowego bohatera, dla którego niezależność stanowi największą z cnót) jest immanentną cechą westernu. Oczywista dychotomia dwóch powyższych porządków, wynikająca z utrwalonych konwencji fabularnych i wykrystalizowanej gatunkowej ideologii, skłoniła pod koniec lat 60. amerykańskiego uczonego, Jima Kitsesa, do określenia zależności opisujących westernowe

uniwersum¹. Zbiór opozycji binarnych, definiujących kategorie podległe światom natury i cywilizacji, ilustrował także przeciwstawność jednostki i społeczności. Struktura mityczna konfrontowała przypisane człowiekowi Zachodu cechy – niezależność, wolność oraz idealizm – z konstytuującymi wspólnotę konwenansami, prawami gwarantowanymi instytucjonalnie i poczuciem wzajemnej odpowiedzialności jej członków.

Jaskrawość antynomii z modelu Kitsesa sytuuje protagonistę filmowej opowieści o Dzikim Zachodzie poza normatywnymi regułami społecznej egzystencji. Jak zauważa Łukasz A. Plesnar, bohater westernu jedynie pośredniczy w wydarzeniach z życia wspólnoty – jako mediator broniący społeczności pozostającej w konflikcie z postaciami negatywnymi². Po rozwiązaniu konfliktu najczęściej opuszcza naznaczoną prawami postępu przestrzeń, wracając do swego – stale kurczącego się – świata.

Walka w obronie słabych i uciśnionych była od zawsze najważniejszą częścią amerykańskiego mitu. Jak przekonują historycy Robert V. Hine i John Mack Faragher, *western, ta charakterystyczna dla mitu pogranicza forma narracji, jest przede wszystkim opowieścią o postępie; próbą uzasadnienia brutalnego podboju i nieskrępowanego rozwoju*³. Jako taka nie ma problemów z legitymizacją przemocy. Broń stanowi atrybut protagonisty, a sam akt jej wykorzystania w walce jest nakazany przez moralny imperatyw, stanowi wyraz przekonania o wyższości celu, jakim jest umożliwienie zagrożonej społeczności podążania drogą postępu, implikującego instytucjonalnie zagwarantowane rządy prawa. Jak przekonuje Jacek Ostaszewski: *Wobec groźby bezprawia western, w sposób znamieny dla amerykańskiej kultury, proponował przemoc jako środek zaradczy, sama zaś walka, gwałt i zabijanie przeciwnika zawsze były moralnie uzasadnione*⁴.

Paradoksalnie, największe zasługi bohatera okazują się zarazem fundamentem jego klęski. Społeczność uwolniona od nękających ją problemów kontynuuje marsz ku potędze; w dobie komunikacyjno-ekonomicznego rozwoju świat natury powoli upada pod naporem uprzemysłowienia, a wypierana przez instytucjonalne prawa niezależność staje się niemożliwa do utrzymania.

Silnie skonwencjonalizowane reguły widowiska kowbojskiego wymuszają zatem na bohaterze konkretne działanie. *Gdyby sprawiedliwość i porządek nie wymagały odeń stałej ochrony, czułby się niepotrzebny*⁵. Melancholia, wewnętrzne rozterki, niekiedy żal za odrzuconą wizją spokojnego rodzinnego życia (cechy szczególnie charakterystyczne dla postaci z psychologicznych westernów Anthony'ego Manna) przydają człowiekowi Zachodu głębi i związanych z nią bogatszych rozwiązań dramaturgicznych, są jednak wtórne wobec prymatu westernowej ideologii.

W świetle powyższych faktów stwierdzenie kowboja z *Bydła Culpeppera* wraca uporządkowany świat westernu do góry nogami. Określenie „parszywy” w odniesieniu do zmitologizowanego wizerunku społeczności i zamieszkiwanych przez nie miasteczek pozbawia bohatera nie tylko dotychczasowej funkcjonalności, odbiera również – co najważniejsze – lokalnej wspólnoty przywilej bycia nośnikiem pożądanego rozwoju, pozbawiając także poloru wyidealizowaną stronę plastyczną, do jakiej przyzwyczały widzów w ciągu kilku dekad filmy reprezentujące ten gatunek. W kontekście tego, co napisali Hine i Faragher, nie wywołuje zdziwienia fakt, że western bywa interpretowany jako dzieło historyczne.

Istnienie mocno skonwencjonalizowanych elementów wizualnych, będących najczęściej atrybutami kowbojskimi (colty, kapelusze z szerokim rondem, chusty i jaskrawe koszule), wraz z obiektami tworzącymi całe układy topograficzne miasteczek dalekiego Zachodu (saloon o dwuskrzydłowych odrzwiach, kościół, bank, salon fryzjerski, hotel) i typowym pejzażem (pustynie, doliny, leśne ostępy, górskie okolice), już z definicji wpisywało się w model mityczny, charakterystyczny jedynie dla tego konkretnego gatunku. Specyficzny sztafaż – będący tłem dla cywilizacyjnej ekspansji ze Wschodu i podniosłych wydarzeń dziejowych: wielkich migracji ludności, wojny domowej, budowy transkontynentalnej linii telegraficznej czy kolei żelaznej – musiał siłą rzeczy podlegać licznym zabiegom fikcyjnym oraz idealizacyjnym. Miał zaspokajać przede wszystkim potrzebę określenia amerykańskiej tożsamości, reprezentowanej przez osadnika-zdobycę, self-made mana. Wciąż jednak western przedstawiał dzieje ważne i podniosłe, z punktu widzenia obywatela amerykańskiego ciągle aktualne dla skądinąd bardzo młodego narodu⁶. Alexandra Keller, odnosząc się do kwestii swobodnego podejścia do faktów historycznych w westernie oraz określając specyfikę tworzenia mitologii na gruncie rodzimej, amerykańskiej kultury, pisze: (...) *filmy zarówno „ścierają się” z historią, jak i ją rozjaśniają. (...) „Swobodne traktowanie” [chronologii] jest nieuniknione nawet w filmach opartych na faktach historycznych, w westernach zaś może być warunkowane przez sam gatunek i przez specyficzne, kulturowe „prawo”*⁷.

Gatunek filmowy trwał zatem w stanie niczym niezmaconego „zamrożenia”⁸ aż do przełomu lat 60. i 70. XX w., kiedy uciekająca od formalnego tematycznego konserwatyzmu kinematografia musiała dostosować środki wyrazu do potrzeb nowego pokolenia odbiorców. Dokonania przedstawicieli nowej fali, wraz z zawłaszczeniem domeny rozrywkowej na rodzimym, amerykańskim gruncie przez odbiorniki telewizyjne, wymogły zastosowanie nowych środków wyrazu (szybki montaż, estetyka *slow-motion*, związane z nią przedstawianie śmierci jako aktu czysto fizjologicznego z całą dosłownością i realizmem), a napięcia związane z zakulisowymi działaniami elit rządzących oraz wojną w Wietnamie rozładowały filmy kontrkulturowe, w których zwolennicy ruchów kontestacyjnych upatrywali odpowiedzi na sterylną wizualizację rzeczywistości w kinie klasycznego Hollywood, łaknąc nowego podejścia do spraw obyczajowości, przemocy i seksu⁹.

Tendencje demistyfikacyjne były w westernie obecne na długo przed tym, nim Sam Peckinpah zakończył pracę nad słynną *Dziką bandą* (1969). W *Fort Apache* (1948) John Ford – w latach aktywności twórczej często krytykowany za regresywnie eksponowany w filmach maskulinizm i rasizm¹⁰ – dokonał druzgocącej krytyki apolożowanego dotychczas przez gatunek generała Custer (jego inkarnacją czyniąc postać pułkownika Owena Thursdaya /Henry Fonda/ i przydając nadspodziewanie pozytywnych cech Indianom). W następnych latach dość częstą praktyką stała się w procesie twórczym rehabilitacja rdzennej ludności Ameryki, dotychczas stanowiącej w znakomitej większości amorficzną, bezosobową masę, galopującą na koniach i wrzeszczącą niezrozumiale w rytm dudniących kopyt. Zdefiniowanie jej ekranowej tożsamości, a tym samym zrównanie autochtonów z angloamerykańskimi osadnikami (*Złamana strzała*, 1950) wiązało się z poświęceniem większej uwagi problemowi powolnej eksterminacji Indian wypieranych ze swych macierzystych terenów, narażonych na głód i choroby, co w związku z przetrzebio-

nymi stadami bizonów nadawało niepokojący rys nieskazitelnym dotąd obliczom bohaterów traperów pokroju Davy'ego Crocketta czy Kita Carsona (*Ostatnie polowanie*, 1956).

Dostrzegalne zmiany dotyczyły głównie treści, ich sprzężenie z powyżej opisaną tematyką było w dużej mierze wynikiem polityki Hollywood, która po II wojnie światowej oficjalnie ukierunkowała przemysł filmowy na problemy wówczas aktualne, związane z kryzysem moralności, obozowymi traumami, rasizmem i ksenofobią. Estetyczna warstwa westernu pozostawała jednak niezmienną, aż do czasu triumfalnego wejścia do kin *Dzikiej bandy*. Hiperbolizacja przemocy wiązała się u Peckinpaha z porzuceniem manichejskiej natury konfliktu, a przekonanie o instytucjonalizacji zła obrazowano posępną wizją krwiożerczego kapitalizmu, zabójczego dla pokolenia pionierów i prawdziwych budowniczych terenów pogranicza. Zapoczątkowana przez Johna Forda i jego *Człowieka, który zabił Liberty Valance'a* (1962) fala westernów nostalgicznych skupiała się na ukazaniu czasu krańcowego dla filmowej rzeczywistości zobrazonej przez model Kitsesa¹¹. Sterylne dotychczas, dobrze oświetlone i pełne jasnych barw wnętrza ikonograficznych budowli zastępowano ich zdegenerowanymi kopiami. Późniejsze odrzucenie mitycznej struktury gatunku, właściwa antywesternowi fuzja elementów ironicznych i tragicznych zrewolucjonizowały z jednej strony same treści (zrywając z podporządkowaniem inscenizacji wymogom konwencji), z drugiej sam sposób opowiadania, skłaniając twórców do poszukiwań nowych rozwiązań formalnych organizujących właściwą akcję.

Układ topograficzny miasteczek filmowego Dzikiego Zachodu obejmował grupę mało wyrazistych, prostopadłościennych konstrukcji, usytuowanych po obu stronach głównej ulicy. Dla przebiegu fabuły klasycznej istnienie takiej osi miało kluczowe znaczenie – wylot piaszczystej, osłonecznionej drogi zwiastował przybycie protagonisty, który jadąc stępa, przyciągał uwagę mieszkańców, by w chwilę potem zejść z konia i udać się do najbardziej reprezentatywnej dla westernu budowli – saloonu.

Saloonowe wnętrza prezentowało się niezmiennie przez wiele lat jako okazałe, czasem dwukondygnacyjne pomieszczenie, z wyodrębnionym kontuarem i skupionym centralnie stołami do gry. Przestronność izby podkreślały pierwsze ujęcia przybytku, realizowane w planie pełnym, prowadzące widza wraz z bohaterem w stronę baru. Często spotykany był typ ujęcia POV (*point of view*), odpowiadający punktowi widzenia postaci stojącej za balustradą drugiego piętra, obejmującej wzrokiem otoczenie poniżej. Zasadność owych zabiegów wiązała się ściśle z semantyczną funkcją saloonu. W klasycznym westernie saloon stanowił centrum życia lokalnej społeczności, był miejscem wypełnionym kinetyczną energią, upodobaną szczególnie przez jego komediową i muzyczną odmianę, łączącą widowiskowość amerykańskich *dance halls* z wybuchającymi pod sceną awanturami. Teatralność połączona z jowialnym, nieco infantylnym humorem była komplementarna wobec dziecięcej radości destrukcji, której zapowiedź stanowiło eksponowane w kadrze okazałe lustro (*Dodge City*, 1939, reż. Michael Curtiz) lub stojąca na kontuarze butelka – niechybne oznaki przyszłego rozbicia.

Ten rodzaj narracyjnej retardacji, pełniącej funkcję atrakcyjnego wizualnie urozmaicenia, nie mógł przesłonić pryncypialnej, znacznie ważniejszej roli saloonu: jego wnętrza stanowiło bowiem o zawiązaniu właściwej akcji, ogniskowało

antagonizmy i źródła przyszłych konfliktów, których rozwiązanie miało miejsce często w tym samym miejscu. W *Rio Bravo* (1959) Howarda Hawksa od zabójstwa niewinnego bywalca saloonu rozpoczyna się ciąg dramatycznych wydarzeń. W *Jeźdźcu znikąd* (1953) George'a Stevensa protagonista na obelgi slugusów hodowcy bydła, Rykera (Emile Meyer), odpowiada pięściami, co prowadzi do eskalacji konfliktu między tym ostatnim a lokalnymi osadnikami. Nawet westerny noszące znamię rewizjonizmu, takie jak *Gunfighter* (1950) Henry'ego Kinga czy mocno szyderczy *Johnny Guitar* (1954) Nicholasa Raya, eksponowały początek określający strony dramatu wraz z wnętrzem saloonu.

Owo osobliwe wprowadzenie człowieka Zachodu jest związane z mityczną strukturą westernu. Mimo że zdaje on sobie sprawę z często okazywanych przez wspólnotę niechęci i niepokoju, jak i immanentnego, ciężącego na nim moralnego imperatywu, gotów jest bronić przede wszystkim swego honoru. Cytowany już Robert Warshaw pisze: *O co walczy człowiek Zachodu? Wierzy, że broni prawa i porządku – i rzeczywiście można powiedzieć, że walczy o to w istocie. Ale tak ogólne cele nigdy nie odpowiadają dokładnie jego rzeczywistym motywom; stwarzają mu tylko pretekst. (...) Broni on swego wyobrażenia o sobie, a faktycznie – swego honoru. (...) Walczy bowiem nie w imię przewagi lub prawości, lecz żeby oznajmiać, kim jest, żyjąc w świecie, który zezwala na taką demonstrację*¹².

Manifestacja własnego „ja” siłą rzeczy odbywa się w owym reprezentacyjnym, tętniącym sercu miasta. Statusy wojownika i protektora są sprzężone ze sobą, koniecznością więc staje się dowiedzenie własnej siły w miejscu okupowanym przez tłuszcę. Tak czyni Dude (Dean Martin) w *Rio Bravo*, wykpiwany przez otoczenie z powodu choroby alkoholowej; jednym celnym strzałem nie tylko uśmierca najemnego zbira, ale też zamyka usta rzeszy prześmiewców. W *Jeźdźcu znikąd* Shane (Alan Ladd), będący strażnikiem wszelkich cnót (ubrany w odzienie z jasnej kozłej skóry), mierzy się w finałowym pojedynku z psychopatycznym, zastygłym w diabelskim uśmiechu Wilsonem w czarnym kapeluszu i rękawicach (Jack Palance), wysłannikiem zła.

Bohater westernu nigdy nie cofa się przed walką. Wszelką zwłokę należy poczytywać za antycypację przyszłego pojedynku. Jego reguły zrównują protagonistę i bohatera negatywnego za sprawą starannej kompozycji kadru; przyznanie tożsamyh praw postaciom odbywa się dzięki równorzędnej wizualizacji sylwetek w przestrzeni planu pełnego, posługiwaniu się ujęciem-przeciwujęciem, zastosowaniu jednakich dla obydwu stron zbliżeń twarzy i kolb broni. Słowem, choć nie są jednacy, człowiek Zachodu i jego przeciwnik reprezentują porządek natury. Naczelną antynomią charakteryzującą obie postaci jest etyczne samookreślenie (stąd dwojaka symbolika stroju). W przypadku postaci pozytywnej owa aksjotyczna samoświadomość przekłada się na pewność zwycięstwa. Huk ostatniego wystrzału jest podsumowaniem całej jej postawy, a pada w saloonie bądź w granicach miasteczka, ponieważ przesądza o przyszłości całej wspólnoty.

Antywestern odebrał saloonowym izbom zarówno ich wymiar estetyczny, jak i przypisane im funkcje. Już *Człowiek, który zabił Liberty Valance'a*, niebędący jeszcze antywesternem, uczynił konfrontację dwóch wojowniczo usposobionych bohaterów czymś anachronicznym dla tracącego siły witalne gatunku. Toma Doniphona (John Wayne) i Liberty Valance'a (Lee Marvin) lustrujących się wzrokiem i bliskich sięgnięcia po broń rozdzielał krzewiciel cywilizacji, przybyły ze

Wschodu prawnik Ransom Stoddard (James Stewart), „uzbrojony” jedynie w kuchenny fartuch. John Ford, jeden z największych twórców westernowej mitologii, był daleki od szyderstw, jednak ta konkretna scena ukazała – paradoksalnie – jednakową nieprzystawalność pragnącego zwalczyć bezprawie młodego idealisty, jak i człowieka Zachodu reprezentującego model Kitsesa.

Niemal dekadę później konwencje uświęcone westernową ideologią obalił Robert Altman w *McCabe i pani Miller* (1971). Na poziomie wizualnym produkcja amerykańskiego reżysera nie miała wiele wspólnego ze znajomą ikonografią. Sposób przedstawienia świata i powolny tryb narracji był typowy dla jego twórczości nabierającej odpowiednich szlifów w czasie kilkunastu lat pracy dla telewizji, gdzie ograniczenia budżetu i niewielkich powierzchni studyjnych wymuszały specyficzny rodzaj inscenizacji. Życie bohaterów Altmana toczyło się głównie we wnętrzach, poddane rytmowi codziennych obowiązków i konwersacji. Owo przeniesienie akcentu przestrzennego wiązało się ściśle ze znakomicie zastosowanym montażem wewnątrzkadrowym. Pieczołowicie określone kąty widzenia kamery, zwracające uwagę widzów bądź to na wahadłowe drzwi saloonu, bądź na niepokojącą sylwetkę postaci siedzącej pod ścianą, słowem całość inscenizacji podporządkowaną akcji kontrolowanej, w *McCabe i pani Miller* ograniczały się do biernej obserwacji, przywodzącej na myśl przygotowany na szybko, improwizowany materiał. Dotyczyło to w głównej mierze pierwszych scen, kiedy protagonista, drobny szuler John „Pudgy” McCabe (Warren Beatty), przybywał do pogrążonej w nieustannym mroku burzowych chmur górniczej osady, Presbyterian Church. W zgodzie z konwencją pierwsze kroki kierował do miejscowego saloonu.

Typowy dla Altmana sposób kreowania rzeczywistości odpowiadał jego działaniom demaskatorskim. Motywacją bohatera nie była bowiem chęć zemsty na zabójcach ukochanej osoby ani obrona górniczej społeczności, ale otwarcie domu publicznego przynoszącego spory profit. Powolna rejestracja obskurnego wnętrza zajazdu kierowała uwagę widza bądź to na gości skupionych przy stole protagonisty, bądź na gospodarza, fałszywego i służalczego Sheehana (René Auberjonois), nie ujawniając nawet skrawka informacji na temat mało heroicznego zamierzeń bohatera. Pozostała jedynie wyprana ze znaczenia forma: saloon był u Altmana miejscem, w którym toczyło się odarte z jakiegokolwiek atrakcyjności życie, a nie żywiołowa akcja.

Reżyser poddał dekonstrukcji także motyw saloonowej konfrontacji postaci tytułowej z antagonistą, łowcą nagród Butlerem (Hugh Millais). Plotki powtarzane w osadzie z niezmienną uporczywością przez Sheehana, jakoby McCabe miał być słynnym rewolwerowcem, ponownie posłużyły demaskatorskim celom Altmana. W znakomicie zrealizowanej scenie konwersacji, wykorzystującej westernowy motyw próby charakterów, „Pudgy” pocił się i kulił ze strachu w rozmowie z najemnikiem, posuwając się nawet do próby przekupstwa.

Podobny zabieg zastosował także Dick Richards w *Bydle Culpeppera*, stawiając protagonistów szukających wytchnienia w saloonie naprzeciw terroryzującego mieszkańców miasteczka właściciela ziemskiego. Bohaterowie mający twarde charaktery i zręczne palce mimo to dawali się zaskoczyć, pozwalali na odebranie sobie broni, a próby negocjacji skończyły się wygnaniem z miasta, zdanego na łaskę okrutnego i chciwego ranczera.

Odebranie znaczeniowego i wizualnego splendoru tętniącemu życiem saloonowi w porównywalnej do Altmana formie stało się udziałem Stana Dragotiego w filmie *Dirty Little Billy* z 1972 r. O ile jednak twórcy *Nashville* zależało na zbliżeniu westernowych realiów jak najbardziej do rzeczywistości – co w przypadku *McCabe i pani Miller* przejawiało się np. w ukazaniu szczerbli prostytucji jako strictly biznesowego proceduru¹³ czy w zobrazowaniu losu miasteczka sukcesywnie wykupywanego przez wielką kompanię górniczą¹⁴ – o tyle Dragoti demistyfikował filmowy Zachód tak dalece, że nagiął do swej wizji nawet fakty historyczne. *Dirty Little Billy* wskazywał życiową drogę młodzieńca, która doprowadziła do narodzin rozślawionego przez kulturę popularną mordercy – Billy’ego Kida¹⁵. Młodzieńcza tułaczka bandyty po ziemiach Arizony i Nowego Meksyku, znana z kart historii, została zapowiedziana przez przybycie do miasteczka bohatera znużonego życiem na farmie. Tymczasem będący świadkiem morderstwa oraz spowodowanej nim strzelaniny fajtlapowaty Billy (Michael J. Pollard) wbiegał do saloonu, by pozostać w nim niemal do końca filmu. Po raz kolejny dysfunkcja westernowego bohatera została sprzężona z miejscem akcji, powodując swoiste zawieszenie narracji. Jedyny pojedynek, jaki reżyser zdecydował się przedstawić, odbywał się między kobietami, podczas gdy podjudzający je mężczyźni kryli się przerażeni w kątach izby. W obrazie Dragotiego wnętrze przybytku, prowadzonego przez życiowo niezaradnego alkoholika Goldiego (Richard Evans), tworzącego toksyczny związek z młodą prostytutką Berle (Lee Purcell), było namacalnie odrażające, lepkie od brudu, dominujące nad protagonistami, wręcz zamykające ich w swoich ścianach. Jego funkcjonalność jako miejsca antycypującego rozwinięcie bądź nagły zwrot akcji sprowadzała się niemal wyłącznie do organicznego jej stopowania – przez utrzymywanie w ciągłej depresji starającej się zarobić na utrzymanie Berle, pochylonego nad blatem jedynego stołu Goldiego i krążącego w kółko bez wyraźnego celu Billy’ego.

Przedstawione w filmie Dragotiego charakterystyczne dla antywesternów aspekty materialnego rozkładu i prostytucji nie tylko w oczywisty sposób rzutowały na obraz wnętrza, w niektórych przypadkach wręcz legitymizowały ich rodzaje zarezerwowane jedynie dla westernów rewizjonistycznych.

Jeśli się weźmie pod uwagę pełną koloru estetykę wnętrza miasteczkowych budowli filmowego Dzikiego Zachodu, wskazanie redukcji wystroju i ogólnej brzydoty cechującej obiekty zabudowy w antywesternie nie przysporzy większych problemów. Bardziej interesujące były przyczyny, dla których obiekty ciężkiej pracy protestanckich wspólnot zaczęły sprawiać wrażenie chorego organizmu, skarlałego i toczzonego zgnilizną.

O koherencji świata przedstawionego w westernie decydowały elementy ikonografii, które kształtowały strój zamieszkujących świat postaci, podobnie jak pomieszczenia zasiedlonych miast, fortów i samotnych gospodarstw rolnych. O ile jednak wspomniana reprezentatywność saloonu wynikała z jego funkcji zakotwiczonych w strukturze narracyjnej, o tyle niemożliwością jest precyzyjne wskazanie oraz określenie idealizacyjnych zabiegów sankcjonujących obraz pozostałych ekranowych wnętrza terenów pogranicza. Łatwość przekroczenia marginesu błędu w dociekaniach dotyczących owych zabiegów unaocznia próbę porównania kinowych produkcji, w których surowość i prostota wewnętrznej przestrzeni kontrastowała z pastelami lśniących obić ściennych, nierzadko w skomplikowane wzory, ataku-

jących zmysł wzroku chociażby w *Seven Men from Now* (1956) Budda Boettichera czy *Dwóch złotych coltach* (1959) Edwarda Dmytryka. Wynalezienie krosien żakardowych zapewniało jednak łatwy dostęp do takich eleganckich części wystroju już w okresie demokracji jacksańskiej, podobnie jak popularność tkanin z końskiego włosia, preferowanych wszędzie tam, gdzie nie brakowało koni¹⁶. Drugi biegun klasycznego westernu, przerzucający miejsce akcji z terenów zurbanizowanych ku agrarnym przestworom, prezentował obrazy wnętrz dyskusyjne, sterylne i podległe porządkującym zasadom symetrii. I chociaż przepastność wykańczanych drewnem rodzinnych domostw w *Hondo* (1953) Johna Farrowa czy *Poszukiwaczach* (1956) Johna Forda trudno uznać za całkowicie prawdopodobną z historycznego punktu widzenia¹⁷, to z perspektywy Alexandry Keller była ona wystarczająco umotywowana.

Margines błędu jest jednak zbyt mały, by pozwalać sobie na pobieżne analizy, zaś samo odrzucenie kompozycyjno-estetycznego wizerunku wnętrza uzasadniać misją „przydawania realizmu”. W istocie, tak jak i w innych aspektach, które zachwiały mityczną strukturą gatunku, deestetyzacja była wynikiem zerwania z uświęconymi konwencjami. Antywestern wprowadził bowiem na Dziki Zachód ubóstwo, ten rodzaj społecznego rozwarstwienia kojarzony dotychczas jedynie z cywilizacją Wschodniego Wybrzeża. W „zamrożonych” realiach westernu konieczność walki o byt egzystowała gdzieś na marginesie klasycznej fabuły. Nawet jeśli przedmiotem dialogu była wyciskająca z osadników siódme poty inicjacja systemu irygacyjnego, nawet kiedy samotna kobieta dźwigała cebrę z wodą, walcząc o należyte funkcjonowanie gospodarstwa, były to immanentne cechy filmowego opowiadania, w którym na owoce pracy osadników czyhał bezwzględny ranczer, a gospodarstwu kobiety zagrażali Indianie. Wspólne wysiłki społeczności miały źródło w purytańskich ideałach pracy i wstrzeźliwości. Znamienne, że w większości celuloidowych miasteczek Zachodu zwieńczeniem głównej ulicy miasta był kościół z wieżycą górującą nad zabudowaniami. „Poświęceniu” tej budowli w społeczności opartej na chrześcijańskich prawach służył w westernach Johna Forda taniec – mającą charakter obrzędu zabawę inaugurowali mieszkańcy *Miasta bezprawia* (1946), wybijając rytm na posadzce budującej się dopiero świątyni¹⁸.

Zapowiedź obalenia uświęconego porządku stała się nadto widoczna już we wspomnianych westernach nostalgicznych. Najdoskonalszym tego przykładem okazuje się *Pat Garrett i Billy Kid* (1973) Sama Peckinpaha, w którym jednoznacznie negatywnymi postaciami byli gubernator Wallace (Jason Robards) i wielki właściciel ziemski Chisum (Barry Sullivan). Uosabiali oni autorytaryzm władzy i bezwzględny kapitalizm, wyrosłe na pracy i krwi mieszkańców starego Zachodu.

Wiele antywesternów poruszało tę kwestię. *Bydło Culpeppera* eksponowało wspomnianą postać okrutnego ranczera, w *Przełomach Missouri* (1976) Arthura Penna tę samą funkcję pełnił David Braxton (John McLiam), z wyższością traktując lokalną społeczność, zaś w *Mścicielu* (1973) Clint Eastwooda mordercze instynkty, korupcja i zmowa milczenia zawaładnęły nie tylko starszyzną miasteczka Lago, lecz także większością jego mieszkańców.

Odróżający wygląd wnętrz w antywesternie był zatem odbiciem moralnej zgnilizny ich właścicieli, a także pozornych więzi samej wspólnoty, których fasadowość przekonująco podkreślił Altman w *McCabe i pani Miller*. Tragiczny finał spotykający protagonistę umierającego z powodu odniesionych ran pozostawiał go sa-

motnego i przysypywanego śniegiem, podczas gdy mieszkańcy Presbyterian Church rzucali się do gaszenia przypadkowo zaproszonego ognia w kościele dotychczas świecącym pustkami.

Śmierć „Pudgy’ego” dawała się odczytać jako krytyka krwiożerczego kapitalizmu. John H. Lenihan pisał: *McCabe (Warren Beatty) przedstawia wyszydzoną wersję małego businessmana, którego przedsiębiorczy Amerykanie tradycyjnie uznawali za podstawę siły i rozwoju narodu. Jego działalność staje się bazą rodzącej się społeczności, jednakże Robert Altman, podobnie jak Sam Peckinpah oraz inni twórcy filmowi tego okresu, zmierza do ukazania przyszłości Ameryki związanej nie z indywidualizmem, ale korupcją i bezwzględnością korporacji*¹⁹.

Ukazany w ten sposób postępowy cywilizacyjny, warunkowany przez prawo ochraniające wyłącznie najsilniejszych, drwił z chrześcijańskich podstaw tak chętnie podkreślanych przez Forda. Znikający z panoramy miasteczek pogranicza kościoł prezbiteriański w antywesternie bywał zastępowany przez dom publiczny. W fikcyjnym Presbyterian Church jego obecność zapewniała obozowisku iluzję trwałości. Narracja *McCabe i pani Miller* prowadziła widza ścieżką rozwoju przybytku redefiniującego wizerunek „kobiety upadłej”. Mit kobiety, w westernie klasycznym obsadzający przedstawicielki płci pięknej w rolach strażniczek domowego ogniska, krzewicielki wiedzy i odważnych *frontierswomen*, upodobał sobie również mocno skonwencjonalizowany wizerunek dziewczyny z saloonu. Niedostępująca zaszczytu przynależności do grupy tych, które zasługiwały na ratunek²⁰, była jedynie uatrakcyjniającym akcją dodatkiem. Aby spełnić dramaturgiczne wymogi produkcji, własnym ciałem chroniła bohatera przed zdradziecką kulą, w jego objęciach odnajdując zarówno śmierć, jak i odkupienie win. Przypisawszy nierządnicy konkretną funkcję fabularną, western umieszczał ją w umownej rzeczywistości saloonu, maskując walorami spektakularnego numeru tanecznego bądź brawurowo wykonaną piosenką rzeczywiste zajęcie, pozostawione w sferze domysłów widza.

Jak podają źródła historyczne, na Dzikim Zachodzie domy publiczne były naturalnym elementem wystroju miast, wtapiającym się często w obszary dzielnic czerwonych latarni, popularnych zwłaszcza tam, gdzie budowa linii kolejowych sprzyjała napływowi robotników, oraz w miasteczkach górniczych, nieopodal których odkrywano złoża drogocennych kruszców²¹. Lupanary nie zawdzięczały swej popularności jedynie sile męskich popędów, lecz tęsknocie poszukiwaczy, którzy (...) *potrafili przejechać długą drogę, by zobaczyć „prawdziwą kobietę”, przypominającą im pozostawione na wschodzie matki, siostry czy żony. Jak wspominała nie bardzo już młoda Eliza Wilson: „Nawet dla mnie mężczyźni przejeżdżali ponad 60 km przez góry, żeby tylko popatrzeć, choć i w najlepszym czasie moi wielbiciele nie nazywali mnie pięknosciami*²².

Cywilizacyjna rola prostytutek była więc nie do przecenienia i to na niej w głównej mierze skupił się antywestern, wielokrotnie sytuując „splamione gołębice” na najniższym szczeblu społecznej drabiny. Dziewczyna z saloonu, szczytująca się dotąd zdecydowaną postawą i prowokacyjnym zachowaniem, została zastąpiona przez pozbawioną filmowej tożsamości umęczoną kobietę, walczącą o przetrwanie w przypisanym jej pomieszczeniu. W łóżku ustawionym pośrodku małej klitki z zagrzybionymi ścianami przyjmowała swych klientów Berle w *Dirty Little Billy*, osuszając łyzy ponizenia butelką whisky. Podobnie wyglądało lokum nierządnicy w *Bydle Culpepera*, gdzie bohaterowie – zachęceni przez właściciela „nieskalanej

dziewicy” – decydowali się „uspokoić nerwy”. W *Dzkiej bandzie* protagonistów przyjmowały młodziutkie meksykańskie prostytutki, na odpoczynek wybierając brudne sienniki rozłożone w ciemnym, rozpadającym się domu z cegieł. Klaustrofobiczne i chłodne izby stanowiły kolejny dowód na ekonomiczny rozdział ludności dalekiego Zachodu.

Oczywista degradacja ideologicznych składników klasycznego westernu wraz z odrzuceniem jego strukturalnych założeń umniejszają początkowe zdziwienie wywołane słowami kowboja z filmu Richardsa, pełnego zrezygnowanej obojętności. Obraz samotnego jeźdźca spoglądającego na odbijający blask słońca kościelny dzwon w odległym miasteczku stanowił wizualny kod, spajający bohatera i strapioną społeczność. Nawet kiedy przestrzenie zielonych prairii poprzecinały wstęgi żelaznych szyn, a chciwi właściciele ziemscy poszatkowali rozległe stepy ogrodzeniami swych włości, znużony pędzeniem bydła i znojem wędrówki bohater wciąż poganiał wierzchowca, by otworzyć zbutwiałe drzwi lichego saloonu i wychylić szklaneczkę whisky. I podobnie jak człowiek Zachodu nie mógł istnieć bez swych atrybutów, tak manifestacja wartości konstytutywnych dla akcji westernu nie mogła odbyć się gdzie indziej niż w przestrzeni wnętrza. Cała bowiem gatunkowa swoistość łączyła się ze specyfiką inscenizacji organizującej przestrzeń na potrzeby uczestników wydarzeń. Powolna rejestracja docelowego ruchu bohatera, zastosowanie planu amerykańskiego, uporządkowana relacja ujęcia-przeciwujęcia – wszystko to było podporządkowane funkcjom dramatycznym, których ważkość nie traciła na znaczeniu nawet w organizacji planów ogólnych, eksponujących ludzkie zbiorowości i rozmaite układy topograficzne. Wraz z porzuceniem uświęconych konwencji fabularnych zmienił się także sposób obrazowania – wewnątrz w antywesternie zaczęło dominować nad bohaterem. Ograniczenie przestrzeni nie prowadziło do zagęszczenia narracji, przeciwnie, ramy kadru krępały postaci, które sprawiały wrażenie odrętwiałych, a przez monotonną i ziemistą kolorystykę nie wyodrębniały się z tła. Wszelobecna ciemność pomieszczeń, nieskora do wydobycia faktury przedmiotów, wślaczała w swą szarą rzeczywistość niegdysiejszych bohaterów, konfrontując ich z instytucjonalnie usprawiedliwioną przemocą, wyzyskiem i niewolnictwem.

Antywestern odebrał wewnątrz nie tylko wymiar estetyczny; pozbawił je dotychczasowej funkcjonalności, wspólnocie odbierając siły witalne, bohaterowi zaś zdolność do samostanowienia i w konsekwencji „parszywym” czyniąc cały filmowy Dziki Zachód.

MATEUSZ SKOMOROWSKI

¹ J. Kitses, *Horizons West: Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood*, British Film Institute, London 2004, s. 12-13.

² Ł. A. Plesnar, *Twarze westernu*, Kraków 2009, s. 48-49.

³ R. V. Hine, J. M. Faragher, *Pogranicza. Historia amerykańskiego Zachodu*, tłum. T. Tesznanar, Kraków 2011, s. 292.

⁴ J. Ostaszewski, *Umarli nie umierają albo co przytrafiło się westernowi*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998, s. 60.

⁵ R. Warshow, *Kronika kina: Człowiek Zachodu*, tłum. K. J. Zarębski, „Film na Świecie” 1979, nr 1-2, s. 172.

⁶ Tak pojmowana historyczność westernu jest obecna w licznych opracowaniach, m.in.: Cz. Michalski, *Western*, Warszawa 1969, s. 28, Ł. A. Plesnar, dz. cyt., s. 21.

⁷ Zob. A. Keller, *Historical Discourse and American Identity in Westerns*, w: *Hollywood's West. The American Frontier in Film, Television & History*, red. P. C. Rollins, J. E. O'Connor, University of Kentucky 2005, s. 240.

- ⁸ Ową trwałość trafnie podsumowuje Robert Warshaw: (...) *Tam, gdzie żyje człowiek Zachodu, jest zawsze rok tysiąc osiemset siedemdziesiąty któryś, lecz ani to rzeczywisty rok 1870, ani prawdziwy Zachód...* w: tegoż, dz. cyt., s. 173.
- ⁹ M. Gołębiowski, *Dzieje kultury Stanów Zjednoczonych*, Warszawa 2006, s. 430-432.
- ¹⁰ J. Kitses, dz. cyt., s. 29.
- ¹¹ Najbardziej uznane produkcje tamtego okresu to: *Strzały o zmierzchu* (1962) Peckinpaha, *Will Penny* (1968) Griesa i *Monte Walsh* (1970) Frakera.
- ¹² R. Warshaw, dz. cyt., s. 172.
- ¹³ Linda Peavy i Ursula Smith opisują tę trójstopniową hierarchię, posiłkując się przykładem miasta Butte w stanie Montana: najwyżej sytuowały się luksusowe „damy do towarzysztwa”, zapewniające w drogo urządzonych salonach rozrywkę nie tylko cielesną, ale opartą także na sztuce konwersacji; drugi szczebel zajmowały kobiety pracujące w niewielkich pokojach odrapanych burdeli udekorowanych używanymi meblami; najniżej społecznej drabiny znajdowały się dziewczyny przyjmujące klientów w „szalasach” (*cribs*) – namiotach rozstawianych w alejkach oraz wzdłuż ulic. „Ewolucja” interesu McCabe’a stanowi jaskrawą egzemplifikację tak określonej hierarchii (zob. L. Peavy, U. Smith, *Frontier Women: The Lives of Women on the Frontier*, University of Oklahoma Press, 1998, s. 114-115).
- ¹⁴ Entuzjaści kalifornijskiej gorączki złota (1848 r.) wyczerpali płytkie złoża w rok po ich odkryciu. Prawdziwymi zwycięzcami na górniczym polu okazali się inwestorzy i wielcy kapitaliści zarządzający wydobywaniem kruszców, co było związane z zapotrzebowaniem na liczną siłę roboczą. Wielkie korporacje górnicze zrzeszały większość robotników z Zachodu już ponad dekadę później, zaś w latach 70. XIX w. cały przemysł wydobywczy Dzikiego Zachodu był skupiony w rękach najzamożniejszych (zob. R. V. Hine, J. M. Faragher, dz. cyt., s. 144-161).
- ¹⁵ Fakty z życia Billy’ego Kida, sprzeczne z reżyserską wizją Dragotiego, opisała pokrótce Chris Enss w książce *Tales Behind the Tombstones: The Death and Burials of the Old West’s Most Nefarious Outlaws, Notorious Women, and Celebrated Lawmen*, Morris Book Publishing, Montana 2007, s. 63-65.
- ¹⁶ J. Pile, *Historia wnętrz*, tłum. B. Mierzejewska, E. Gorządek, Warszawa 2006, s. 170.
- ¹⁷ Dotyczyło to zwłaszcza terenów Wielkich Równin i innych, nieobfitujących w drewno. Pionierom tych ziem za budulec służyły zazwyczaj uformowane w kostki kawały darni, spajane gliną i układane na podobieństwo cegieł; do zadaszenia używano zazwyczaj brezentu bądź włókna impregnowanego smołą. Równie często stawiano ziemianki. Takie domy nijak nie przypominały tych znanych z ekranów kin, a ich wnętrza niemal tonęły w mroku. Powiększenie mieszkalnej konstrukcji nierzadko wymagało wielu lat ciężkiej pracy i zaangażowania wszystkich członków rodziny (zob. L. Peavy, U. Smith, dz. cyt., s. 47-55).
- ¹⁸ Poprzez tego rodzaju zależności, na związek z tradycją wskazuje w twórczości Forda Ch. Garbowski (Zob. tenże, *John Ford. Ciągłość i poszukiwanie*, w: *Kino amerykańskie. Twórcy*, red. E. Durys, K. Klejsa, Kraków 2006, s. 65-66.).
- ¹⁹ J. H. Lenihan, *Showdown: Confronting Modern America in the Western Film*, University of Illinois Press, Urbana - Chicago 1980, s. 164.
- ²⁰ O ile kobieta, która zeszła z drogi cnoty nie miała konkurencji w adorowaniu bohatera, po zażegnaniu konfliktu zazwyczaj wiązała się z nim na dobre, np. Dallas (Claire Trevor) z *Dyliżansu* (1939) Johna Forda, Feathers (Angie Dickinson) z *Rio Bravo*.
- ²¹ Rozwojowi prostytucji sprzyjał po prostu brak kobiet. Doskonale ilustruje ów stan spis ludności z terytorium Kolorado z 1860 r., przedstawiony przez T. J. Noela w przedmowie do książki MacKella, w którym uwzględniono 32 691 mężczyzn i 1586 kobiet (zob. J. MacKell, *Brothels, Bordellos, & Bad Girls: Prostitution In Colorado 1860-1930*, University of New Mexico Press, Albuquerque 2007, s. IX).
- ²² Z. Lewicki, *Historia cywilizacji amerykańskiej. Era sprzeczności 1787-1865*, Warszawa 2010, s. 581.