Studia
Filmoznawcze
38
Wrocław 2017

Patrycja Włodek
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

AMERYKAŃSKI WESTERN XXI WIEKU — MIĘDZY DEMITOLOGIZACJĄ A POSTIRONIĄ

DOI: 10.19195/0860-116X.38.11

ODSŁONY RETRO

Jednym z dominujących trendów w kulturze popularnej drugiej połowy XX wieku i współcześnie jest moda na retro. Niezależnie, czy tendencję tę nazwiemy retromanią, remiksem czy kulturowym recyklingiem, czy zwrócimy uwagę na jej aspekt krytyczny, czy raczej nostalgiczny — samoświadome zapatrzenie w przeszłość, które na dużą skalę rozpoczęło się wraz z postmodernizmem filmowym w latach sześćdziesiątych XX wieku, ukształtowało olbrzymią część współczesnego krajobrazu kina. Jednym z jego wyznaczników jest samozwrotność, „wciąż podkreślająca czynność kreowania znaczenia”[1], jak w odniesieniu do literatury pisał Charles Russel. Oznacza to nie tylko zastępowanie „przedstawiania” przeszłości jej „tematyzowaniem”, lecz także zwiększanie jej zakresu. Z jednej strony, co zresztą oczywiste, na ekranie uwzględniano historię — z braku lepszego słowa określę ją mianem „podręcznikowej”. Tu bohaterowie są rzuceni w wydarzenia i okoliczności decydujące o trajektorii ich losów, a lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XX wieku szczególnie upodobały sobie czasy prohibicji i wielkiego kryzysu, co widać w *Bon-*

[1] Ch. Russel, *Sklepienie języka: autorefleksyjność współczesnej literatury amerykańskiej*, przeł. J. Wiśniewski, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wyb. i oprac. Z. Lewicki, Warszawa 1983, s. 362.

© for this edition by CNS

nie i Clyde (*Bonnie and Clyde*, 1967, reż. Arthur Penn), *Ojcu chrzestnym* (*The Godfather*, 1972, reż. Francis Ford Coppola) *Ojcu chrzestnym II* (*The Godfather: Part II*, 1974, reż. Francis Ford Coppola). Z drugiej strony, co odróżnia omawiany trend od filmów „po prostu" historycznych, pełnoprawnym elementem owej historii staje się przeszłość kina — powrót do kultury filmowej poszczególnych dekad. Dlatego twórcy drugiej połowy XX wieku traktują nurty, trendy, gatunki, a zwłaszcza ikony — takie jak *film noir* bądź kino gangsterskie, z jego trenczami, fedorami i bronią — na równi z czarnym czwartkiem, osiemnastą poprawką do konstytucji i wojnami gangów. W taki właśnie, niezawężony sposób kino nostalgiczne definiował Fredric Jameson opisujący przejawy postmodernizmu w amerykańskiej popkulturze; filmy te „zaspokajały głęboką […] tęsknotę za powtórnym ich [doświadczeń odbiorczych — P.W.] przeżyciem"; dzięki niemu „dorosła publiczność zdolna jest zaspokoić głębsze i prawdziwie nostalgiczne pragnienie powrotu do tamtego okresu i powtórnego przeżycia dawnych, obcych wytworów jego estetyki"[2]. Zarazem, przeszłość jest tu przekazywana „dzięki lśniącym cechom obrazu", „atrybutom mody" i „»intertekstualności« będącej zamierzoną, wbudowaną cechą estetycznego efektu, operatorem nowej konotacji »przeszłości« i pseudo-historycznej głębi, w której historia stylów estetycznych zastępuje »prawdziwą« historię"[3].

Oczywiście należy zaznaczyć, że nie każdy powrót do przeszłości jest nostalgiczny, wręcz przeciwnie — poczynając od *Chinatown* (1974) Romana Polańskiego i z kumulacją w XXI wieku rozwija się w amerykańskim kinie nurt krytycznego retro. Także w odniesieniu do niego istotne jest jednak to, że gdyby wyróżnić jakąś cechę łączącą zdarzenia historyczne i kinowe wypełniające kadry samoświadomych filmów — nostalgicznych bądź krytycznych — należałoby wskazać na ich mitologiczny potencjał. Między innymi dlatego, oprócz powojennego *film noir* i wyrosłego na prohibicji kina gangsterskiego, szczególnym zainteresowaniem twórców sięgających w przeszłość cieszył się western. Warto zadać sobie pytanie, w jakie trendy najnowszej popkultury wpisują się współczesne westerny i jakie strategie przyświecają ich twórcom. Analiza ich wszystkich nie jest możliwa w skali jednego tekstu, chcę jednak wyszczególnić trzy, które wydają mi się szczególnie charakterystyczne dla XXI wieku, a przede wszystkim są elementami szerszych zjawisk — demitologizacji, restauracji i postironii. By je przeanalizować — choć częściowo — konieczne jest jednak wcześniejsze (i cząstkowe) przyjrzenie się: po pierwsze, funkcji pełnionej przez western w historii kina amerykańskiego, a po drugie — zabiegom stosowanym przez reżyserów tego gatunku z początków epoki retro.

---

[2] F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 198–199.

[3] F. Jameson, *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu*, przeł. K. Malita, „Pismo Literacko-Artystyczne" 1988, nr 4, s. 76.

© for this edition by CNS

WESTERN XX WIEKU

Status westernu zawsze był szczególny z wielu powodów istotnych także dla jego współczesnych aktualizacji. Jest to bowiem jeden z dwóch „rdzennych" gatunków amerykańskich niebędących importem europejskim, ale zrodzonych z wyjątkowego doświadczenia historii i przestrzeni Stanów Zjednoczonych. Prohibicja, walki wielkomiejskich gangów i ich główni „aktorzy" dostarczyli nieśmiertelnej ikonografii i bohaterów kina gangsterskiego. Analogiczną rolę w wypadku westernu kinowego — ale ponad dwie dekady wcześniej — odegrały preria, pogranicze i historyczny proces poszerzania terytorium na zachód. „Western stał się amerykańskim gatunkiem *par excellence*, nie tylko pod względem jakości i ilości filmów, ale także własnej trwałości"[4].

Narodziny tego gatunku na ekranie zostały poprzedzone zarówno bogatą tradycją oralną, jak i literacką — jedne z pierwszych powieści „groszowych" opowiadały właśnie o podboju Dzikiego Zachodu. Co istotne, western był też jednym z trzech pierwszych gatunków — wraz z melodramatem i komedią — które ukonstytuowały Hollywood. Ma to znaczenie, ponieważ poza aspektem czysto biznesowym kino gatunkowe odgrywało w Stanach Zjednoczonych początku XX wieku rolę kulturową i społeczną, wypełniając przy okazji kryteria kinematografii narodowej.

> Sukces Hollywood wyrósł bowiem nie tylko z potrzeby stworzenia wspólnego i czytelnego dla różnych odbiorców repertuaru chwytów estetycznych i uspójnionej narracji, ale też z realizacji społeczno-kulturowych nakazów, które miały doprowadzić do ujednolicenia i harmonizacji heterogenicznego narodu amerykańskiego[5].

Innymi słowy, w społeczeństwie zróżnicowanym pod względem kulturowym, obyczajowym, etnicznym i religijnym, złożonym w znacznej mierze z imigrantów, kino (uniwersalna i najbardziej demokratyczna rozrywka) miało być narzędziem socjalizacji, także wytwarzania nowych mitów i panteonów — zastępujących tradycję „starych krajów" i spajających nowy naród. Western znakomicie się do tego nadawał, a jego potencjałowi mitotwórczemu dorównywała chyba jedynie wojna secesyjna. „Western zaczął zastępować Dziki Zachód kształtując, choć już w czysto mitycznym wymiarze, amerykański charakter"[6]. Stąd, między innymi, zapoczątkowane literaturą groszową podaż i popyt na nowych herosów — Jesse'ego Jamesa, Doca Hollidaya, Wyata Earpa i dziesiątki innych, prawdziwych bądź fikcyjnych, wpisywanych w kulturowe role grane wcześniej przez greckich bogów bądź rozmaite wersje Robin Hooda[7].

---

[4] J. Belton, *American Cinema/American Culture*, New York 2005, s. 206.

[5] R. Syska w *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009, s. 203–204.

[6] J. Belton, *op. cit*., s. 207.

[7] Znamienne, że później te kulturowe role grali równie mitologizowani gangsterzy, jak Bonnie i Clyde, oraz postaci superbohaterskie.

© for this edition by CNS

Mitologizacja i metaforyzacja rzeczywistości to zatem jedne z kluczowych cech kina gatunków, zwłaszcza westernów rozpatrywanych w ich społecznym kontekście. Okazują się one też podstawowe, gdy spojrzymy na westerny, których realizacja przypadła na koniec lat sześćdziesiątych i lata siedemdziesiąte XX wieku — z jednej strony czas kontestacji i kontrkultury, z drugiej stopniowo narastającej w kinie dominacji paradygmatu postmodernistycznego. Ten okres w kinie Stanów Zjednoczonych naznaczyły dwie równoległe, a zarazem przeciwstawne tendencje: nostalgiczno-elegijna, wprost kontynuująca mitotwórczą funkcję westernów pierwszych dekad kina, oraz krytyczna, demitologizująca. Co interesujące, w praktyce filmowej strategie te spotykały się niekiedy w tych samych filmach (jak w twórczości Sama Peckinpaha).

Spójrzmy na wybrane przykłady. W 1969 roku George Roy Hill, znany później także jako autor osadzonego w latach trzydziestych *Żądła* (*The Sting*, 1973), nakręcił swój drugi najsłynniejszy film, czyli *Butch Cassidy i Sundance Kid* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*) z Paulem Newmanem i Robertem Redfordem w rolach tytułowych. Mimo nowoczesności aktorstwa i środków oraz wprowadzenia na ścieżkę dźwiękową współczesnej muzyki (nagrodzona Oscarem piosenka *Raindrops Keep Fallin' on My Head*), film jest na wskroś nostalgiczny, na co dobitnie wskazuje finałowa scena przechodząca w napisy. Bohaterowie, od początku budzący pozytywne emocje, zostają osaczeni w boliwijskim miasteczku. Salwują się ucieczką od początku skazaną na klęskę — sami przeciwko oddziałowi żołnierzy. Twórcy filmu dają im jednak szansę, gdy w finałowych sekundach warstwa wizualna zostaje oddzielona od audialnej. W ścieżce dźwiękowej słyszymy odgłosy wystrzałów, zapewne pluton egzekucyjny, ale w obrazie bohaterowie-herosi zastygają w bezruchu, a kolory stopniowo przybierają odcień sepii przenoszącej ich wprost na poziom mityczny, młodych, pięknych, odważnych i — co najważniejsze — nieśmiertelnych, zarówno jako postaci z historii Dzikiego Zachodu, jak i klasycznego kina Hollywood.

Na przeciwnym biegunie, ujawniającym, jak bardzo mity te są „destrukcyjne i złudne"[8], lokują się antywesterny, zwane też westernami wietnamskimi bądź rewizjonistycznymi, w których okrutnymi „barbarzyńcami okazują się nie czerwonoskórzy, lecz biali" oraz dokonuje się „aksjologiczne odwrócenie — dotychczasowi antybohaterowie stają się protagonistami, których nie sposób jednoznacznie potępiać"[9]. Jako przykłady podać można *Małego wielkiego człowieka* (*Little Big Men*, 1970, reż. Arthur Penn) i *Niebieskiego żołnierza* (*Soldier Blue*, 1970, reż. Ralph Nelson).

Jim Collins przywołuje jeszcze dwie strategie obecności westernów u zarania dobry postmodernizmu — parodię (na przykład *Płonące siodła* [*Blazing Saddles*], 1974,

[8] J. Collins, *Genericity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity*, [w:] *Film Theory Goes to the Movies*, red. J. Collins, H. Radner, A. Preacher Collins, New York-London 1993, s. 244.

[9] K. Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji*, Warszawa 2008, s. 145.

© for this edition by CNS

reż. Mel Brooks]) oraz „autoteliczną afirmację mitu", jak w filmach Peckinpaha[10], łączących element demaskujący z nostalgicznym. Trafnie oddaje to estetyzacja scen śmierci i masakr w *Dzikiej bandzie* (*The Wild Bunch*, 1969) za pomocą tych samych środków, którymi Hill heroizuje Butcha i Sundance'a (na przykład zwolnione tempo). Wiadomo też, że podczas kręcenia *Pata Garreta i Billy Kida* (*Pat Garret & Billy the Kid*, 1973) Peckinpah szukał sposobu, by nie uśmiercić — historycznej skądinąd — postaci Kida (Kris Kristofferson)[11]. Filmy Peckinpaha, na wielu płaszczyznach odwołujące się do mitu westernów (jak wiadomo, reżyser lubił zatrudniać mocno już podstarzałe gwiazdy gatunku, chociażby Randolpha Scotta), są też dobrą ilustracją stwierdzenia Michaela Wooda, że „choć Hollywood generalnie ma skłonność do elegijności, to westerny są elegijne z definicji"[12]. Zapewne dlatego, że ich „narodziny były nieodłącznie związane ze śmiercią Zachodu i zamknięciem Pogranicza"[13].

WESTERN XXI WIEKU

Pisanie o westernie w XXI wieku wymaga chwili refleksji nad trwałością jego definicji. Z jednej strony, w mocy utrzymuje się znaczenie najbardziej podstawowe, podkreślające przede wszystkim czas i miejsce akcji (druga połowa XIX wieku, Dziki Zachód), ikonografię oraz tematykę związaną z przesuwaniem granicy i zderzaniem „cywilizacji" i „natury"[14]. Praktyka kinowa od dawna pokazywała jednak, że ramy te nie są sztywne, lecz raczej umowne, czego świetnym przykładem jest *Prawo i pięść* (1964) Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego, przenoszące typowych westernowych bohaterów oraz układ sił na ziemie odzyskane tuż po wojnie. Innymi słowy, kino wielokrotnie pokazało, że western nie wymaga prerii, koni i kapeluszy ani nawet rdzennych Amerykanów. Także western XXI wieku osadza typowe schematy fabularne i postaci w realiach współczesnych czasowi realizacji, jak w *Gran Torino* Clinta Eastwooda (2008), niekiedy z odwołaniami do klasycznej ikonografii, co obserwujemy w serialu *Justified. Bez przebaczenia* (2010–2015).

Inny nurt eksploruje z kolei kwestie związane z pograniczem. Poniekąd oczywiście dotyczyły tego wszystkie westerny — zdobywanie i utrzymywanie terytoriów, fortów, bronienie osad, walki z Indianami należą do żelaznego repertuaru tego gatunku. Chodzi mi jednak o następujący proces — ponieważ współcześnie westernów

[10] Peckinpah wielokrotnie powtarzał, że *Dzika banda* to jego reakcja na przemoc wietnamską (por. K. Klejsa, *op. cit*., s. 143). Charakterystyczne też, że minimalizowaną przez kino klasyczne rolę przemocy w historii Ameryki podkreślał, wykorzystując dwa rdzennie amerykańskie gatunki, czyli western (przede wszystkim) i film gangsterski.

[11] *The Western*, odcinek serialu PBS *American Cinema* (1995).

[12] M. Wood, *America in the Movies*, New York 1989, s. 44.

[13] J. Belton, *op. cit.*, s. 207.

[14] Por. *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 1006–1007.

© for this edition by CNS

jest po prostu nie tak dużo, filmy i seriale poruszające mniej typowe tematy — jak chociażby budowanie kolei transkontynentalnej (serial *Hell on Wheels* [2011–2016]) — bardziej się wyróżniają. Oczywiście *Django* (*Django Unchained*, 2012, reż. Quentin Tarantino), *Zjawa* (*The Revenant*, 2015, reż. Alejandro Gonzales Iñánaritu) bądź hit lat dziewięćdziesiątych XX wieku, czyli *Ostatni Mohikanin* (*The Last of Mohicans*, 1992, reż. Michael Mann) — podobnie jak *Gran Torino* i *Justified* — nie spełniają ścisłych kryteriów klasycznego westernu, bezsprzecznie należą jednak do szerszej kategorii filmów o Zachodzie i jego podboju, przez co mieszczą się w nieortodoksyjnie traktowanych ramach gatunku. Rick Altman pisze więc, że „western, dotąd określenie odnoszące się po prostu do geograficznego umiejscowienia preferowanego w pewnego typu filmach […], stał się szybko nazwą luźno zdefiniowanego gatunku filmowego, wykorzystującego powszechne zainteresowanie amerykańskim Dzikim Zachodem”[15]. Podejście takie jest zasadne nie tylko w świetle refleksji teoretycznej, lecz także najmocniejszych trendów współczesnej popkultury.

Jednocześnie, choć granice gatunków nigdy nie były ścisłe, począwszy od lat siedemdziesiątych i narodzin Kina Nowej Przygody, dominującym zjawiskiem stała się hybrydowość. Nie przypadkiem Jim Collins, analizując „Eklektyczną Ironię” ostatnich dekad XX wieku (strategię postmodernistyczną), wskazuje na trzecią część *Powrotu do przyszłości* (*Back to the Future III*, 1990, reż. Robert Zemeckis), hit Kina Nowej Przygody korzystający z westernowego sztafażu. W swobodnym łączeniu formuł celuje oczywiście Quentin Tarantino, w ikonografii westernowej osadzając kryminał spod znaku Agathy Christie (*Nienawistna ósemka* [*Hateful Eight*, 2015]) bądź wykorzystując dziedzictwo spaghetti westernu do przedstawienia opowieści niewolniczej (*Django*). Najbardziej typowym, wręcz podręcznikowym (choć niekoniecznie najlepszym filmowo) przykładem hybrydyzacji są zapewne *Kowboje i obcy* (*Cowboys & Aliens*, 2011, reż. Jon Favreau), łączący konwencje westernu, *science fiction* i filmu katastroficznego.

DALSZA DEMITOLOGIZACJA

Demitologizacja bynajmniej nie jest nową strategią. Jak wspomniałam, jej najbardziej dobitnym przykładem (także ze względu na liczbę i splecenie filmów ze społecznym kontekstem) pozostają antywesterny końca lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Współcześnie demitologizacja przyjmuje jednak nieco inne oblicze. Obrazy rewizjonistyczne w znakomitej większości odnosiły się bowiem do „dziejów”, demaskując chociażby „rasistowską interpretację historii Ameryki”[16]. To historia jest ich przedmiotem, a próby pokazania jej z innej perspektywy

[15] R. Altman, *Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Warszawa 2012, s. 110.
[16] K. Klejsa, *op. cit*., s. 144.

© for this edition by CNS

i sproblematyzowania — głównym celem. Oczywiście chodzi tu przede wszystkim o kwestię antagonizmu między białymi a Indianami, ale także o idealizację herosów Dzikiego Zachodu — ambiwalencje w obu tych obszarach pojawiły się zresztą już w latach pięćdziesiątych, czego przykładem są słynni *Poszukiwacze* (*The Searchers*, 1956, reż. John Ford).

Współczesne filmy i seriale demitologizujące Dziki Zachód — posłużę się przykładami *Zabójstwa Jesse'ego Jamesa przez tchórzliwego Roberta Forda* (*The Assasination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, 2007, reż. Andrew Dominick), *Deadwood* (2004–2006) i *Hell on Wheels* — odnoszą się już nie tyle do samej historii Stanów Zjednoczonych, ile do kwestii jej narratywizowania. Problematyzacji podlegają pytania, kto, jak i jakimi środkami pisze historię. W konsekwencji — i zgodnie z duchem epoki — są to dzieła w dużym stopniu autotematyczne, pokazują, skąd i dlaczego wziął się mit Dzikiego Zachodu, mierzą się z kategoriami reprezentacji i przemocy ikonicznej; już od „lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych demonstrują […] samoświadomość obejmującą nie tylko formułę narracyjną, ale także warunki swego własnego powstawania, obiegu i recepcji"[17]. Jeszcze wcześniej ścieżki tej strategii (w tonie ironicznym) przecierał Robert Altman, kręcąc w 1976 roku film *Buffalo Bill i Indianie* (*Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lessons*) — przyświecająca mu intencja zostaje zresztą zaznaczona w tytule oryginalnym.

Podobnie jak Buffalo Bill Jesse James to amerykańska legenda, istotny element folkloru i tradycji, któremu poświęcono niezliczone teksty medialne, niektóre (powieści groszowe, rysunki, artykuły) jeszcze za jego życia. W wielu jest ukazany jako heros Dzikiego Zachodu — figura „robinhoodowska". Andrew Dominicka interesuje jednak co innego: proces mitotwórczy, wytwarzanie idoli i konfrontacja z nimi, a przede wszystkim odpowiedź na pytanie, co sprawiło, że morderca i bandyta stał się bohaterem, a jego zabójca (działający jednak w imieniu prawa) — osławionym tchórzem.

Już w ekspozycji Dominick przedstawia Jesse'ego (Brad Pitt) z kilku kontrastujących punktów widzenia — istotna jest tu rola pojawiającego się kilkakrotnie narratora heterodiegetycznego, odpowiednika literackiej narracji trzecioosobowej wszystkowiedzącej. Owa bezosobowa instancja opisuje Jesse'ego jednocześnie jako dobrego ojca rodziny, mordercę napadającego na banki i pociągi oraz człowieka otoczonego legendą omalże hagiograficzną („gdy się pojawiał, deszcz padał prościej, zegary zwalniały"). Tak naprawdę bohater jest jednak całkowitą enigmą, zarówno dla widzów, jak i innych postaci, w tym Roberta Forda (nominowany do Oscara Casey Affleck). Nie sposób przeniknąć jego intencji, wejść w jego istotę, choć każdy, kto go otacza, nieustannie próbuje to czynić. Wielokrotnie w filmie Jesse jest konfrontowany z opisami — prasowymi i literackimi — własnej osoby, ze

[17] J. Collins, *op. cit*., s. 248.

© for this edition by CNS

swoim statusem i jego powieściową genezą („same kłamstwa" stwierdza Jesse[18]). Z owym mitem, pielęgnowanym od dzieciństwa za pomocą dziewiętnastowiecznych środków masowego przekazu, zderza się Robert Ford, bohater podobnie enigmatyczny, początkowo wielbiący idola z gorliwością nastolatka, przechowujący opowieści o nim jak największy skarb, stopniowo coraz bardziej nim rozczarowany, na koniec zwracający się przeciw niemu i tym samym zdobywający własną, choć złą sławę. Narracja zdaje się tu potrójna, podzielona między wspomnianą instancję heterodiegetyczną, pozornie obiektywną kamerę pokazującą między innymi akty bezsensownej agresji Jesse'ego, a tracącego złudzenia Roberta. Domnick odżegnuje się od jakiejkolwiek „prawdy", ukazuje bohaterów jako nieprzeniknionych, zwracając tym samym uwagę, że każda próba ich dookreślenia będzie daremna. Jednym z konsekwentnie pojawiających się środków filmowych (towarzyszących już wspomnianej ekspozycji) jest zamazanie brzegów kadru, jak podczas patrzenia przez soczewkę, co może sugerować subiektywny charakter każdego przedstawienia.

Reżysera interesuje także, o ile nie przede wszystkim, sam proces tworzenia legendy, przekształcania i mitologizowania historii. Nie przypadkiem przecież wybiera do tego celu akurat Dziki Zachód, grający taką właśnie kulturową rolę — w filmie pada kwestia, że w Europie słyszeli tylko o dwóch Amerykanach — Marku Twainie i Jesse Jamesie. Szczególnie istotne są pod tym względem końcowe partie filmu, tuż po tytułowym zabójstwie. W celebrowanej sekwencji, z towarzyszeniem narracji heterodiegetycznej, główną rolę odkrywają kolejne środki masowego przekazu i popularnej rozrywki znane w XIX wieku. Robert i jego brat Charley (Sam Rockwell) nadają telegram o swoim czynie (z uwagą do urzędnika pocztowego: „niech pan go zatrzyma"; bracia sprzeczają się też, czyje imię znajdzie się na blankiecie). Potem pojawiają się zdjęcia — długo wytrzymana i szczególnie podkreślana powolnym ruchem kamery, brakiem muzyki i wielkim zbliżeniem na obiektyw aparatu jest scena fotografowania ciała Jesse'ego. Odbitki są potem

> sprzedawane po dwa dolary za sztukę i umieszczane na okładkach magazynów. Setki ludzi pielgrzymują do domu Jesse'ego i oglądają zamrożone zwłoki. Człowiek, który dawał trzydzieści tysięcy dolarów za ciało zabójcy prezydenta Garfielda, zaoferował pięćdziesiąt tysięcy za ciało Jesse'ego Woodsona Jamesa, by pokazywać je na krajowym tournée, albo chociaż sprzedać do cyrku osobliwości P.T. Barnuma.

Narrator podkreśla, że inne zdjęcie było rozprowadzane w aptekach i sklepach, oglądane „w stereoskopach, obok zdjęć Sfinksa, Taj Mahal i rzymskich katakumb". Jesse James (całkiem dosłownie, bo fizycznie) zostaje więc przedstawiony jako filar, na którym buduje się kulturę, a zarazem jej pomnik, równy antycznym i rozpoznawanym na całym świecie zabytkom innych kręgów kulturowych.

[18] Z tym aspektem postaci doskonale koresponduje wybór obsadowy Brada Pitta, aktora-legendy swoich czasów, który — jak każdy idol — pod względem sławy jest spadkobiercą Jamesa.

© for this edition by CNS

W jeszcze późniejszym fragmencie pojawia się ballada o tytułowym zabójstwie, co istotne i podkreślone w dialogu, mijająca się z prawdą (na temat liczby dzieci Jesse'ego), wcześniej z kolei była mowa o powieściach groszowych i prasie kreującej sensacje. Zwieńczeniem sekwencji, a zarazem wprowadzeniem do kolejnej, jest sepiowe zdjęcie filmowego Jesse'ego na łożu śmierci, po którym następuje fragment spektaklu teatralnego o zabójstwie. Robert Ford ponad osiemset razy odtwarza w nim samego siebie i staje się „bardziej rozpoznawalny niż prezydent Stanów Zjednoczonych" — w budowanie mitu zaangażowana jest cała ówczesna kultura masowa. Oczywiście logicznym i faktycznym następstwem w tym przeglądzie technik przyspieszenia przekazu informacji i kształtowania rzeczywistości jest kino wraz z konstytutywnym dla Stanów Zjednoczonych gatunkiem westernu. Warto pamiętać, że tematyzowanie mitotwórstwa pojawiło się już wcześniej — nie tylko w filmach Roberta Altmana (zwłaszcza w *Buffalo Bill i Indianie*), ale już „w połowie lat pięćdziesiątych kilka filmów zakwestionowało mit utrwalony przez Hollywood"[19]. Istotną postacią w *Gwieździe szczęścia Billy Kida* (*The Left Handed Gun*, 1958, reż. Arthur Penn) jest dziennikarz podążający za bohaterem, a „Penn sugerował, że historia była fałszowana w miarę rozgrywających się wydarzeń"[20]. To właśnie wejście na metapoziom sprawia, że film Penna, choć w westernowym kostiumie, był zarazem na wskroś współczesny (Billy, nastoletni outsider w wykonaniu młodej gwiazdy, Paula Newmana, doskonale wpisywał się w nurt hołubiącej i mitologizującej buntowników „nastokultury" lat pięćdziesiątych) i wyprzedzał o kilka dekad autorefleksyjne tropy podejmowane przez Altmana i Dominicka[21].

Robert Ford najpierw doznaje rozczarowania, gdy zmierzenie się z idealizowanym bohaterem przynosi mu zawód i w jakimś stopniu obnaża rzeczywistość (Jesse jako brutalny przestępca, a nie heros). Potem przekonuje się, że też nie potrafi kontrolować przekazu, nawet na własny temat — nawet występując w teatrze jako on sam. Wypreparowany mit okazuje się silniejszy. Ostatnie ujęcie filmu może przywieźć na myśl wspomniany finał *Butcha Cassidy'ego i Sundance Kida*, widać w nim bowiem zatrzymaną w kadrze twarz Roberta patrzącego w oczy swego zabójcy (a zarazem prosto w obiektyw), żądnego sławy i pomszczenia amerykańskiego herosa Jesse'ego Jamesa. Jeśli to ukłon w stronę George'a Roya Hilla, to podkreśla jedynie, że Dominick nie utrwala legendy, opowiada o jej kształtowaniu i „życiu po życiu". Reżyser jedynie z pozoru posługuje się estetyką nostalgiczną, na którą składają się między innymi monochromatyzm (często w tonacji sepii), operowanie światłem z użyciem promieni zachodzącego słońca, nastrojowa muzyka (Nick Cave i Warren Ellis) i wspomniane rozmazane brzegi kadru sugerujące subiektywne

[19] *Historia kina amerykańskiego według Martina Scorsese* (*A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies*, 1995, reż. Martin Scorsese, Michael Henry Wilson).

[20] *Ibidem*.

[21] Motyw ten podejmuje też Clint Eastwood w *Bez przebaczenia* (*Unforgiven*, 1992), jednak w odniesieniu do postaci fikcyjnych.

© for this edition by CNS

spojrzenie. Tak naprawdę to jednak fałszywa nostalgia, tematyzowana i użyta z pełną świadomością, a film Dominicka jest melancholijny, niezwykle majestatyczny formalnie, ani nie pomniejsza swych bohaterów — Jesse'ego i Roberta — ani nie idealizuje przeszłości.

Podobny cel, choć diametralnie odmiennymi środkami, osiągają twórcy dwóch neoseriali, *Deadwood* i *Hell on Wheels*. U Dominicka dominują inteligentnie wykorzystane dostojeństwo i smutek, w produkcjach HBO i AMC — realizm, sugestywny brud i brzydota atakujące wszystkie zmysły. Z jednej strony dekonstruowany jest tu obraz Dzikiego Zachodu, z reguły w kinie estetyzowanego i dostosowywanego do aktualnych standardów[22]. Z drugiej, do tego aspektu, pojawiającego się już w latach siedemdziesiątych (na przykład u Peckinpaha), dochodzi refleksja o historii będącej narracją, w wypadku westernu pisaną przez konkretną stronę wielostronnego konfliktu, w rzeczywistości daleko bardziej złożonego niż tylko uproszczone przeciwstawianie białych i Indian. *Hell on Wheels* włącza w niego sprawy rasowe, pomijane zwłaszcza w klasycznym Hollywood usuwającym w cień postaci inne niż białe. Przy budowie dwóch konkurencyjnych kolei, będącej osią fabuły pięciu sezonów, pracują czarni Amerykanie, a wyzwoleni niewolnicy stają naprzeciw dawnych plantatorów; w czwartym i piątym sezonie ważną rolę odgrywają robotnicy z Chin, w całym serialu — etniczna, rasowa i religijna różnorodność.

W obu serialach obok fikcyjnych pojawiają się postaci autentyczne, w *Deadwood* użyte szczególnie ironicznie do burzenia mitologizowanej historii.

> Nie było niespodzianką, że kolejny produkt HBO był westernem. W końcu, tak samo jak autorzy kina z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, także rewolucja telewizyjna odwracała klasyczne amerykańskie narracje — opowieść o wyrzutkach, dramat rodzinny, policyjny etc. W swej brutalnej, brudnej rewizji protoamerykańskich mitów pogranicza, *Deadwood* szło drogą wyznaczoną przez tradycję *Dzikiej bandy* Sama Peckinpaha i *McCabe i pani Miller* [1971, *McCabe & Mrs. Miller*] Roberta Altmana[23]

(tu, po raz kolejny, należałoby dodać *Buffalo Bill i Indianie*). W kilku pierwszych odcinkach *Deadwood* pojawia się, na prawach głównego bohatera, „Dziki" Bill Hickok (Keith Carradine) — postać z westernowego Olimpu, zasiadająca w panteonie obok Wyata Earpa, Jesse'ego Jamesa, Doca Hollidaya i innych. Zostaje weń wpisany od pierwszego momentu na ekranie — jest silny, męski, charyzmatyczny i, co szczególnie istotne, staje po słusznej stronie konfliktu, uruchamiając określony zestaw oczekiwań wyuczonych niezliczoną ilością nie tylko westernowych opowieści. Zgodnie jednak z prawdą historyczną, w *Deadwood* Billa dosięga śmierć — i to już w czwartym odcinku. Tak więc nośnik legendy (zarówno wewnątrz, jak i poza diegezą) zostaje usunięty i oddaje pole postaciom fikcyjnym, metodycznie burzą-

[22] Zderzenie wyobrażeń popkulturowych i bardziej historycznych realiów jest powracającym żartem w *Powrocie do przyszłości III*.

[23] B. Martin, *The Difficult Men. From the Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, New York 2013, s. 188.

© for this edition by CNS

cym romantyczną wizję pogranicza, a demitologizacja Dzikiego Zachodu następuje w drodze eliminacji postaci historycznej.

Zupełnie inaczej, niż to się utrwaliło w kanonie kina, zostaje też pokazana druga postać autentyczna z *Deadwood*, czyli Calamity Jane (Robin Weigert). Niczym nie przypomina stanowczych, a zarazem słodkich i dokładnie domytych postaci granych przez Jean Arthur (*Niezwyciężony Bill* [*The Plainsman*, 1936, reż. Cecil B. de Mille]) bądź Doris Day (*Calamity Jane*, 1953, reż. David Butler). Wręcz przeciwnie, jest zapijaczona, aseksualna i zmaskulinizowana, zapewne taka, jaka musiała być kobieta-rewolwerowiec, by przetrwać na Dzikim Zachodzie.

Także w *Hell on Wheels* bohaterowie fikcyjni mieszają się z prawdziwymi i wzorowanymi na autentycznych, jak Thomas Durant (Colm Menaey), wiceprezes kolei Union Pacific oraz Olive Ann Oatman — serialowa Eva (Robin McLeavy) — kobieta porwana i wychowywana przez Indian, która po latach wróciła do społeczeństwa amerykańskiego, stając się bohaterką podań i elementem folkloru[24]. Tutaj pojawia się chyba najbardziej wymowna scena związana z tworzeniem narracji historycznej, także przez media (w domyśle też kino, choć akcja oczywiście toczy się przed jego wynalezieniem). Na miejsce masakry białych osadników przez Indian przybywa fotograf. Durant, zanim wyda pozwolenie na robienie zdjęć, garściami zbiera strzały porozrzucane na ziemi i wbija je w ciała ofiar, by udrastycznić przekaz prasowy, a przez to zyskać większe poparcie i finanse dla „misji cywilizacyjnej" związanej z budową kolei. Jej dziejowa konieczność zostaje więc spreparowana i fałszywie spotęgowana, a częściowo nieprawdziwa narracja uruchomiona, zapisana na kliszy i papierze, później zaś — wraz z narodzinami westernu — przeniesiona na ekrany pierwszych kin. Także *Deadwood*, już w pierwszym odcinku, wskazuje na to, jak biali manipulowali lękiem związanym z Indianami. Co jednak ważne, twórcy nie popadają w ahistoryzm i nie idealizują rdzennych Amerykanów (tak naprawdę w obu serialach zepchniętych do roli tła), nie idą więc tropem Kevina Costnera i jego *Tańczącego z wilkami* (*Dances with Wolves*, 1990).

RESTAURACJA MITU

Sprawa wizerunku Indian — w historii i kinie — okazuje się istotna w drugiej wyróżnionej przeze mnie tendencji, czyli restauracji mitu. Jako przykłady wskażę film *Bone Tomahawk* (2015, reż. S. Craig Zahler), organizowany właśnie przez tę kwestię, i seriale *Banshee* (2013–2016) oraz *Justified. Bez przebaczenia*. Każdy z wymienionych na swój sposób przywraca jakiś aspekt westernowego mitu, odwołując się jednocześnie do kanonicznych wzorców kulturowych. Najmniej typowe jest w tym zestawie *Banshee*, choć konotacje z westernem są oczywiste: tajemniczy jeź-

[24] Uwagę zwracał jej wygląd, a konkretnie wytatuowany podbródek.

© for this edition by CNS

dziec znikąd — bohater (Anthony Starr) przybywa do Banshee na motorze — wchodzi w rolę zamordowanego (nie przez siebie) szeryfa i usiłuje zaprowadzić porządek w iście „dzikim" miasteczku, mikrokosmosie amerykańskiej historii i popkultury, walcząc między innymi z lokalnym plemieniem Indian. *Banshee* odstaje od pozostałych wymienionych tekstów, ponieważ westernowe elementy są tu potraktowane elastycznie, twórcy bardzo swobodnie od nich odchodzą lub do nich wracają, koncentrując się na rozmaitych wątkach. Chcę jednak zwrócić uwagę, że Indianie pokazani są tu w poetyce majestatycznej, niekiedy postironicznej grozy — reaktywowany, zwłaszcza w trzecim sezonie, zostaje mit oszukanego przez białych i zepchniętego przez nich w nędzę, ale walczącego o swoje, dumnego i godnego ludu dowodzonego przez okrutnego wojownika obdarzonego omalże ponadnaturalnymi możliwościami (Geno Segers). Nie jest to postać pozytywna, pełni funkcję serialowego „wielkiego złego" (*big bad*), czyli bardzo wyrazistego antagonisty dominującego w całym sezonie, ale jednak w jakimś stopniu jest to powrót do obrazu wojownika kierującego się własnym kodem, oczywiście niezrozumiałym dla białych. Taka, luźno tu potraktowana, wizja natywnych Amerykanów dominowała zwłaszcza we wczesnym nurcie „filmów indiańskich"[25], wracając później w antywesternach jako „pełnoprawne, zindywidualizowane postacie […], a i wtedy Indianie są ukazywani jako romantyzowane, Szlachetne Dzikusy rodem z Rousseau"[26].

Zgoła inaczej zostają przedstawieni Indianie w *Bone Tomahawk* — jedynym elementem wspólnym jest okrucieństwo. Film ten reaktywuje przeciwstawny mit wczesnego kina, a mianowicie kolonialne przekonanie o cywilizacyjnej wyższości uprawniającej do wszelkich działań i — podobnie jak *Justified. Bez przebaczenia*, choć w innym wymiarze — reprezentuje trend neokonserwatywny. Aby pisać o obrazie Indian w *Bone Tomahawk*, trzeba po raz kolejny cofnąć się do historii gatunku, albowiem choć film ten nie jest samoświadomy, to reżyser nawiązuje do klasyki, a konkretnie do *Poszukiwaczy*. Podobnie jak u Johna Forda Indianie porywają białych, w tym kobietę (Lili Simmons), żonę głównego bohatera (Patrick Wilson), który bierze udział w ekspedycji ratunkowej. W *Poszukiwaczach* głównym bohaterem był Ethan Edwards (John Wayne), powodowany nie tyle miłością do uprowadzonej siostrzenicy Debbie (Natalie Wood), ile dyszący nienawiścią do Indian. Jak jednak wspomniałam, ta postawa jest ukazana jako ambiwalentna, a bohater doskonale wpisuje się w tendencję patologizowania archetypicznej męskości, maczyzmu, co obserwować można na rozlicznych przykładach kina lat pięćdziesiątych i wczesnych sześćdziesiątych — Humphreya Bogarta w *Pustce* (*In a Lonley Place*, 1950, reż. Nicolas Ray) i *Godzinach rozpaczy* (*The Desperate Hours*, 1955, reż. William Wyler), Jamesa Cagneya w *Białym żarze* (*White Heat*, 1949, reż. Raoul Walsh), Roberta Mitchuma w *Przylądku Strachu* (*Cape Fear*, 1962, reż. Lee J. Thompson).

[25] E. Bowser, *The Transformation of Cinema*, New York 1990, s. 173–177.
[26] J. Belton, *op. cit*., s. 218.

© for this edition by CNS

Tradycyjny wzorzec — siła fizyczna, indywidualizm, emocjonalna niedostępność — wiązany z historyczną koniecznością zdobywania pogranicza i tworzenia zrębów nowego społeczeństwa, w latach powojennego dobrobytu zaczął być w kinie wypierany, jako niewpisujący się w nowy zewnątrzsterowny[27] projekt; „prawie każdy gwiazdor kojarzony z tym typem męskości w latach trzydziestych i czterdziestych, w pięćdziesiątych grywał role, w których przekształcał ją w neurozy i psychozy"[28]. O ile więc Ethan jest przekonany o własnej słuszności, o tyle odczucia tego nie podzielają z równą pewnością inne postaci, siłą rzeczy zostaje więc ona podana w wątpliwość także dla widza.

W *Bone Tomahawk*, rozważanym w wielu recenzjach jako film rasistowski[29], jest inaczej, a twórcy z każdej strony ów rasizm asekurują. Indianie, którzy porywają białych, w punkcie wyjścia zostają określeni mianem „troglodytów" — co istotne przez Indianina z innego plemienia. Tak też są ukazani, jako istoty nieludzkie, na wpół zwierzęce — są lokowani poza jakimkolwiek człowieczeństwem, pierwotni, pozbawieni choćby pierwiastka szlachetności. Twórcy idą tropem podgatunku zwanego *survival horror*, w którym reprezentujący cywilizację bohaterowie muszą zmierzyć się z barbarzyństwem i niewyobrażalnym okrucieństwem w czystej postaci, reprezentowanym przez wrogów ludzkich w kształcie, ale całkowicie zdziczałych, na przykład z powodu mutacji bądź ewolucyjnego regresu, jak w *Zejściu* (*The Descent*, 2005, reż. Neil Marshall) lub *Aftershock* (2012, reż. Nicolás López). Jest to też oczywiście nawiązanie do popularnego nurtu horroru kanibalistycznego, którego najbardziej osławionym przykładem są zapewne *Nadzy i rozszarpani* (*Cannibal Holocaust*, 1980, reż. Ruggero Deodato). W ten sposób konflikt kultura–natura znany z klasycznego westernu zostaje w *Bone Tomahawk* wyostrzony, przywracając też przerażający mit krwiożerczego (dosłownie) i „dzikiego czerwonoskórego"[30]. „Troglodyci" nie porozumiewają się ludzkim językiem, tylko dziwnymi dźwiękami i okrzykami, używają prymitywnych narzędzi (tytułowych kościanych toporków), ponadto są pozbawionymi emocji kanibalami niezdolnymi do wytworzenia struktury i więzi społecznych — zjadają własne matki, a ich okaleczone kobiety (bez nóg i oślepione) to tylko inkubatory dla potomstwa. Zostają pokonani nie tylko siłą, lecz także inteligencją i sprytem, którego brakuje im samym. Ich odhumanizowanie jest skrajne, wpisane zarówno w hybrydyczność filmu łączącego western i gore, jak i w jego ideologiczną wymowę. W dialogu pojawia się zresztą też odniesienie

[27] Por. D. Riesman, *Samotny tłum*, przeł. J. Strzelecki, Kraków 2011.

[28] S. Cohan, *Masked Men. Masculinity and the Movies in the Fifties*, Bloomington-Indianapolis 1997, s. 81.

[29] Wiele elementów filmu wskazuje, że choć nawiązuje on do innych tekstów kultury, nie jest ani samoświadomy, ani ironiczny, a brak tych cech wskazuje, że stereotypowy i ultrakonserwatywny przekaz ideologiczny jest traktowany przez twórców całkowicie serio.

[30] Por. J. Belton, *op. cit*., s. 217.

© for this edition by CNS

do „zwykłych" Indian, których zabijanie zostaje usprawiedliwione ich własnymi okrucieństwami i porywaniem małych dziewczynek (kolejne echo *Poszukiwaczy*).

Biorąc pod uwagę kwestie rasowe w *Bone Tomahawk* — odhumanizowanie jednej wypreparowanej grupy „dzikich" przy jednoczesnym odseparowaniu ich od „normalnych" Indian, przyjmujących zasady zachodniej kultury (strój, język, odcięcie się w dialogu od „troglodytów") — i analogie do *Poszukiwaczy*, warto wspomnieć o jeszcze innym filmie z 2015 roku. *Zjawa* opowiada o Hugh Glassie (nagrodzony Oscarem Leonardo DiCaprio), bohaterze amerykańskiego folkloru związanym z pograniczem, traperze, który, okaleczony przez niedźwiedzia i porzucony przez towarzyszy na pewną śmierć, przeżył i w pojedynkę przemierzył połacie skutego zimą lądu w poszukiwaniu zemsty. Iñánaritu, co istotne w kontekście omawianych filmów, wprowadza drugi wątek, poboczny, ale równie konsekwentnie prowadzony. Ścieżki Glassa krzyżują się kilkakrotnie z grupą Indian poszukujących uprowadzonej przez białych traperów córki wodza, Powaqi (Melaw Nakehk'o). Niedopowiedziany przez Johna Forda los Debbie zostaje tu pokazany — porwana dziewczyna jest poniżana i gwałcona, biali odmawiają jej elementarnego człowieczeństwa, a twórcy *Zjawy* odwracają wektory, nie unikając przy tym pokazywania okrucieństwa zarówno białych, jak i Indian.

Tęsknotę za starym porządkiem zauważyć można w serialu *Justified. Bez przebaczenia*, którego punktem wyjścia było opowiadanie Elmore'a Leonarda *Fire in the Hole*. Podobnie jak *Banshee*, serial przenosi postaci rodem z Dzikiego Zachodu we współczesne realia, przywołując jednocześnie najstarsze westernowe konwencje. Już w pierwszej scenie Raylan Givens (Timothy Oliphant) jest ubrany na biało i zabija mężczyznę odzianego w ciemne kolory; ulubione stroje antagonisty, Boyda Crowdera (Walton Goggins), są czarne. Przypomnijmy, że w najwcześniejszych westernach, gdy metraż i technologia nie pozwalały jeszcze na rozwój postaci i ich złożoną identyfikację, tak właśnie sygnalizowano widzom, kto jest dobry, a kto zły. Istotne jest jednak to, że — tak jak szeryf z *Banshee* — Raylan jest typowym westernowym samotnikiem, outsiderem, który stosuje własne, niekonwencjonalne metody, nie ogląda się na innych, ale konsekwentnie oczyszcza społeczność z bandytów. Choć pochodzi z Harlan County, gdzie rozgrywa się akcja, to w pierwszym odcinku jawi się jako obcy, powraca bowiem z Miami i zamieszkuje, co także typowe, nad lokalnym barem — odpowiednikiem saloonu (podobnie jak w *Banshee*). Oczywiście jest szeryfem (federalnym — *U.S. marshal*[31]). Dla neokonserwatywnej wymowy — poza środkami rodem z *Brudnego Harry'ego* (*Dirty Harry*, 1971, reż. Don Siegel) — istotny jest finałowy sezon i rozwiązanie relacji bohatera z żoną. Jak wiadomo, klasyczny jeździec znikąd po uratowaniu lokalnej społeczności musiał albo się w nią wpisać przez ożenek, albo ją opuścić, jak chociażby grany przez

[31] Zarówno *sheriff*, jak i *marshall* są tłumaczone na polski jako szeryf, stanowiska te różnią się jednak zakresem obowiązków, uprawnień i jurysdykcją.

© for this edition by CNS

Alana Ladda Shane w filmie pod takim tytułem (*Jeździec znikąd*, 1953, reż. George Stevens). Tak kończy się *Banshee* — szeryf, którego prawdziwego nazwiska nigdy nie poznajemy (jak w trylogii o Bezimiennym Sergio Leone[32]) — odjeżdża na motorze w dal, pozostawiając za sobą miasteczko. Stworzenie rodziny z kobietą, którą kocha (i jakąkolwiek inną), i ich córką, jest dla niego niemożliwe. *Justified. Bez przebaczenia* pokazuje, jak „mieć ciastko i je zjeść", Raylan Givens może bowiem postać twardym szeryfem przedkładającym pracę nad wszystko inne i narażającym życie, a jednocześnie mieć rodzinę. W siódmym odcinku ostatniego sezonu jego żona (Natalie Zea) po prostu godzi się na to, by on „był sobą", to właśnie jest priorytetem. Wprawdzie w samym finale widzimy, że bohater jednak nie jest z nią w związku, ale nie jest też samotny — ma kontakt z byłą żoną, a przede wszystkim z ich córką, stając się nie tyle porzuconym samotnikiem, ile niezależnym elementem patchworkowej rodziny. Innymi słowy, narracja sprawia, że jego status outsidera nie jawi się jako przymus, konieczność i izolacja, a postawa zostaje nagrodzona.

POSTIRONIA

Jedną z dwóch nowych, wyróżnionych przez Jima Collinsa strategii w podejściu do gatunkowości — obok postmodernistycznej Eklektycznej Ironii — jest Nowa Szczerość (*New Sincerity*), powiązana ze strategią postironiczną. W ten sposób zwykło się określać nurt w kulturze odrzucający postulaty postmodernizmu, wszechobecność ironii, żonglowanie konwencjami i cytatami intertekstualnymi, stawiający natomiast na szczerą emocjonalność odbiorczą i podobne intencje nadawcze. W odniesieniu do kina termin ten wprowadził Jim Collins, pisząc, że Nowa Szczerość „nie polega na hybrydyzacji, ale »etnograficznym« przepisaniu klasycznej formuły gatunkowej służącej za inspirację, jest to stosowanie różnych strategii by przywrócić utraconą »czystość« poprzedzającą nawet złotą erę gatunku"[33]. Przykładem takiego westernu jest dla Collinsa *Tańczący z wilkami*, film idealizujący rdzennych Amerykanów i pokazujący agresywnych, bezmyślnych białych jako zagrożenie dla kultury. Ahistoryczność takiego przedstawienia wpisuje się w Nową Szczerość, ponieważ dąży do

> przywrócenia czystości niemożliwej przeszłości — niemożliwej nie tylko dlatego, że poprzedzała nadejście mediów, ale ponieważ z definicji jest to przeszłość życzeniowa, która nie tylko nie istniała, ale wręcz nie mogła zaistnieć, służąca symbolicznemu rozwiązywaniu problemów teraźniejszości[34].

[32] *Za garść dolarów* (*Per un pugno di dollari*, 1964), *Za kilka dolarów więcej* (*Per qualche dollari più*, 1965), *Dobry, zły i brzydki* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966).

[33] J. Collins, *op. cit*., s. 245.

[34] *Ibidem*, s. 257.

© for this edition by CNS

Podobne kryteria spełnia *Ostatni Mohikanin*, oparty nie tylko na prozie Jamesa Fenimore'a Coopera, lecz przede wszystkim na scenariuszu Philipa Dunne'a z 1936 roku. Tu także uderza próba „ucieczki od zepsutego wyrafinowania kultury medialnej i poszukiwanie utraconej autentyczności definiowanej przez niezepsuty folklor"[35], której gwarantem ma być właśnie odwołanie do fetyszyzowanej pierwotności formuły. Istotne, że akcja *Ostatniego Mohikanina* rozgrywa się podczas wojny między Anglią a Francją o panowanie w Ameryce Północnej[36] (1754–1763), kiedy kontynent jeszcze czekał na podbój — część bohaterów to pierwsi osadnicy, muzyka (Randy Edelman, Trevor Jones) stylizowana jest na związany z nimi folklor, operator (Dante Spinotti) z lubością pokazuje w imponujących travellingach surowość dziewiczych lasów. Neokolonialne odczytanie *Ostatniego Mohikanina*, wynikające z przesunięć adaptacyjnych[37], wskazuje też, że postironia może mieć wymowę zarówno rewizjonistyczną (*Tańczący z wilkami*), jak i konserwatywną.

W kinematografii XXI wieku, choć postironia jest coraz częstsza, a wręcz, paradoksalnie, staje się jednym z rejestrów postmodernizmu[38], niełatwo wskazać tak czysty przykład westernu nakręconego w duchu Nowej Szczerości jak *Tańczący z wilkami*. Nie znaczy to, że nie ma go w ogóle — sądzę, że strategię tę dobrze ilustrują *Gran Torino* i *Prawdziwe męstwo* (*True Grit*, 2010, reż. Ethan i Joel Coen). Oba filmy przywołują tradycyjne westernowe wzorce fabularne, wraz z ich bohaterami i wartościami — *Prawdziwe męstwo* bardziej wprost, ponieważ jest to remake filmu Henry'ego Hathawaya z 1969 roku, z nagrodzoną Oscarem rolą Johna Wayne'a. Clint Eastwood — kolejna legenda gatunku — osadza natomiast akcję na amerykańskim przedmieściu XXI wieku, co nie zmienia faktu, że mogłaby ona równie dobrze rozegrać się na Dzikim Zachodzie, znanym chociażby z *Siedmiu wspaniałych* (*The Magnificent Seven*, 1960, reż. John Sturges[39]). Jest to ważne w strategii postironicznej, dla której definiujące jest intencjonalne posługiwanie się tradycyjnymi formami gatunkowymi w ich możliwie czystej formie — nieujętej w nawias ironii. W obu filmach zauważalne jest odrzucenie zabiegów sugerujących umowność świata przedstawionego, mogących podważyć powagę

[35] *Ibidem*, s. 259.

[36] Znana jest też jako wojna francusko-indiańska.

[37] Tytułowa postać, Unkas (Eric Schweig), zostaje zepchnięta na drugi plan, trzeciorzędny w tej akurat powieści Coopera bohater, Nathaniel Sokole Oko (Daniel Day-Lewis), wysunięty na plan pierwszy, międzyrasowa miłość Kory i Uncasa zostaje zamieniona w związek Kory i Nathaniela; w finale Indianie umierają bądź tracą dziedziców, linia nie zostaje przedłużona, kontynent niejako naturalnie stoi otworem dla białej pary.

[38] Pozornie jest to sprzeczność, dowodzą tego jednak filmy Christophera Nolana, Wesa Andersona bądź Buza Luhrmanna; por. B. Szczekała, *Płakałem na „Ukrytej prawdzie", czyli współczesny serial a postironia*, [w:] *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki, konwergencja recepcja*, red. A. Krawczyk-Łaskarzewska, A. Naruszewicz-Duchlińska, P. Przytuła, Olsztyn 2014.

[39] Film ten także doczekał się remake'u — *Siedmiu wspaniałych* (*The Magnificent Seven*, 2016, reż. Antoine Fuqua).

© for this edition by CNS

jego i prezentowanych na ekranie wartości. Nie przypadkiem główne postaci, Mattie (nominowana do Oscara Hailee Steinfeld, *Prawdziwe męstwo*) i Walt Kowalski (Clint Eastwood, *Gran Torino*) są całkowicie pozbawione poczucia humoru i zmysłu ironii — język w *Prawdziwym męstwie* jest stylizowany i archaiczny, w obu filmach nie ma elementów *comic relief*, częstych przecież w westernach.

Jest to interesujące zwłaszcza w odniesieniu do twórczości braci Coen, kojarzonych przecież głównie z podejściem ironicznym, będącym omalże immanentnym elementem ich stylu. Różnice w rejestrze między *Prawdziwym męstwem* a innymi ich filmami, chociażby *Bracie, gdzie jesteś?* (*O Brother, Where Art Thou?*, 2000) lub *Ave, Cezar* (*Hail, Caesar!*, 2015), także sięgającymi po klasyczne formuły kina hollywoodzkiego, są jednak uderzające.

Kino postironiczne sięga po zagadnienia o wielkim ciężarze moralnym, takie jak wina, kara, poświęcenie, odkupienie, honor, dobro, zło, cnota, a także tytułowe i znaczące „prawdziwe męstwo", każąc je przeżywać i traktować niezwykle poważnie — bezpośrednio i emocjonalnie. Nie pozwala zamknąć ich w bezpiecznym nawiasie dystansu i ironii, odsunąć od siebie i oswoić. Nieprzypadkowo zresztą w filmach i serialach postironicznych szczególną rolę odgrywa religijność (nader często wyznania katolickiego), także w *Prawdziwym męstwie* i *Gran Torino* traktowana jako wyznacznik postępowania; bohater grany przez Eastwooda, zgryźliwy i odcinający się od wiary, przed finałowym starciem z bandytami idzie do odwlekanej od lat spowiedzi; film braci Coen zaczyna się monologiem Mattie, która stwierdza, że „za wszystko na świecie trzeba zapłacić, z wyjątkiem łaski pańskiej". Cytat ten znajduje potwierdzenie w finale, gdy bohaterka, czternastolatka pragnąca pomścić śmierć ojca z rąk bandyty (Josh Brolin) i oddać go w ręce prawa, w wyniku okoliczności musi go zabić. Po dokonaniu tego czynu zostaje ukąszona przez żmiję i traci rękę. Sprawiedliwość dokonuje się więc podwójnie i bardzo pierwotnie, by nie rzec — starotestamentowo — bohaterka mści ojca, ale musi ponieść karę za odebranie życia. Oczywiście nie ma to wymiaru ironicznego.

Tradycyjne wartości i ich międzypokoleniowe przekazywanie są szczególnie istotne w *Gran Torino*. W scenach otwierających (pogrzeb żony bohatera) jego własna rodzina całkowicie je lekceważy, czego szczególnie dobitnym przykładem jest zachowanie nastoletnich wnuków w kościele. Kowalski znajduje więc depozytariusza szacunku dla starszych, dobrych manier, prawdziwej amerykańskości, a zwłaszcza etosu ciężkiej, fizycznej pracy, w Thao (Bee Wang), nastoletnim sąsiedzie, przedstawicielu grupy etnicznej Hmong. Ma to duże znaczenie, ponieważ elementem stylu Kowalskiego, weterana wojny koreańskiej, który „nadal żyje w latach pięćdziesiątych", jest rasistowski i maczystowski język. Opowiadający się po stronie konserwatywnych wartości Eastwood (w tym celu demonizujący rodzinę bohatera) asekuruje się i pokazuje go nie jako wyraz prawdziwej nienawiści rasowej — tę bohater potrafi w sobie przełamać — ale konwencję charakteryzującą zachowanie „prawdziwych" mężczyzn. Dlatego właśnie może nawiązać więź z przedstawicielem

© for this edition by CNS

Hmong[40] i ukształtować go w duchu własnych wartości. Przede wszystkim chodzi o pracę, ale też patriarchalnie ujmowaną opiekę nad słabszymi — tu chęć pomszczenia Sue (Ahney Her), siostry bohatera zgwałconej przez członków gangu. Symboliczne podsumowanie przekazywania wartości stanowi finał, gdy Thao dziedziczy tytułowe Gran Torino, ulubione auto bohatera z 1972 roku, będące — jak motocykl w *Banshee* — współczesnym odpowiednikiem westernowego konia.

Wzajemny szacunek rodzący się między postaciami, także w *Prawdziwym męstwie* oparty jest na dostrzeganiu zalet, takich jak niezłomność, powaga i siła charakteru (cechujące zwłaszcza Mattie). Na nim z kolei budowane jest międzypokoleniowe porozumienie, pozwalające na przekazanie zdobywanych latami prawd o życiu. Kultem zostają otoczone doświadczenie i profesjonalizm starych, często zapomnianych bohaterów, a w wypadku Kowalskiego także poświęcenie, gdy w omalże ewangelicznym finale oddaje on własne życie, by ratować rodzinę chłopca przed dalszym prześladowaniem ze strony gangu.

Konsekwentna tonacja postironiczna definiuje oba obrazy i przejawia się przede wszystkim na poziomie fabuły oraz konstrukcji głównych bohaterów — nośników fetyszyzowanych wartości — ale też w środkach filmowych. Słychać to na ścieżkach dźwiękowych. Muzyka w obu filmach jest podniosła, utrzymana w duchu ballad znanych z klasycznych westernów, zwłaszcza motyw otwierający *Gran Torino*; z kolei podróży Mattie i wynajętego przez nią Roostera Cogburna (Jeff Bridges) towarzyszą echa tradycyjnych hymnów religijnych. W obu filmach środki wizualne są proste, wręcz surowe i znajdują kulminację w finałach przywracających glorię starym bohaterom — pojedynku w *Prawdziwym męstwie*, poświęceniu w *Gran Torino*[41].

Elementy postironicznej emocjonalności znajdziemy też w niektórych z pozostałych filmów, zwłaszcza w *Zabójstwie Jesse'ego Jamesa przez tchórzliwego Roberta Forda* bądź, do pewnego stopnia, w *Bone Tomahawk*, ale żaden z nich nie spełnia jej innych wymogów, chociażby odrzucenia gatunkowej hybrydyzacji i złożonej struktury narracyjnej; dodatkowo dzieło Dominicka ma charakter demitologizujący, choć nieironicznie. *Prawdziwe męstwo* zaś i *Gran Torino* są postironiczne *en bloc*, ten właśnie rejestr stanowi ich definiującą cechę.

---

[40] W tej kwestii Eastwood asekuruje się wielostronnie — może nawiązać więź z chłopcem, ponieważ pochodzi on z ludu, który podczas wojny w Wietnamie opowiedział się po stronie Amerykanów.

[41] Scena prowadzi do ujawnienia, że Kowalski jest nieuzbrojony, o czym nie wiedzą jego przeciwnicy — zabijając go przy świadkach, z pewnością zostaną skazani na więzienie; na tym polega jego poświęcenie. Scena jest jednak filmowana jak klasyczny pojedynek.

© for this edition by CNS

* * *

Dalsza demitologizacja, restauracja mitu i postironia to jedynie wybrane strategie, sugestie odczytania niektórych westernów XXI wieku. Zostały wybrane przede wszystkim dlatego, że reprezentują szersze trendy najnowszej popkultury przedefiniowujące kino gatunkowe, ale odnoszące się nie tylko do niego. Jeśli przyjrzymy się uważnie westernowym opowieściom tak różnym i szeroko interpretującym formułę jak wszystkie omówione oraz — chociażby — *Tajemnica Brokeback Mountain* (*Brokeback Mountain*, 2005, reż. Ang Lee), *Propozycja* (*The Proposition*, 2005, reż. John Hillcoat), *Meek's Cutoff* (2010, reż. Kelly Reinhardt), *Rango* (2011, reż. Gore Verbinsky) bądź *Slow West* (2015, reż. John Maclean), zauważymy, że najpowszechniejszą strategią podejścia do westernu jest jego indywidualne potraktowanie, wskazujące na szczególną uniwersalność i żywotność tego gatunku.

AMERICAN WESTERN IN THE 21ST CENTURY — BETWEEN DEMYTHOLOGIZATION AND POSTIRONY

Summary

The article examines contemporary — XXI century — cinematic strategies that are being chosen in dealing with western as a genre. Further demythologization, restoration of a myth and postirony are discussed based on contemporary examples, but also with reference to classical films and classical Hollywood cinema. Abovementioned strategies were chosen because they represent not only how American filmmakers deal with western as a genre and its mythology established in American culture and tradition, but also because they embody wider tendencies in contemporary culture and pop culture — above all American.

Translated by Kordian Bobowski

© for this edition by CNS