

OKIEM I UCHEM

Spaghetti i polityka

MARCIN GIŻYCKI

Spaghetti western był przez lata lekceważony przez „poważną” krytykę, chociaż budził zainteresowanie badaczy zajmujących się kulturą popularną. Ci ostatni już dawno wykazali jego odrębne (wobec westernu amerykańskiego) cechy i rolę, jaką odegrał w odnowie gatunku.

Christopher Frayling, najwybitniejszy znawca przedmiotu (nawiasem mówiąc, sprawujący funkcje rektora Royal College of Art), wyróżnia trzy podstawowe schematy fabularne spaghetti westernu¹. Zgodnie z pierwszym i podstawowym (inspirowanym *Strażą przyboczną* Kurosawy i jej remakiem *Za garść dolarów* Leona), dominującym w latach 1964-1967, bohater przybywa do nędznego miasteczka przy południowej granicy, którego mieszkańcy podzielną są między walczące ze sobą klany. Lokalną społeczność stanowią z reguły, oprócz członków konkurujących o władzę grup, meksykańscy chłopci, prostytutki, duchowny i barman. Przybysz okazuje się niezrównanym rewolwerowcem i najczęściej łowcą nagród. Oferuje swoje usługi raz jednej, raz drugiej skłóconej stronie, pogłębiając konflikt, co przyspiesza ich wzajemne unicestwienie się. Przed ostatecznym rozwiązaniem bohater zostaje jednak ciężko pobity, a właściwie niemal na śmierć skatowany, ale cudem ratuje się z opresji, aby w ostatecznej rozgrywce pokonać zwycięski klan (a raczej jego resztkę), po czym sam pobiera swoją należność i odjeżdża. Najlepszym reprezentantem takiej wersji wypadków jest (obok wspomnianego filmu Leone) *Se sei vivo spara* Questiego.

Drugi schemat, popularny w latach 1966-1968, jest upolitycznionym wariantem pierwszego. Jedną z walczących stron w tej wersji tworzą Meksykanie, którzy zdobywają jakiś skarb i są teraz rozdarci między przekazaniem go na potrzeby rewolucji albo zatrzymaniem go dla siebie. Bohater też ma chrapkę na zdobycz, którą sobie w końcu na ogół przywłaszcza. Istotną nowością w tej wersji wydarzeń jest wprowadzenie historycznego tła, umiejscowienie akcji w bardzo konkretnym czasie. Klasycznym przykładem takiego wariantu jest *Django* Corbucciego.

W trzecim schemacie, będącym z kolei rozwinięciem poprzedniego (reprezentowanym między innymi przez *Companieros* Corbucciego, *Corri, uomo, corri* Sollimy i *Quien Sabe?* Damiano Damianiego, a przypadającym na lata 1967-1971), bohaterów jest dwóch i działają w tandemie. Pierwszym jest handlarz broni lub

najemny rewolwerowiec, często europejskiego pochodzenia, drugim meksykański chłopski przestępca, który nawraca się na rewolucję. Ich osobowości są silnie skonstrastowane: Meksykanin jest z zasady hałaśliwy, rozmowny, ekstrawertyczny. Jego partner – chłodny, mało mówny, introwertyczny. Celem ich wspólnych działań jest zdobycie jakiegoś łupu. Meksykanin staje się chłopskim bohaterem i stara się przekonać towarzysza, zwanego „Gringo”, do przyłączenia się do rewolucji. Możliwości zakończenia są teraz trzy: a) Gringo do końca pozostaje cynicznym materialistą; bohaterowie rozstają się bez urazy po pokonaniu wspólnego wroga i podzieleniu łupu; b) Gringo zostaje zabity przez Meksykanina za odmowę przyłączenia się do rewolucji; c) Gringo uznaje wyższość rewolucyjnej sprawy i razem z meksykańskim towarzyszem przygotowuje się do stawienia czoła przeważającym siłom kontrrewolucyjnym. Ważną rolę w tym schemacie pełnią uciskani chłopci (*peoni*), którym przeciwstawieni są skorumpowani przedstawiciele władzy: urzędnicy państwowi i oficerowie.

W schemacie drugim i trzecim, co podkreśla Frayling i inni autorzy, szczególnie charakterystyczne są akcenty polityczne, rzadko kiedy intencjonalnie obecne w westernach rodem z Hollywoodu. Te ostatnie posługiwały się, z nielicznymi wyjątkami, do których należy *Viva Zapata* Elii Kazana, rewolucją meksykańską jako tłem lub pretekstem dla kowbojskich rozgrywek. Meksykanie byli w nich przedstawiani głównie jako niezorganizowany tłum, który bez doświadczenia amerykańskich rewolwerowców nie byłby zdolny do jakiegokolwiek skutecznego działania. Pancho Villa był z reguły portretowany bardziej jako nieokrzesaniec o gołęmbim sercu niż przywódca z jakąkolwiek polityczną wizją. Brak jakiegokolwiek głębszego wejścia w historyczne wydarzenia szedł w tych produkcjach w parze z ich całkowitym wypraniem z politycznej refleksji czy aluzji.

Zdaniem Fraylinga: *Nawet w późnych latach sześćdziesiątych, kiedy liczba awanturniczych filmów hollywoodzkich rozgrywających się w północnym Meksyku znacząco wzrosła (częściowo za sprawą sukcesów niektórych spaghetti westernów na amerykańskim rynku), fabuły najbardziej udanych z nich rzadko kiedy zawierały krytyczne odniesienia do współczesnych wydarzeń (na przykład w południowo-wschodniej Azji). Zamiast tego scenarzyści okraszali tradycyjną formułę sporą dawką krwi (...) i nowego typu aktorami w wiodących rolach (Clint Eastwood i Charles Bronson w miejsce Roberta Mitchuma i Rory'ego Calhouna)*².

Jak podkreślali to sami twórcy „politycznych” spaghetti westernów (Sollima, Damiani, aktor Gian Maria Volonte), których poglądy zreferował Frayling³, filmy tego podgatunku powinny być odczytywane jako metafory stosunku wysoko rozwiniętych państw kapitalistycznych (reprezentowanych przez rewolwerowca) do krajów rozwijających się (reprezentowanych przez Meksyk). (...) *niestały związek między bandytą-buntownikiem a Gringo miał w sposób oczywisty ilustrować „trudności dialogu Trzeciego Świata i świata wysoko uprzemysłowionego”; przybysz miał „obnażać pretensje kultury euroamerykańskiej do reprezentowania kultury całego świata”, a sposób ukazania rewolucji miał odzwierciedlać antykolonialną walkę narodów Ameryki Łacińskiej i Wietnamu oraz mniejszości etnicznych w Stanach Zjednoczonych*⁴.

Te deklaracje nie znajdują w pełni pokrycia w tym, co można zobaczyć na ekranie, ale należą niewątpliwie do retoryki swoich czasów. Lata sześćdziesiąte to złoty okres politycznego kina włoskiego i twórcy filmów kowbojskich nie

chcieli pozostawać w tyle. Niektórzy z nich zresztą (na przykład Damiani czy Carlo Lizzani) mieli też na swoim koncie znaczące polityczne nie-westerny. Krytyka społeczna zawarta w spaghetti westernach rzadko kiedy jednak wychodziła poza puszczanie oka do domyślnego widza i chowała się głęboko za pirotechnicznymi popisami. Na pewno też nie jej oczekiwali od reżyserów producenci z Cinecittà. Najbardziej polityczne przesłanie filmów kowbojskich „made in Italy” zawiera się przede wszystkim w uporczywym przypominaniu, że Dzikie Zachód nie tyle był polem heroicznych zmagani pionierów, ile ścierania się różnorodnych interesów ekonomicznych.

O ile polityczna zawartość spaghetti westernów mocno dziś zbladła, to bronią się one znacznie lepiej jako instrumenty rozmontowywania amerykańskich mitów. Ze szczególnym upodobaniem Włosi zabrali się za postać nieprzekupnego rewolwerowca, najczęściej szeryfa, którego nieskazitelne zasady moralne idą w parze z dbałością o strój. Bohaterowie spaghetti westernów są często dwuznacznie uwikłani w bandyckie układy (Lee Van Cleef w *Człowieku do odstrzału*, Tom Milian w *Se sei vivo spara*), działają najczęściej motywowani chęcią zysku (Franco Nero w *Django i Il Mercenario*) lub wyłącznie zemsty (John Phillip Law w *Człowieku do odstrzału*). Łowcy nagród, odwrotnie niż w tradycyjnym westernie, to z reguły najgorsze kanalie (Klaus Kinski w *Wielkiej ciszy*), podobnie zresztą jak szeryfowie, burmistrzowie i wszelcy oficjalni przedstawiciele prawa (*Za garść dolarów*, *Nazywają mnie Trinity*, *Wielka cisza*). Jeśli wśród tych ostatnich znajdzie się nawet ktoś uczciwy, jak szeryf Burnett w *Wielkiej ciszy*, to prędko rozstaje się z życiem.

Nie znaczy to oczywiście, że w spaghetti westernach nie ma postaci pozytywnych, różnią się jednak one znacznie od swoich hollywoodzkich prototypów. Pomijając to, że są od pierwowzorów znacznie mniej jednoznaczne, to wiele do życzenia pozostawia też ich wygląd. Franco Nero w *Django* jest bez przerwy nieprawdopodobnie utyłany w błocie. Terence Hill w *Nazywają mnie Trinity* nosi na sobie jakieś dziurawe łachmany. Tom Milian w *Se sei vivo spara* ma więcej wspólnego z hippisem niż Gary Cooperem czy Johnem Wayne, podobnie zresztą jak jego meksykański złodziejask w *Corri, uomo, corri* Sollimy i do pewnego stopnia grany przez Hilla bohater *Nazywają mnie Trinity*. Odnosi się nieodparte wrażenie, że wszyscy oni, jak i ich koledzy z innych filmów, nieprzyjemnie pachną z ekranu.

Na „polityczności” przesłania i wyglądzie bohaterów nie kończy się lista odstępstw od hollywoodzkiego kanonu. Spaghetti westerny są także z zasady mniej czarno-białe w charakterystyce postaci, bardziej ambiwalentne w treści, a przede wszystkim znacznie okrutniejsze niż amerykańskie. Są też znacznie bardziej od hollywoodzkich manieryczne, zarówno w sposobie filmowania, jak i gry aktorskiej. Ta swoista „operowość”, czy może raczej „operetkowość”, osiągnęła swoje apogeum w filmach Sergia Leone, niezrównanego mistrza skrótów perspektywicznych, wyolbrzymionych detali, powolnych gestów i starannej choreografii wszystkich ruchów (*Za garść dolarów*, *Za kilka dolarów więcej*, *Dobry, zły, brzydki*, *Pewnego razu na Zachodzie*, *Garść dynamitu*). Ale inni twórcy gatunku, a zwłaszcza Sergio Corbucci, pozostają niewiele z tyłu. Fantastyczne futrzane nakrycia, których nie powstydziliby się rosyjscy bojarzy, czarne kapelusze z ogromnymi rondami i chusty na głowach chroniące od lodowatych powiewów wiatru w *Wielkiej ciszy* należą do najwspanialszych przykładów ko-



Za kilka dolarów więcej, reż. Sergio Leone (1965)

stiumów rodem z opery. Do tego dochodzą dziwne rekwizyty: nietypowa u rewolwerowców broń (mauzer w drewnianej kaburze w *Wielkiej ciszy*, karabin maszynowy w *Django*), złote kule (*Se sei vivo spara*), trumna, którą wlecze za sobą bohater (*Django*) czy leżanka ciągnięta przez konia (*Nazywają mnie Trinity*). W tym względzie inwencja włoskich scenarzystów i scenografów wydaje się nieograniczona.

Twórcy spaghetti westernów stworzyli jednak nie tylko własną rekwizytornię, ale i mitologię Dzikiego Zachodu, własny panteon herosów. Nie czując się zapewne bezpiecznie w środowisku utrwalonych przez Hollywood postaci, takich na przykład jak Doc Holliday, Earp Wyatt, Pat Garrett czy Billy the Kid, wykreowali własnych bohaterów, niemających historycznych pierwowzorów. Zaludnili masową wyobraźnię rewolwerowcami o dźwięcznych imionach: Django ⁵, Ringo, Trinity, Sartana, Sabata, a także (to zasługa Leone) „człowiekiem bez imienia” (wcielił się w niego Clint Eastwood w trzech sławnych filmach: *Za garść dolarów*, *Za kilka dolarów więcej* i *Dobry, zły, brzydki* ⁶).

Najistotniejsze różnice między spaghetti westernami i ich amerykańskimi pierwowzorami mają podłoże kulturowe. Te drugie są ekspresją kultury purytańskiej, etosu stworzonego przez pionierów, zahartowanych w ciężkiej pracy i gotowych do wyrzeczeń, postępujących wedle twardych zasad etycznych. Niemoralni są jedynie przestępcy i bezbożni „dzicy”, którzy za swoje czyny muszą ponieść karę. Włoskie i hiszpańskie produkcje są natomiast głęboko zakorzenione w tradycyjnej kulturze śródziemnomorskiej, czego przejawem jest ich barokowość, skłonność do przesady, a także obecny w nich duch *machismo*. Nawet ich najbardziej pozytywni bohaterowie biorą sobie kobiety, kiedy chcą, a one nie wydają się tym specjalnie zaskoczone (*Django*, *Pewnego razu na Zachodzie*). Nie ulega wątpliwości, że żywiołem tych filmów są meksykańscy bandyci i rebelianci, na



Za kilka dolarów więcej, reż. Sergio Leone (1965)

tle których anglosascy i północnoeuropejscy rewolwerowcy – z nielicznymi wyjątkami, do których należą postacie stworzone przez Terence Hilla (Mario Girotti) – wyglądają, jakby połknęli kije.

Wreszcie w niektórych spaghetti westernach można dostrzec ducha włoskiego malarstwa metafizycznego spod znaku Giorgia de Chirico⁷. Uwidacznia to się zwłaszcza w wyglądzie meksykańskich *ghost towns* – miast-widm w środku pustyni, przepalonych słońcem, z charakterystycznymi arkadowymi podcieniami i ulicami, którymi od czasu do czasu przebiega jakaś samotna, dziwna postać (*Za garść dolarów*). Zresztą w ogóle w atmosferze wielu włoskich westernów, od *Za garść dolarów* poczynając, unoszą się dyskretne opary surrealizmu, których stężenie osiągnęło najwyższy stopień w *Django*, a to za sprawą rewolwerowca ciągnącego trumnę po błotnistej pustyni. Wcześniej czy później jednak metafizyka i surrealizm

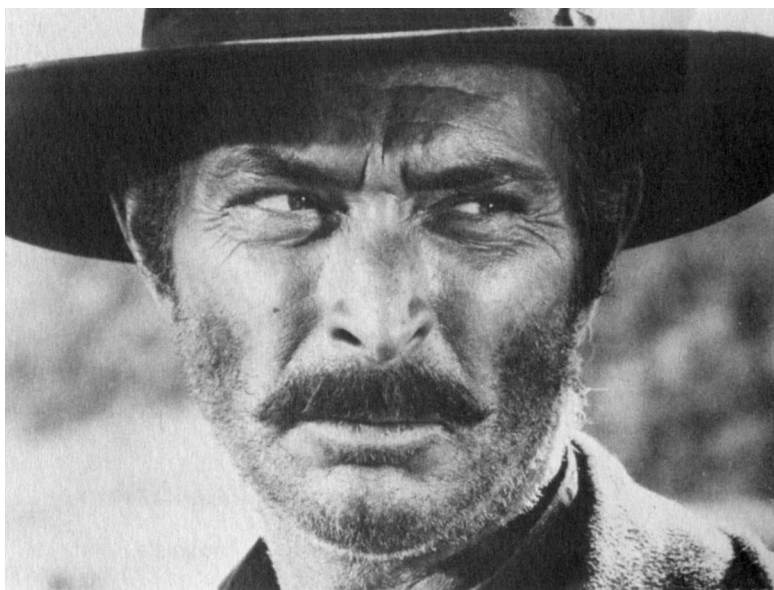
ustępują miejsca bardzo realistycznym opisom sadyzmu i zabijania z zimną krwią. Zwłaszcza śmierć odarta jest z jakiegokolwiek metafizyki, staje się po prostu towarem, którym można handlować. Zgodnie z mottem *Za kilka dolarów więcej* Leone: *W krainie, w której życie straciło wartość, śmierć zaczyna mieć cenę*.

Spaghetti westernem, który zajmuje szczególne miejsce w historii gatunku, jest *Pewnego razu na Zachodzie* Leone, dzieło od początku zamierzone jako monumentalny fresk na temat Ameryki w momencie wielkiego, industrialnego przełomu: szybkiej budowy sieci kolejowej, a więc początku końca Dzikiego Zachodu. Jak ujął to sam twórca: *Podstawowym założeniem było posłużenie się niektórymi konwencjami, rozwiązaniami i sceneriami z amerykańskich westernów, a także bezpośrednimi nawiązaniami do konkretnych dzieł, i z pomocą tych środków opowiedzenie własnej wersji historii narodzin narodu*⁸.

Zamiast jednak opowiadać o autentycznych zdarzeniach lub herosach z westernowej mitologii, Leone postanowił raczej uciec się do *najbardziej wytartych stereotypów*: *przebojowej dziwki, romantycznego bandyty, mściciela, płatnego zabójcy, który przekształca się w biznesmena, przemysłowca używającego bandyckich metod*⁹. Romantyczny zbój i mściciel należą niewątpliwie do starej epoki, płatny morderca-gangster i biznesmen-kanalia – już do nowej, a właściwie tylko przejściowej. Na tym tle interesująco przedstawia się postać kobieca, pierwsza (i jedyna) tak ważna w westernach Leone, oskarżanego często zresztą (i nie bez powodu) o mizoginizm. Jest nią Jill (Claudia Cardinale), była prostytutka z Nowego Orleanu, którą poślubia irlandzki farmer Bret McBain i sprowadza do domu w Utah. Niestety, kiedy Jill przyjeżdża na miejsce, znajduje całą rodzinę McBainów wymordowaną przez bandytów pracujących dla magnata kolejowego Mortona. Irlandczyk musiał zginąć, gdyż nie chciał oddać ziemi, obok której miała niebawem przebiegać linia kolejowa. Bret był człowiekiem wizji: wiedząc, że jego posiadłość jest jedynym miejscem w promieniu pięćdziesięciu mil, na której znajduje się woda, zamierzał sam zbić fortunę na wybudowaniu stacji kolejowej i miasta. Wdowa, terroryzowana przez ludzi Mortona, postanawia sprzedać odziedziczony teren, w końcu jednak, dzięki interwencji dwóch niespodziewanych sprzymierzeńców – Cheyene’a, meksykańskiego bandyty o wielkim sercu i Harmonijki, rewolwerowca z osobistych powodów szukającego zemsty na zabójcach McBaina – zostaje na miejscu i zaczyna matkować robotnikom pracującym już przy budowie przyszłego Sweetwater. Wedle słów Leone *Jill personifikuje wodę, przyszłość Zachodu*¹⁰. Jest ona jedyną ważną postacią w całej historii, która zostaje na miejscu. Inni w większości wymordowują się na wzajem. Tylko Harmonijka przeżywa, ale musi znacząco odejść wraz z nadejściem trakcji kolejowej.

Leone nie krył się z tym, że jego interpretacja narodzin narodu amerykańskiego wiązała się z jego własnym pochodzeniem kulturowym i zasadniczo różniła się od wizji Johna Forda, którego „naiwność i otwartość” jest widoczna w *Cichym człowieku* będącym wersją *Kopciuszka*. Ford, zdaniem Leone, reprezentuje *sentymalizm charakterystyczny dla amerykańskiego Irlandczyka, wierzącego w zielone prerie rozciągające się w przyszłość. Ja jestem Rzymianinem* – oświadczał twórca *Pewnego razu na Zachodzie* – *przeto jestem też pesymistą i fatalistą*¹¹.

Zjawiska spaghetti westernu nie da się zignorować i zlekceważyć przede wszystkim ze względu na ilość: produkcja westernów w Europie przewyższyła wielokrotnie dorobek w tej dziedzinie kinematografii amerykańskiej. Thomas



Dobry, zły, brzydki, reż. Sergio Leone (1966)

Weisser doliczył się 558 „eurowesternów” zrealizowanych w latach 1961-1977¹². Choć imponująca, nie jest to liczba kompletna. W spisie Weissera nie ma na przykład angielskiej komedii *Kowboju do dzieła*, chociaż jest czeski *Lemoniadowy Joe*. Należy też pamiętać, że westerny produkowano w Europie i przed 1966 rokiem, i po 1977 roku.

W masie eurowesterny są przede wszystkim interesujące jako fenomen kulturowy raczej niż artystyczny, ale można znaleźć wśród nich wcale nie mało dzieł godnych uwagi. O niektórych z nich była wyżej mowa. Swoich sił w gatunku próbowali renomowani reżyserzy: Reiner Werner Fassbinder (*Whity*, 1970), Jean-Luc Godard (*Ven d'est*, 1970), Marco Ferreri (*Touche Pas La Femme Blanche*, 1973), Louis Malle (*Viva Maria*, 1965), Claude Lelouch (*Kolejny mężczyzna, kolejna kobieta*, 1977), Christian Jaque (*Les Petroleuses*, 1971), Elio Petri (jako Enzo Peri: *Sentenza di morte*, 1967), Peter Schamoni (*Potato Fritz*, 1976) czy Volker Schlöndorff (*Stara wiara*, 1987). Westerny kręcono nie tylko we Włoszech i Hiszpanii, ale nawet w Czechosłowacji (wspomniany *Lemoniadowy Joe* Oldřicha Lipskiego z 1964), hitlerowskich Niemczech (*Der Verlorene Sohn* i *Der Kaiser von Kalifornien*, oba z 1934 i w reżyserii Luisa Trenkera) i Związku Radzieckim (*Woorużjon i oczeń opasen* Władimira Weinstoka z 1977). Osobną, wcale nie małą grupę stanowią animowane eurowesterny, wśród których jest też polski *Colargol na Dzikim Zachodzie* Tadeusza Wilkosza (1976).

Spaghetti westerny odcisnęły także piętno na powoli wymierającym westernie amerykańskim, który pod wpływem konkurencji zza Atlantyku stał się bardziej brutalny i ambiwalentny w przesłaniach, a także odświeżył garnitur swoich gwiazd. Rezultatem tego „sprzężenia zwrotnego” są między innymi takie filmy, jak: *Cannon for Cordoba* Paula Wendkosa (1970), *Chato's Land* Michaela Winaera (1972), *Generał Luster* Roberta Siodmaka (1967), *Doc* Franka Perry'ego

(1968), *High Plain Drifter* Clint Eastwooda (1973), *Profesjonałści* Richarda Brooksa (1966), *Łowcy skalpów* Sidneya Pollaca (1968) czy *Dzika Banda* Sama Peckinpaha (1969)¹³. Nie wiadomo też, jak potoczyłaby się kariera Clint Eastwooda, Charlesa Bronsona, Burt Reynolds i Jacka Palance'a, gdyby nie ogromna popularność, jaką przyniosły im włoskie produkcje.

Tak to Stary Kontynent nie tylko zaadaptował na swoje potrzeby tradycyjny amerykański gatunek filmowy, ale go także odnowił i z sukcesem wyeksportował ponownie za ocean.

MARCIN GIŻYCKI

¹ Ch. Frayling, *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*, London-Boston-Henley 1981, s. 51 i dalsze.

² Tamże, s. 222.

³ Tamże, s. 232.

⁴ Tamże.

⁵ O popularności stworzonej przez Franka Nero postaci rewolwerowca, który po raz pierwszy pojawił się w filmie Corbucciego *Django* w 1966, świadczy fakt, że łącznie nakręcono około trzydziestu filmów z tym bohaterem. W niektórych krajach dystrybutorzy zmieniali tytuły innych filmów, by zwabiły widzów imieniem „Django” w tytule. Taki los spotkał na przykład dzieło Questiego *Se sei vivo spara*, przemianowane w krajach anglojęzycznych na *Django Kill*.

⁶ Nie całkiem jest prawdą, że bohater tej trylogii nie miał imienia. W *Za garść dolarów* nazywa się Joe, w *Kilka dolarów więcej* Manco, a w *Dobry, brzydki, zły* – Blondy. Jest to jednak w zasadzie ten sam „mężczyzna w poncho”.

⁷ Malarstwo Chirico zainspirowało wcześniej scenografię hiszpańskiej misji w *Zawrocie głowy* Hitchcocka.

⁸ Z wywiadu Fraylinga z Leone przeprowadzonego w lutym 1982 (Ch. Frayling, *Sergio Leone: Something to Do With Death*, London-New York 2000, s. 252).

⁹ Cyt. za Ch. Fraylingiem (*Spaghetti Westerns...* dz. cyt., s. 194). Niemal identyczną w treści, ale ubraną w nieco inne słowa wypowiedź Leone można też odnaleźć u Fraylinga w *Sergio Leone...* dz. cyt., s. 254.

¹⁰ Tamże, s. 261.

¹¹ Ch. Frayling, *Spaghetti Westerns...* dz. cyt., s. 200. O odrębnym włoskim spojrzeniu mówił też jeden ze współscenarzystów filmu Dario Argento: *Nasz western musiał się różnić od amerykańskich wzorów, ponieważ jesteśmy Włochami i znamy Zachód dzięki filmom Johna Forda, Anthony'ego Manna i Nicholasa Raya*, tamże, s. 253.

¹² Thomas Weisser, *Spaghetti Westerns – the Good, The Bad, and the Violent. 558 Euro-westerns and Their Personnel, 1961-1977*, Jefferson-London 1992.

¹³ Długą listę westernów amerykańskich inspirowanych spaghetti westernem podaje Weisser (dz. cyt., s. 469-472).