



Studia  
Filmoznawcze  
34  
Wrocław 2013

**Łukasz A. Plesnar**

Uniwersytet Jagielloński

## **PRZEMIJANIE ZACHODU. NOSTALGIA W FILMACH SAMA PECKINPAHA**

W swojej trwającej dwadzieścia dwa lata karierze reżyserskiej Sam Peckinpah zrealizował 14 filmów. Wśród nich znalazło się sześć westernów: *Niebezpieczni kompani* (*The Deadly Companions*, 1961), *Strzały o zmierzchu* (*Ride the High Country*, 1962), *Major Dundee* (1965), *Dzika banda* (*The Wild Bunch*, 1969), *Ballada o Cable'u Hogue'u* (*The Ballad of Cable Hogue*, 1970) oraz *Pat Garrett i Billy Kid* (*Pat Garrett & Billy the Kid*, 1973). Wraz z *Juniorem Bonnerem* (1972), utworem o starzejącej się gwiazdzie rodeo, tworzą one cykl elegii na cześć minionego już bezpowrotnie Starego Zachodu i związanego z nim stylu życia.

Miłość i szacunek do Zachodu zagościły w sercu Peckinpaha już w młodości, kiedy to każdy wolny od nauki dzień spędzał na ranczu dziadka położonym na północ od miasteczka Coarsegold (upamiętnionego w *Strzałach o zmierzchu*) w Sierra Nevada w Kalifornii. To tam nauczył się jeździć konno, chwycić na lasso i znakować cielaki, tropić i polować na jelenie, nade wszystko zaś chłonąć piękno dzikiej, górskiej przyrody. Tam też spotkał imponującą galerię weteranów granicy, tak zwanych *old-timers*, od których nasłuchiwał się wielu prawdziwych i zmyślonych opowieści o traperach, poszukiwaczach złota, kowbojach, szeryfach i rewolwerowcach. Ich losy opanowały jego wyobraźnię, ich czyny budziły jego podziw i zazdrość, czasem zaś przerażenie. Sprzedaż przez rodziców rancza, po śmierci dziadka, okazała się dla Peckinpaha przeżyciem traumatycznym: Zachód, który znał i kochał, zniknął bezpowrotnie z jego świata<sup>1</sup>.

Nie oznaczało to jednak wyrzeczenia się Zachodu jako fenomenu kulturowego, zapomnienia o jego historii, tradycji, wartościach i stylu życia. „Jestem dzieckiem

<sup>1</sup> Por. S. Prince, *Sam Peckinpah's 'Wild Bunch'*, Cambridge 1999, s. 20–21.

Starego Zachodu” — zwierzał się. „Poznałem życie kowbojów, uczestniczyłem w ich przygodach i obserwowałem dezintegrację tego świata. Było oczywiste, że pewnego dnia zacznę o nim opowiadać za pomocą gatunku, który powoli umiera: westernu”<sup>2</sup>.

Swoje fabuły snuł jednak inaczej niż poprzednicy. Nie mitologizował, jak John Ford, Howard Hawks czy Budd Boetticher, pogranicza, nie tworzył alegorycznych opowieści o ścieraniu się sił cywilizacji i dzikiej natury ani o budowaniu społeczeństwa amerykańskiego, nie malował portretów wyidealizowanych, „większych niż życie” ludowych herosów: szeryfów, kowbojów, ranczerów, mścicieli, rewolwerowców i kawalerzystów. Pokazywał jednostki okaleczone psychicznie, które — celebrując indywidualizm w świecie pozostającym pod władzą kolektywu i pieniądza — żyły wedle własnych moralnych zasad, nie godząc się na żadne kompromisy, choćby te miały przynieść im osobiste korzyści i spokój sumienia. Jego bohaterowie byli buntownikami, wygnańcami, ludźmi nieprzystosowanymi do swoich czasów, a także samotnikami pozbawionymi domu, miłości, ciepła i akceptacji. Jak ćmy kierują się niezawodnie w stronę ognia, tak oni konsekwentnie zmierzali ku samodestrukcji i śmierci, w której znajdowali odkupienie za dawne przewiny i grzechy.

Richard Gaughran zauważył, że postacie kreowane przez Peckinpaha wyraźnie przypominają „ludzi zbuntowanych” Alberta Camusa, zdających sobie sprawę z absurdałności swego losu i bezsensu świata, w którym przyszło im żyć<sup>3</sup>. W świecie tym jedynym pewnikiem jest śmierć. Mimo to buntownicy nie poddają się i walczą, choć mają świadomość nieuchronnej klęski. Bunt uznają bowiem za wartość samą w sobie, która nadaje znaczenie ich egzystencji i otaczającej rzeczywistości. Są przekonani, że aby istnieć, człowiek musi się buntować. „[...] bunt — powiada Camus — jest jedną z zasadniczych miar człowieka. Jest on naszą realnością historyczną. Jeśli nie chcemy od realności uciekać, musimy w buncie odnaleźć nasze wartości”<sup>4</sup>.

Pierwszy zrealizowany przez Peckinpaha film o Starym Zachodzie, *Niebezpiecznych towarzyszy*, trudno uznać za dzieło autorskie. Utwór powstał według scenariusza napisanego przez A.S. Fleischmana na podstawie własnej powieści i pod ścisłą kontrolą producenta Charlesa B. Fitzsimonsa. Był to western niemal klasyczny, opowiadający melodramatyczną historię i kończący się happy endem: obrazem bohaterów (mężczyzny i kobiety) odjeżdżających razem w kierunku zachodzącego słońca. Ani mężczyzna, posługujący się pseudonimem Yellowleg (Brian Keith), który przez przypadek, w ulicznej strzelaninie, zabija chłopca, ani matka nieszczęśliwej ofiary (Maureen O’Hara) nie buntują się przeciw okrutnemu losowi. Więcej,

<sup>2</sup> Cyt. wg *ibidem*, s. 21.

<sup>3</sup> R. Gaughran, „Back Off to What?”: *The Search for Meaning in ‘The Wild Bunch’*, [w:] *The Philosophy of the Western*, red. J.L. McMahon, B.S. Csaki, Lexington 2010, s. 215.

<sup>4</sup> A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, przeł. J. Guze, Kraków 1993, s. 24.

akceptują go i próbują ułożyć sobie życie na nowo, co — sądząc po finałowej scenie — z pewnością im się uda.

*Niebezpieczni towarzysze* różnią się od pozostałych westernów Peckinpaha tematyką, przesłaniem, konstrukcją bohaterów, nastrojem i barwą emocjonalną. Łączy ich z nimi, a także filmami wykraczającymi poza ramy gatunku, właściwie tylko jedno: twórcze wykorzystanie motywu wędrowni.

Po motyw ten Peckinpah sięgał w prawie każdym utworze. Wędrowni, w jaką wyruszali jego bohaterowie, nie była przy tym dla nich tylko przemieszczaniem się w przestrzeni, ale również, a może przede wszystkim, podróżą w głąb samych siebie, w poszukiwaniu — by posłużyć się sformułowaniem Alberta Camusa — „integralności swojej istoty”<sup>5</sup>. Akcja wielu obrazów rozgrywała się niemal w całości „w drodze”. Obok *Niebezpiecznych towarzyszy* były to *Strzały o zmierzchu*, *Major Dundee*, *Dzika banda*, *Ucieczka gangstera*, *Pat Garrett i Billy Kid*, *Dajcie mi głowę Alfredo Garcii*, *Żelazny krzyż* i *Konwój*. Niekiedy, jak w *Balladzie o Cable’u Hogue’u*, wędrowni stanowiła tylko zawiązanie fabuły, ale zawsze odgrywała ona rolę fundamentalną: mityczną, symboliczną i egzystencjalną zarazem.

Akcja prawie wszystkich westernów Peckinpaha, poza *Niebezpiecznymi towarzyszami* i *Majorem Dundee*, toczy się w czasach przełomu, gdy Stary Zachód odchodzi w przeszłość, a jego miejsce zajmuje Zachód nowy, opanowany przez skorumpowanych polityków, bankierów i wielkie korporacje. Wydarzenia opisywane w *Pacie Garretcie* i *Billy Kidzie* rozgrywiają się w latach 1881 (pościg Pata za Billym, zakończony śmiercią Kida) i 1908 (zaprezentowana na początku i końcu filmu sekwencja zabójstwa Garretta). Fabuły *Strzałów o zmierzchu* i *Ballady o Cable’u Hogue’u* umieszczone zostały na początku XX wieku, akcja *Dzikiej bandy* natomiast toczy się w 1913 roku, w przeddzień wybuchu I wojny światowej.

Bohaterowie westernów Peckinpaha nie pasują do nowego Zachodu. Mają tragiczną świadomość, że tkwią poza historią, a mimo to nie potrafią, a nawet nie chcą, dostosować się do zachodzących zmian. Na uwagę Pata Garretta (James Coburn) „Czasy się zmieniły”; Billy Kid (Kris Kristofferson) odpowiada: „Czasy może tak, ja nie” i w sformułowaniu tym zawarta jest cała tęsknota Kida (a także Peckinpaha) za niedawną przeszłością oraz twarde postanowienie pozostania przy tradycyjnym stylu życia.

Galerię postaci niedostosowanych do przemian dokonujących się na dzikim do niedawna Zachodzie otwierają główni bohaterowie drugiego filmu reżysera, *Strzałów o zmierzchu*: Steve Judd (Joel McCrea) i Gil Westrum (Randolph Scott). Kiedyś byli stróżami prawa i serdecznymi przyjaciółmi. Dziś, mocno podstarzaali, wspominają lata chwały i próbują jakoś przeżyć. Steve pracuje jako wykidajło w saloonach, Gil natomiast, w stylizowanym kostiumie Oregon Kida, prowadzi strzelnicę na ludowych jarmarkach. Są samotni i zgorzkniali, wiedzą, że przegrali

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 21.

życie, a na dodatek odczuwają dolegliwości swego zaawansowanego wieku: mają kłopoty z dosiadaniami koni, noszą długie kalesony, by chronić przed chłodem bolące kolana, i okulary, bez których nie potrafią przeczytać ulicznego ogłoszenia ani bankowego dokumentu<sup>6</sup>.

Film rozpoczyna się od zestawienia dwóch sekwencji, wyrażających charakterystyczną dla westernu opozycję dzikiej natury i cywilizacji, a jednocześnie przeszłości i teraźniejszości. Najpierw Peckinpah ukazuje nam w długim ujęciu, za pomocą delikatnego panoramowania, majestatyczny górski krajobraz, podczas gdy z głośników płynie dostojna, podniosła muzyka. Obrazu tego nie da się zinterpretować inaczej niż jako celebrację nieoswojonej przyrody, niezmiennej od tysiącleci, a więc należącej do przeszłości. Kolejna scena wprowadza zasadniczy kontrast. Widzimy Steve'a Judda wjeżdżającego do kalifornijskiego miasteczka Hornitos, wypełnionego tłumem ludzi. Emocjonują się oni dziwnym wyścigiem wielbłąda z koniem, w którym rumak, symbol Starego Zachodu, a także westernu jako gatunku literackiego i filmowego, przegrywa. Po ulicach, oprócz koni, poruszają się także samochody i rowery.

Właśnie automobil (i szerzej: maszyna) jest dla Peckinpaha ikonograficznym symbolem nowych czasów, jednocześnie zaś zła, zagrożenia, opresji i destrukcji. W *Strzałach o zmierzchu* jeden z samochodów omal nie rozjeżdża Steve'a, którego w ostatnim momencie ratuje policjant w mundurze, persona w westernach raczej niespotykana. W *Dzikiej bandzie* ludzie generała Mapache (Emilio Fernandez) wykorzystują samochód jako narzędzie tortur, ciągnąc uliczkami Agua Verde przywiązane do niego zmalteretowanego Angela (Jaimez Sanchez). Wreszcie w *Baladzie o Cable'u Hogue'u* auto, pozostawione na luzie przez szofera, stacza się na tytułowego bohatera, pozbawiając go w ten sposób życia.

Źródłem zagrożenia i szafarzami śmierci są także inne maszyny. W *Dzikiej bandzie* członkowie gangu dyskutują o samolotach, a Pike Bishop (William Holden) stwierdza, że „oni” (politycy, wojskowi, fabrykanci?) planują użyć ich podczas wojny (w domyśle: do zabijania ludzi). Niezwykle destrukcyjny i śmiercionośny okazuje się także karabin maszynowy z tego samego filmu. Znalezione w zrabowanym transporcie broni przez jednego z członków bandy, Tectora Gorcha (Ben Johnson), wpada w ręce meksykańskich żołnierzy. Ci, wbrew ostrzeżeniom niemieckiego doradcy wojskowego (Fernando Wagner), chcą go wypróbować, lecz tracą nad nim kontrolę, zasypując Agua Verde gradem kul. Później, w kulminacyjnej scenie utworu, Pike i towarzysze wykorzystują karabin, by zmasakrować całą armię Mapache.

W *Juniorze Bonnerze*, westernie współczesnym, którego akcja rozgrywa się na początku lat 70. XX wieku w Arizonie, maszynami siejącymi, w imię postępu,

<sup>6</sup> Por. Ł.A. Plesnar, *Sam Peckinpah — „Zabić ich wszystkich!”*, [w:] *Mistrzowie kina amerykańskiego. Bunt i nostalgia*, red. Ł.A. Plesnar, R. Syska, Kraków 2007, s. 116.

zniszczenie są buldożery. Na oczach tytułowego bohatera (Steve McQueen) burzą one dom jego ojca (Robert Preston), ongiś sławnego jeźdźca rodeo, symbolicznie kalecząc także przeszłość i podważając związane z nią wartości.

Samochód, samolot, karabin maszynowy, jakże różniący się od prostego w konstrukcji sześciostrzałowego rewolweru, buldożery — to wszystko zdobycze nowoczesnej technologii, które dla Peckinpaha są wcieleniem zła, gdyż — jak zgrabnie ujmuje to Cecelia Tichi — „technologia reprezentuje czasem niekontrolowaną, destabilizującą siłę”<sup>7</sup>. Jest ona również odpowiedzialna za ostateczną transformację Zachodu: klęskę dzikiej natury i zwycięstwo cywilizacji z jej kolektywizmem oraz kultem pieniądza, w konsekwencji zaś za zniszczenie tradycyjnego dla Far Westu stylu życia.

Ów tradycyjny styl życia staje się przedmiotem nostalgicznych westchnień obu centralnych postaci *Strzałów o zmierzchu*. Lecz każda z nich wyciąga ze swej nostalgii inne konsekwencje. Steve Judd wciąż zachowuje się jak bohater klasycznego westernu: pozostaje wierny kodeksowi Starego Zachodu, ponad wszystko ceni honor, a dane słowo traktuje jak świętość<sup>8</sup>. Dlatego, przyjmując propozycję przetransportowania złota z zagubionej w górach kopalni Coarsegold do położonego w dolinie banku, traktuje swe obowiązki ze śmiertelną powagą: gotów jest za wszelką cenę, choćby własnego życia, bronić powierzonego mu ładunku. Uznaje bowiem, że tylko w ten sposób może odzyskać, nadwątlony pracą wykidajły, szacunek dla samego siebie oraz dawną reputację. Głębką zadrą w sercu utkwiły mu słowa syna bankiera, wysyłającego go z misją do Coarsegold: „Doskonale znamy pańską reputację. Ale zdobył ją pan wiele lat temu, a my działamy teraz, nie kiedyś”. Steve chce mieć poza tym spokojne sumienie i pewność, że nie dopuścił się niegodziwości ani wobec ludzi, ani wobec Boga<sup>9</sup>.

Zupełnie inaczej postępuje Gil Westrum, próbując zaadaptować się do nowych czasów. Odrzuca on moralnie rygorystyczny kodeks Starego Zachodu, uważając go za anachronizm, i przyłącza się — razem ze swym młodocianym partnerem Heckiem Longtree (Ron Starr) — do Steve’a, by ukraść przewożone z kopalni złoto. Gil wierzy, że zagarnięcie drogocennego ładunku jest sprawiedliwą rekompensatą za lata poniżeń, życiowych porażek i kiepsko opłacanej służby na rzecz społeczeństwa. W przeciwieństwie do przyjaciela, który akceptuje osobistą odpowiedzialność za własny los, Westrum za swoje klęski i ubóstwo obwinia świat i innych ludzi. W drodze do Coarsegold i z powrotem namawia Judda, aby podzielili się złotem i zakosztowali odrobinę luksusu. Judd pozostaje wszakże nieugięty. „Jedyna

<sup>7</sup> C. Tichi, *Shifting Gears: Technology, Literature. Culture in Modernist America*, Chapel Hill 1987, s. 52.

<sup>8</sup> Por. B.F. Dukore, *Sam Peckinpah's Feature Films*, Urbana 1999, s. 16.

<sup>9</sup> Por. M. Bliss, *Justified Lives: Morality and Narrative in the Films of Sam Peckinpah*, Carbondale 1993, s. 40.

wdzięczność, jakiej oczekuję — powiada — to zapłata. Warta 20 dolarów”. „To ci wystarcza?” — pyta Gil, na co słyszy: „To pewnie wszystko, co mnie czeka”.

W obliczu moralnej niezłomności Steve’a Gil postanawia działać na własną rękę. Sytuacja jednak się komplikuje. Jeszcze na początku misji do mężczyzn dołącza Elsa Knudsen (Mariette Hartley), atrakcyjna dziewczyna uciekająca przed despotycznym i ogarniętym religijną obsesją ojcem (R.G. Armstrong). W Coarsegold ma się połączyć z narzeczoną, górnikiem Billym Hammondem (James Drury). Ten okazuje się jednak szubrawcem, dybiącym — wraz z czterema braćmi — na cnotę narzeczonej. Steve, Gil i Heck stanąć więc muszą w obronie panny Knudsen, tym bardziej, że zakochuje się w niej Heck. Lecz klan Hammondów nie daje za wygraną, uparcie ścigając bohaterów. Gdy Westrum przekonuje się boleśnie, że jego plany zagarnięcia złota spaliły na panewce, odjeżdża, zostawiając towarzyszy w obliczu zagrożenia.

Tego, co czyni Westrum (próba kradzieży złota i ucieczka), nie można nazwać inaczej niż zdradą. I właśnie zdrada dokonana przez przyjaciela jest drugą, obok przemijania Starego Zachodu, obsesją Peckinpaha. Zdrada staje na drodze przyjaźni i rozdziela Amosa Dundee (Charlton Heston) i Bena Tyreena (Richard Harris) w *Majorze Dundee*, Pike’a Bishopa (William Holden) i Deke’a Thorntona (Robert Ryan) w *Dzikiej bandzie*, Cable’a Hogue’a (Jason Robards) i dwóch jego kumpli, poszukiwaczy złota w *Balladzie o Cable’u Hogue’u* oraz Williama Bonneya i Pata Garretta w *Pacie Garretcie i Billy Kidzie*.

Ale zdrada Westruma nie jest ostateczna. Gdy Judd wpada w zasadzkę zastawioną na niego, Hecka i Else przez braci Hammondów, spieszy mu z pomocą. Jak za „starych, dobrych czasów” dawni przyjaciele stają naprzeciw wrogów i dzięki sprawności w posługiwaniu się bronią, której nie utracili mimo upływu lat, zabijają ich. W strzelaniu śmiertelne rany odnosi jednak Steve. Wtedy Gil porzuca egoizm na rzecz dobra, honoru i przyjaźni. „Nie martw się o nic — mówi do umierającego Judda, mając na myśli złoto. — Zajmę się tym, tak jak ty byś to zrobił”. „Wiem o tym do diabła — odpowiada Steve. — Zawsze wiedziałem. Tylko ty na chwilę o tym zapomniałeś, i tyle. Na razie, współniku”.

Zmiana, jaka zachodzi w Westrumie, ma wymiar nie tylko etyczny i psychologiczny. To także manifestacja symbolicznego powrotu do przeszłości i ponownej akceptacji kodeksu Starego Zachodu. To również ostateczne odrzucenie nowego Zachodu z jego egoizmem, hedonizmem, korupcją i żądzą posiadania.

Nowy Zachód jest dla Peckinpaha wcieleniem zła. Ludzie, którzy go tworzą, pozbawieni są honoru, a za jedyny wyznacznik sukcesu uznają dobra materialne. Tacy są elegancko ubrani obywatele Hornitos z niezdrowym podnieceniem obserwujący wyścig konia z wielbłądem, bankier (Percy Helton) dowodzący ze swadą, że minęły już czasy romantycznych osadników, a „nastaly czasy poważnych biznesmenów”, bracia Hammondowie — typy spod ciemnej gwiazdy zainteresowane wyłącznie złotem i ponętym ciałem Elsy, górnicy z Coarsegold — zachłanni i zde-



moralizowani, żyjący i umierający tylko dla pieniędzy, rezydujące w pseudoeleganckim burdelu prostytutki, wiecznie pijany sędzia pokoju (Edgar Buchanan) oraz mający usta pełne religijnych frazesów Joshua Knudsen. Z powodu takich właśnie osób Stary Zachód stracił swój etyczny rygoryzm, a dobro i zło wymieszały się bez możliwości ich jednoznacznego odróżnienia. Pod koniec filmu Elsa zwraca się do Steve'a: „Ojciec mówi, że jest tylko słuszość i nieprawość, dobro i zło. Nic pośredniego. Ale to nie jest takie proste, prawda?” „Nie jest — odpowiada ze smutkiem bohater. — Powinno być, ale nie jest”.

Judd zdaje sobie sprawę, że w wyniku historycznych przemian, w których nigdy nie chciał uczestniczyć, absolutyzm wartości ustąpił na Zachodzie miejsca moralnemu relatywizmowi, nad czym szczerze boleje. W finałowej scenie strzelaniny Judd, reprezentant dobra, pokonuje wprawdzie przy pomocy Westruma siły zła, uosabiane przez Hammondów, ale triumf Starego Zachodu i jego kodeksu jest tylko chwilowy. Steve umiera, a sposób, w jaki Peckinpah ukazuje jego śmierć, jest bardzo wymowny. Widzimy bohatera osuwającego się powoli na ziemię i śledzącego wzrokiem zachodzące słońce. Scena ta sugeruje, że wraz z Juddem umiera także mit Starego Zachodu oraz konstytuujące go wartości. Jak trafnie zauważa krytyk Richard Whitehead, „*Strzały o zmierzchu* są nie tylko celebracją mitu, lecz również *requiem*”<sup>10</sup>.

W filmie Peckinpaha mało jest optymizmu. Zachodzące słońce nie wyznacza kierunku marszu centralnych postaci, lecz symbolizuje koniec drogi życiowej jednej z nich. Bunt bohaterów okazał się mało produktywny, a oni sami figurami archaicznymi. Wprawdzie Gil ocalał ze strzelaniny z Hammondami, ale jego los jest już przesądzony. Albo zestarzeje się w jakiejś zapadłej dziurze, albo jak Steve zginie od kuli szubrawca. Tak czy owak odejdzie, jak odchodzi ukochany przez niego (i reżysera) Stary Zachód.

Niewiele więcej optymizmu odnajdziemy w *Majorze Dundee*, który — tak samo jak dwa poprzednie utwory Peckinpaha — oparty został na motywie wędrowni. Ale, jak pisałem kilka lat temu, „wędrownia ma tu zupełnie inny wymiar; to raczej błędzenie niż podróż o jasno sprecyzowanym celu”<sup>11</sup>.

Jest grudzień 1864 roku i wojna secesyjna zbliża się do końca. Amos Dundee, oficer Unii, zdegradowany za niesubordynację na polu walki pod Gettysburgiem, pełni funkcję komendanta więzienia, a jednocześnie obozu jenieckiego dla żołnierzy Konfederacji, gdzieś w zachodnim Teksasie. Wśród jego „podopiecznych” znajduje się kapitan Benjamin Tyreen, dawny przyjaciel, a obecnie zaprzysięgły wróg. Gdy grupa zbuntowanych Apaczów atakuje białych osadników, uprowadzając trzech chłopców, Dundee postanawia wytropić napastników, uwolnić porwanych oraz schwytać lub zabić wodza Indian, Sierę Charribę (Michael Pate). Ponieważ nie dysponuje wystarczającymi siłami, włącza do oddziału pościgowego więźniów

<sup>10</sup> Cyt. za P. Schrader, *Sam Peckinpah Going to Mexico*, [w:] *Doing It Right: The Best Criticism on Sam Peckinpah*, red. M. Bliss, Carbondale 1994, s. 18.

<sup>11</sup> Ł.A. Plesnar, *op. cit.*, s. 116.

oraz konfederackich jeńców, którym przewodzi najstarszy stopniem Tyreen. Ta dziwaczna zbieranina wyrusza, śladem Apaczów, do Meksyku, prowokując międzynarodowy incydent dyplomatyczny.

Motywy, jakimi kieruje się Dundee wyruszając przeciw Indianom, nie są do końca jasne. W grę wchodzi chęć wypełnienia wojskowych obowiązków, tak jak widzi je major, przypodobania się przełożonym oraz udowodnienie samemu sobie własnej wartości jako żołnierza, dowódcy i amerykańskiego patrioty. Michael Bliss sugeruje jeszcze jeden powód akcji Dundee: jego rasizm. „Jak Ethan Edwards z *Poszukiwaczy* i Owen Thursday z *Fortu Apache*, Dundee wykorzystuje atak Indian na grupę, do której nie należy, jako pretekst do kampanii przemocy, wynikającej bardziej z jego prywatnej obsesji niż potrzeby zemsty. Edwards, Thursday i Dundee dokonują właściwie rasistowskiej wendetty”<sup>12</sup>.

Zdaniem Bliss, rasistami są także inne postacie filmu: jego narrator, trębacz wojskowy, Timothy Ryan (Michael Anderson Jr.), żołnierze Unii, konfederacy jeńcy oraz zmobilizowani do wyprawy przeciw Charribie biali kryminaliści: awanturnicy, pijacy, oszuści, złodzieje koni i tym podobne indywidua. Nienawiść do Indian jest jedyną siłą spajającą tę jakże zróżnicowaną grupę ludzi. Członkowie oddziału Dundee działają zgodnie, a dzięki temu skutecznie, tylko dlatego, że mają wspólnego wroga (oprócz Apaczów są nim francuscy lansjerzy na służbie cesarza Meksyku, Maksymiliana). Negatywne emocje, zdaje się mówić Peckinpah, mogą być równie silnym spoiwem zespołu, co uczucia i postawy pozytywne. Czy twierdzenie to dotyczy wyłącznie osób prezentowanych w utworze czy też może być rozszerzone na całe amerykańskie społeczeństwo pozostaje kwestią interpretacji. Bliss skłaniałby się raczej ku tej drugiej możliwości. „[...] jako kraj — pisze — nigdy nie bywamy tak mocno zjednoczeni jak wówczas, gdy łączy nas bezmyślna nienawiść do innego narodu. W tym kontekście *Major Dundee* jest nie tylko opisem obsesji centralnej postaci, lecz również komentarzem na temat naszych narodowych przywar i wad”<sup>13</sup>. Wyciągając radykalne konsekwencje ze swych obserwacji, autor *Justified Lives* zauważa, że dzieło Peckinpaha przedstawia „dobroczynne efekty wojny”, co „prowadzi nas do melancholijnego wniosku, że *Dundee* jest filmem prowojennym”<sup>14</sup>. Konstatacja taka jest nieco szokująca, zwłaszcza jeżeli uwzględnimy fakt, że obraz Peckinpaha był często interpretowany w kategoriach politycznych: jako alegoria konfliktu wietnamskiego, a samemu reżyserowi przypisywano postawę pacyfistyczną<sup>15</sup>.

Głównym tematem filmu jest rywalizacja między Dundeeem i Tyreenem. Podczas studiów w akademii wojskowej w West Point obaj mężczyźni przyjaźnili się.

<sup>12</sup> M. Bliss, *op. cit.*, s. 60.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 62.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 73.

<sup>15</sup> Por. między innymi M. Coyne, *The Crowded Prairie: American National Identity in the Hollywood Western*, London 1999, s. 129.



Kres ich zażyłości położył udział Dundeeego w sądzie wojskowym, oskarżającym Tyreena o popełnienie morderstwa. Tymczasem ten ostatni rzeczywiście zabił człowieka, lecz w pojedynku, co sankcjonował obowiązujący od dawna na Południu kodeks honorowy. Ignorowanie owego faktu oraz zaangażowanie się Dundeeego w proces Tyreena uznał za zdradę.

Gdy wybuchła wojna secesyjna, bohaterowie znaleźli się po przeciwnych stronach barykady. Teraz z kolei Dundee doszedł do wniosku, że przyłączenie się Tyreena do armii Konfederacji było sprzeniewierzeniem się mottu West Point: „Obowiązek, Honor, Ojczyzna”.

Wzajemna wrogość i zarzucanie sobie zdrady nie ułatwiają współpracy Dundeeego i Tyreena podczas ekspedycji przeciw Charribie. Przeszkodą w zgodnym działaniu są także różnice charakterów obu mężczyzn.

Z romantyczną, pełną południowej fantazji i galanterii postawą Bena Tyreena kontrastuje postawa apodyktycznego służbisty majora Dundeeego, którego zaślepia żądza odwetu. Ten kontrast i nieokiełznana furia Dundeeego doprowadzają do sytuacji, w której trudno jest odróżnić Dobro od Zła. Właśnie mroczny klimat i straceńczy galop ku śmierci tworzy niepowtarzalną atmosferę filmu, wybiegającą poza tradycję gatunku [...] <sup>16</sup>.

Mimo charakterologicznych różnic Dundeeego i Tyreena łączy jedno: postawa outsidersa. Pod Gettysburgiem Dundee nie wykonał rozkazów, uznając je za bezsensowne i nieprzemyślane. Wykazał się w ten sposób bezkompromisowością, która skomplikowała jego wojskową karierę. Podczas służby, realizując własne ambicje, zdążył obrazić tak wielu ludzi, że — jak powiada — „moi oprawcy będą musieli ustawić się w kolejce”. Przejawem buntowniczej niezależności jest również akcja przeciw Apaczom w Meksyku. Z formalnego punktu widzenia jest ona bezprawna. I to nie tylko dlatego, że jurysdykcja majora nie rozciąga się na tereny położone na południe od Rio Grande. Także dlatego, że jego żołnierze posługują się kradzioną bronią i końmi. „Dundee — konkluduje Bliss — służy w ten sposób krajowi, którego prawa łamie, co stanowi jasny sygnał jego egotyzmu” <sup>17</sup>.

Buntownicze reakcje Dundeeego i Tyreena wynikają z ich alienacji, z niedostosowania do czasów i okoliczności, w których przyszło im żyć. Żaden nie potrafi zdefiniować swoich postaw, emocji i uczuć, obaj, trochę na oślep, poszukując własnej tożsamości. „Byłeś buntownikiem, nim zobaczyłeś Południe” — mówi do Tyreena Dundee, a ten musi się zgodzić z takim osądem.

Wbrew tytułowi głównym bohaterem filmu Peckinpaha nie jest Amos Dundee, lecz Ben Tyreen. To po jego stronie leży sympatia reżysera. Kapitan armii konfederackiej jest postacią bardziej skomplikowaną psychologicznie, a przy tym zdolną do nieoczekiwanych reakcji. Będąc zdeklarowanym Południowcem, staje po stronie murzyńskiego kawalerzysty (Brock Peters) w jego konflikcie z białym rasistą

<sup>16</sup> J. Ostaszewski, Ł.A. Plesnar, *100 westernów. Leksykon*, Kraków 2000, s. 59.

<sup>17</sup> M. Bliss, *op. cit.*, s. 63.

(John Davis Chandler). Gdy Dundee postanawia dokonać egzekucji konfederackiego dezertera, sam zabija mężczyznę, by zapobiec buntowi. Podczas końcowej bitwy z francuskimi lansjerami ratuje amerykańską flagę, którą wcześniej przeklinał i, śmiertelnie ranny, rzuca się na nieprzyjaciela, umożliwiając amerykańskim żołnierzom przekroczenie Rio Grande i powrót na terytorium Stanów Zjednoczonych. Ten czyn, pozornie irracjonalny, ma głęboki sens. Tyreen dokumentuje nim swoją moralną i zawodową (żołnierską) wyższość nad Dundee i — jak wielu bohaterów Peckinpaha — odkupuje swoje dawne grzechy aktem samodestrukcji. Jakże blisko stąd do samobójczej szarży, jaką na meksykańską armię generała Mapache przeprowadza Pike Bishop i jego towarzysze w *Dzikiej bandzie*.

Za błędy przeszłości odpokutować też musi Amos Dundee. Dlatego właśnie wyrusza na prywatną wojnę do Meksyku, mając przy okazji nadzieję wykazać się przed sobą i przełożonymi w Waszyngtonie odwagą i skutecznością. Mimo licznych przeszkód i niesprzyjających okoliczności odnosi zwycięstwo nie tylko nad Apaczami, ale również nad samym sobą. Koszt tej wiktorii jest jednak ogromny: ginie wielu żołnierzy i Indian, a sam major zostaje poważnie ranny.

*Major Dundee* stanowi bez wątpienia polemikę ze słynną kawaleryjską trylogią Johna Forda (na którą składają się: *Fort Apache*, *Nosiła żółtą wstążkę* i *Rio Grande*). Szczególne związki łączą utwór Peckinpaha z *Rio Grande*. Oba dzieła opowiadają bardzo podobną historię: Apacze — renegaci, atakują białych osadników, porywają ich dzieci i uciekają z nimi do Meksyku. W odpowiedzi amerykańscy żołnierze przekraczają granicę, doganiają Indian, pokonują ich i uwalniają młodocianych jeńców. Różnice, i to bardzo znaczące, dotyczą sposobów przedstawiania amerykańskiej armii, a dokładniej kawalerii. Ford maluje obraz upiękuszony i wyretuszowany. Autor *Rio Grande* ukazuje kawalerię Stanów Zjednoczonych jako konstrukcję specyficznie amerykańską: demokratyczną i wielokulturową, pozbawioną barier klasowych, narodowych, politycznych i ideologicznych, a przy tym działającą sprawnie i skutecznie.

Ramię przy ramieniu stoją w niej obok siebie Anglicy i Irlandczycy, byli bojownicy Unii i Konfederacji, synowie zamożnych przemysłowców ze Wschodu i ubogich farmerów z Zachodu. Wszystkich łączy patriotyzm i przywiązanie do wojskowego sztandaru, wartości nadrzędne wobec wszelkich ideowych czy geograficznych partykularizmów<sup>18</sup>.

Zupełnie innych barw i odcieni w rysunku kawalerii używa Peckinpah. Formacja ta jest w jego filmie mieszaniną przypadkowych osób, targaną wewnętrznymi sprzecznościami, wzajemną wrogością i brakiem szacunku graniczącym z pogardą. Dobrze widać to w pięknej i symbolicznej scenie wymarszu z fortu oddziału Dundee: żołnierze Unii śpiewają *Battle Hymn of the Republic*, jeńcy konfederacy *Dixie*, a cywilni więźniowie *My Darling Clementine*. Napięcia przybierają czasem gwałtowną postać. „Przeklinam twoją flagę i przeklinam ciebie” — krzyczy w pew-

<sup>18</sup> Ł.A. Plesnar, *Świat westernów Johna Forda*, [w:] *Mistrzowie kina...*, s. 138.

nym momencie do Dundee Tyreen. Ostatecznie jednak, jak pamiętamy, w obliczu wspólnego wroga wszystkie frakcje w oddziale majora zaczynają, choć bez entuzjazmu, ze sobą współpracować. Być może rację ma Bliss, gdy powiada, że dzieło Peckinpaha „może zostać uznane za paradygmat narodowej różnorodności”<sup>19</sup>.

*Major Dundee* jest filmem o życiu i śmierci, przyjaźni i więzach lojalności, cierpieniu i honorze, nienawiści i przemocy. Aura nostalgii unosi się nad światem przedstawionym, ale z pewnością nie jest wszechobecna jak w przypadku *Strzałów o zmierzchu* czy pochodzącej z 1969 roku *Dzikiej bandy*.

Ten ostatni utwór, tak jak wszystkie poprzednie obrazy Peckinpaha, twórczo wykorzystuje motyw wędrowni, która tym razem przyjmuje formę ucieczki. Gang Pike’a Bishopa, po nieudanym napadzie na bank kolejowy w małym, nadgranicznym miasteczku Starbuck w Teksasie, szuka schronienia przed ścigającym go oddziałem łowców nagród w Meksyku. Na czele pościgu stoi Deke Thornton (Robert Ryan), dawny partner i członek tego samego gangu oraz przyjaciel Bishopa.

I znów, jak w *Strzałach o zmierzchu* i *Majorze Dundee*, reżyser opowiada nam o konflikcie bliskich sobie niegdyś ludzi, którzy stali się wrogami w wyniku zdrady najpierw jednego, a potem drugiego z nich. Pierwszy wiarołomstwa dopuszcza się Bishop, który pozostawia bez pomocy zaskoczonego przez szeryfów Thorntona, a sam ucieka (o wydarzeniu tym dowiadujemy się z retrospekcji). Jego towarzysz zostaje aresztowany i trafia za kratki. Teraz to on okazuje się niełojalny. Chcąc odzyskać wolność, składa obietnicę schwytania byłego współnika. Pat Harrigan (Albert Dekker), właściciel linii kolejowej, której biura obrabowała banda Pike’a, przydziela mu do pomocy grupę łotrów i typów spod ciemnej gwiazdy, zdolnych do każdej nikczemności, byle tylko zasłużyć na nagrodę. Przekonujemy się o tym już na początku filmu, obserwując zasadzkę urządzoną przez Thorntona na gang Bishopa w Starbuck. Jego „podwładni”, zaczajeni na dachu jednego z budynków, bez skrupułów strzelają nie tylko do bandytów, ale i do bezbronných mieszkańców miasteczka, głównie uczestników parady zorganizowanej przez stowarzyszenie na rzecz wstrzemięźliwości (South Texas Temperance Union). Potem, bez śladu żalu czy wyrzutów sumienia, okradają trupy, ściągając z nich ubrania, buty i biżuterię oraz przywłaszczając sobie pieniądze i inne drogocenne przedmioty.

Peckinpah gra z widzem, zacierając różnice między członkami gangu Pike’a Bishopa a ścigającymi ich stróżami prawa. W klasycznym westernie rzecz wyglądałaby prosto: ci pierwsi byłiby czarnymi charakterami, ci drudzy zaś postaciami pozytywnymi. Tymczasem reżyser inaczej rozkłada akcenty, tak że publiczność nie może być pewna kto reprezentuje dobro (cywilizację), a kto zło (dziką naturę). Oddział Thorntona, składający się z odzianych w łachmany degeneratów, wydaje się uosabiać dzikość i bezprawie, lecz w istocie stoi on po stronie prawa i kolei, które w westernie oznaczają zawsze postęp. „Reprezentujemy prawo” — mówi cynicznie

<sup>19</sup> M. Bliss, *op. cit.*, s. 73.

Harrigan tuż po tym, jak zorganizował masakrę w Starbuck. Inna sprawa, że wypowiedzią tą jasno sygnalizuje swoją niekompetencję i bezduszość, a także korupcję imperium biznesowego, którym zarządza, oraz instytucji prawnych, które kontroluje. To natomiast sprawia, że i wynajęci przez niego łowcy nagród, może poza Thorntonem, naznaczeni są nieudolnością, egoizmem i korupcją.

Pike Bishop i jego towarzysze niewiele w gruncie rzeczy różnią się od swoich prześladowców. Także są brutalni, okrutni, gotowi zabijać dla korzyści materialnych lub z zemsty, kraść i niewolić kobiety. Ich słowa rozmijają się często z czynami. Najwyraźniej widać to na przykładzie Bishopa, którego działania wielokrotnie zaprzeczają wcześniejszym deklaracjom. Pike żyje w świecie zakłamania, dwulicowości i obłudy. Jednak co innego jest jego największą wadą. Jak trafnie zauważa Seydor: „Problemu nie stanowi to, że Pike jest hipokrytą, lecz to, że od czasu do czasu nie udaje mu się żyć według własnych standardów”<sup>20</sup>.

Członkowie Dzikiej Bandy nie są jednak kompletnymi nihilistami. W swym postępowaniu kierują się resztkami honoru oraz mocno, co prawda, nadwątloną wiarą w tradycyjny system wartości i kodeks Starego Zachodu. Szczególnie Pike skłonny jest do formułowania aksjologicznych wypowiedzi. Najsłynniejszą z nich kieruje do Tectora Gorcha (Ben Johnson), który w porywie gniewu chciał zabić jednego z towarzyszy: „Kiedy jesteś z kimś, trzymaj jego stronę. A jeśli nie potrafisz, jesteś bydlakiem! Jesteś skończony! My jesteśmy skończeni! Wszyscy”. Słowa te stanowią zapowiedź finałowej sekwencji filmu, w której członkowie bandy wyruszają do siedziby generała Mapache, by wyrwać z jego rąk zmaltretowanego, ledwie żywego Angela. I odejdą z tego świata, siejąc śmierć i zniszczenie.

Konstrukcja *Dzikiej bandy*, jak prawie wszystkich westernów Peckinpaha, opiera się na opozycji przeszłość–teraźniejszość. Pike Bishop i członkowie jego gangu, a także Deke Thornton należą do przeszłości. Są chodzącymi, czy raczej jeżdżącymi konno, relikami minionej epoki, wspominają „stare, dobre czasy” i tęsknią za dzikim pierwotnym Zachodem. Nie porzucili broni i nie zrezygnowali ze stylu życia, jaki kochali. Próbuje postępować według dawnych reguł i zasad, ale muszą ulec w konfrontacji z teraźniejszością, którą reprezentują skrupcowani przez bogactwo i władzę Harrigan oraz generał Mapache. „Przegrywają bitwę z historią” — jak ładnie ujmuje to Stephen Prince<sup>21</sup>. I to przegrywają — podobnie jak Cable Hogue i Pat Garrett — z powodu własnych złych decyzji. Nie rozumiejąc współczesności, dokonują niewłaściwych wyborów, co prowadzi ich nieuchronnie do samodestrukcji. Zdają sobie przy tym sprawę z upływu czasu i własnego niedostosowania do obecnego świata. „I wy, chłopcy, nie jesteście już młodzi” — przypomina bandytom Sykes. „Musimy zacząć myśleć o przyszłości — powiada natomiast Pike — czas szybko mija”. Bishop wszakże się myli. Jego czas już minął. Jemu i towarzyszom pozostają

<sup>20</sup> P. Seydor, *Peckinpah: The Western Films — A Reconsideration*, Urbana 1997, s. 89.

<sup>21</sup> S. Prince, *Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*, Austin 1998, s. 120.

tylko deklaracje i gesty. „Ludzie Zachodu w *Dzikiej bandzie* przestrzegają jedynie resztek kodeksu — zauważa Paul Schrader. — Ich usta są pełne frazesów i banałów, lecz świadomość celu i stanowczość w dążeniu do niego gdzieś zniknęły”<sup>22</sup>.

Pike i jego gang przechodzą jednak swoistą ewolucję. Początkowo zachowują się tak, jak opisuje to Schrader. Próbujać oszukać przeszłość i dostosować się do teraźniejszości, odrzucając idealizm i altruizm na rzecz materializmu i egoizmu. To właśnie z chęci zysku przygotowują nieudaną próbę zrabowania srebra z kolejowego sejfu w Starbuck. Między ludźmi Pike’a i polującym na nich oddziałem Thorntona dochodzi do gwałtownej, niemal orgiastycznej strzelaniny, w której giną przede wszystkim przypadkowi przechodnie: mężczyźni, kobiety i dzieci. Ich los jest wszakże bohaterom obojętny. Wymiar niemal symboliczny ma gest Bishopa, zrzucającego ze złością, po wydostaniu się z miasteczka, fragment damskiej sukienki, który przykleił się do jego strzemienia. Dla ratowania własnej skóry bandyci poświęcają nie tylko mieszkańców Starbuck, ale i życie towarzyszy. Najpierw pozostawiają na łasce stróżów prawa, a więc na pewną śmierć, Clarence’a „Szalonego” Lee (Bo Hopkins), który nie zdążył opuścić Starbuck, potem zaś dokonują egzekucji rannego Bucka (Rayford Barnes), opóźniającego ucieczkę do Meksyku.

Pod koniec filmu zachowanie Pike’a i pozostałych przy życiu członków gangu zmienia się. Gdy Angel wpada w ręce Mapache i jest przez niego torturowany, Bishop postanawia wreszcie stawić czoła losowi oraz własnej słabości i uwolnić przyjaciela. Wie, że jest to misja samobójcza i że czeka go śmierć. Równocześnie jednak zdaje sobie sprawę, że tylko w ten sposób, dochowując wierności kodeksowi Starego Zachodu, może zachować resztki człowieczeństwa i odkupić, przynajmniej częściowo, dawne winy. Wraz z nim do ostatniej walki stają Dutch Engstrom (Ernest Borgnine) oraz Tector i Lyle (Warren Oates) Gorchowie.

Swoistym refrenem, frazą wielokrotnie powtarzaną w filmie jest wyrażenie „Let’s go!” („Idziemy!”). Najczęściej używa go Pike, lecz posługują się nim również inni. Jak zauważa Richard Gaughran: „Za pomocą tego krótkiego zdania postacie potwierdzają swój status Camusowskich buntowników”<sup>23</sup>. Dzieje się tak zwłaszcza w scenie poprzedzającej słynną sekwencję masakry w Agua Verde, gdy Bishop postanawia rzucić wyzwanie generałowi Mapache. Płaci należność prostytutce, opuszcza jej pokój i wchodzi do sąsiedniego pomieszczenia, w którym bracia Gorchowie targują się z inną przedstawicielką najstarszego zawodu świata. „Idziemy!” — powiada Pike. Gorchowie spoglądają na siebie w milczeniu, a ich spojrzenia są puste. „Dlaczego nie?” — mówi wreszcie Lyle, godząc się tym sposobem na udział swój i Tectora w walce. Mężczyźni wychodzą przed dom, gdzie spotykają siedzącego pod ścianą Dutcha. Ten wymienia uśmiechy z Pikem i bez słowa dołącza do towarzyszy. Wie, że nadszedł czas na działanie, nie na dyskusje.

<sup>22</sup> P. Schrader, *op. cit.*, s. 24.

<sup>23</sup> R. Gaughran, *op. cit.*, s. 215.



W tym momencie jednak nic nie zostało jeszcze rozstrzygnięte. Gdy czterech mężczyzn staje przed Mapache, a Pike mówi „Chcemy Angela”, generał ma wybór. Traci go dopiero wtedy, gdy podrzyna gardło swojej ofierze. Mgnienie oka później jego ciało przeszywają kule z rewolwerów Pike’a, Dutcha i Lyle’a. Ale nawet wówczas losy bandy i meksykańskich żołnierzy nie są przesądzone. Wszyscy zastygają w bezruchu. Widząc zdziwienie w oczach potencjalnych jeszcze przeciwników, Dutch wybucha śmiechem. Dopiero teraz Bishop podejmuje ostateczną decyzję. Odwraca się i zaczyna strzelać do żołnierzy, zabijając najpierw niemieckiego doradcę wojskowego, Fredericka Mohra (Fernando Wagner) oraz zastępców Mapache, majora Zamorę (Jorge Russek) i porucznika Herrere (Alfonso Arau). A potem wywiązuje się regularna bitwa z wykorzystaniem rewolwerów, karabinów, strzelb, granatów i karabinu maszynowego. Giną Pike, Dutch, Lyle i Tector oraz stu kilkadziesiąt Meksykanów.

Poprzez śmierć członkowie bandy dokonują ekspiacji za wszystkie dawne przestępstwa i zyskują status niemal mityczny. Wszyscy oni powracają jeszcze raz w ostatniej sekwencji filmu, gdy reżyser prezentuje nam, w serii retrospekcji, ich roześmiane oblicza. Obrazy te to swoista apoteoza gangu, któremu udało się osiągnąć absolutną jedność: jedność w śmierci. („Banda, ze swą skłonnością do przemocy, witalnością i indywidualizmem reprezentuje mitologiczne centrum amerykańskiego ducha” — pisze Stephen Prince<sup>24</sup>). Cała sekwencja jest mocno melancholijna i nostalgiczna, a nastrój ten wzmacnia jeszcze powtórzony z wcześniejszej partii utworu widok Pike’a i towarzyszy opuszczających idylliczną meksykańską wioskę.

Swą zdradę i zaprzęgnięcie się siłom opresji odkupić również musi Thornton. Czyni to jednak nie przez śmierć, lecz przez przystąpienie do gangu stworzonego przez Sykesa, jedyne go członka bandy niebiorącego udziału w masakrze oraz sympatyzujących z Pancho Villą mężczyzn z wioski Angela. Teraz oni będą kontynuować dzieło bandy, walcząc z ludźmi takimi jak Harrigan i Mapache. W imię przeszłości, niczym nieskrępowanej wolności jednostki oraz Starego Zachodu wraz z jego nieco anachronicznym kodeksem.

Akcja *Dzikiej bandy* rozgrywa się w większości w Meksyku, kraju, który całe życie fascynował Peckinpaha. Jego Meksyk jest ziemią kontrastów, na której znajdziemy zarówno niebo, jak i piekło<sup>25</sup>. Charakter niebiański ma oczywiście wioska, z której pochodzi Angel, spokojna, pełna wesołych i sympatycznych mieszkańców, soczysto zielona, co tworzy żywy kontrast z innymi, pustynnymi lokalizacjami w filmie. Piekło natomiast pojawia się w pierwszym rzędzie w szalonej eksplozji śmierci w Agua Verde. W ostatecznym rozrachunku Meksyk okazuje się wszakże ziemią świętą. To tutaj swoje grzechy odkupują Pike, Dutch i bracia Gorchowie,

<sup>24</sup> S. Prince, *Sam Peckinpah's 'Wild Bunch'...*, s. 23.

<sup>25</sup> Por. M. Bliss, *op. cit.*, s. 103.



a chwilę wcześniej Angel. To tutaj również zaczyna się proces pokuty Thorntona i Stykesa.

*Dzika banda* jest filmem pełnym niezwykle brutalnych scen przemocy. Zupełnie inny charakter ma natomiast *Ballada o Cable'u Hogue'u*, najbardziej nostalgiczny, by nie rzec elegijny, utwór Peckinpaha. Michael Bliss uważa go nawet za dzieło w pewnym sensie religijne, odwołujące się do motywów pochodzących z biblijnej Księgi Rodzaju. To w pierwszym rzędzie opowieść o Edenie, stworzonym na jałowym pustkowiu przez Boga i ludzi<sup>26</sup>.

Tytułowy bohater (Jason Robards) jest poszukiwaczem złota. Obrabowany i porzucony na pustyni przez współników, Bowena (Strother Martin) i Taggarta (L.Q. Jones), cudem unika śmierci z pragnienia, znajdując źródło czystej wody. Odkrycie życiodajnego płynu jest wyraźnym znakiem od Najwyższego, łaską okazaną człowiekowi, który w obliczu nadchodzącej śmierci całkowicie podporządkowuje się jego woli. Hogue, brnąc przez pustynię, kilkakrotnie zwraca się do Wszemmocnego. Najpierw jest potulny i pełen nadziei: „Od wczoraj nie miałem wody w ustach, Panie. Chce mi się trochę pić. Pomyślałem, że o tym wspomnę. Amen”. Potem próbuje ubić ze Stwórcą interes: „Wczoraj mówiłem ci, że jestem spragniony i myślałem, że może ześlesz trochę wody. Jeśli zgrzeszyłem, ześlij mi kroplę albo dwie i już tego nie zrobię, cokolwiek, do licha, zrobiłem. Mówię poważnie, Panie”. Jeszcze później usiłuje szantażować Przedwiecznego: „Cztery dni bez wody. Jeśli nie uważasz, że już się nacierpiałem, sam powinienes się wysuszyć przez jakiś czas. Posłuchaj! Posłuchaj! Jeśli zaraz nie dostanę trochę wody, nie będę miał szansy okazać skruchy”. Wreszcie w pełni zdaje się na łaskę Bożą: „Panie, sam tego chciałeś. Jestem po prostu wykończony. Amen”. I Bóg okazuje litość. Odkryta woda nie tylko ratuje Cable'owi życie, lecz staje się drogocennym skarbem w całkowicie bezwodnej, pustynnej okolicy. Bohater, dzięki uzyskanemu kredytowi, otwiera stację pocztową i zajazd do obsługi dyliżansów, którym nadaje nazwę Cable Springs. Szybko bogaci się i wiedzie dostatnie życie. Zdobywa miłość Hildy (Stella Stevens), pięknej prostytutki z sąsiedniego miasteczka i przyjaźń wędrownego kaznodziei, wielbego Joshui Sloana (David Warner), założyciela własnego kościoła przypominającego jednoosobową sektę.

Bliss wskazuje, że wszystkie trzy główne postacie utworu Peckinpaha mają podwójny status<sup>27</sup>. Cable jest w pierwszym rzędzie figurą biblijnego Adama, lecz także „ma w sobie coś z Boga, działając zarówno jako prawodawca (przez ustanowienie geograficznych granic oraz reguł funkcjonowania stacji) jak i mściciel”<sup>28</sup>. Hildy przypomina Marię Magdalenę, świętą Iżoną przez tak zwanych porządnymi ludźmi, którzy ze swoją udawaną pobożnością przejmują rolę faryzeuszy. Z drugiej wszakże strony jest zdeklarowaną materialistką, zdecydowaną użyć swoich wdzię-

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 128.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 128–129.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 128.

ków, by zdobyć bogatego męża, który zapewni jej dobrobyt i wygodne życie w San Francisco. Wreszcie Joshua to człowiek prawdziwie religijny, równocześnie zaś grzesznik wykorzystujący oratorskie zdolności dla uwodzenia kobiet. „Uważa się za sługę Bożego, lecz Bóg jawi mu się jako Istota na wskroś liberalna, pozwalająca ludziom łamać Najważniejsze Zasady oraz zaspokajać popędy i żądze. Jest pastierzem własnego Kościoła, żyje wszakże nie jak duchowny, ale rozpustnik”<sup>29</sup>. Jego myśli zaprzatają niemal wyłącznie kobiety i ich piękne oraz ponętne ciała „Czy kiedykolwiek przyszło ci na myśl, jak mądry i hojny był Bóg obdarzając kobietę piersiami? — zwraca się pewnego razu do Cable’a — właściwa liczba we właściwych miejscach”.

*Ballada o Cable’u Hogue’u* nie jest zwykłym westernem, bowiem odnajdziemy w nim również elementy zapożyczone z innych gatunków: komedii i musicalu. Jednak mimo obecności akcentów komediowych film zawiera mało optymizmu, za to wiele smutku.

Jego tematem jest przemijanie, odchodzenie w przeszłość tradycyjnych norm i wartości, a także nieprzystosowanie jednostki do zmieniających się czasów. Utwór Peckinpaha jest — podobnie jak *Strzały o zmierzchu* i *Dzika banda* — elegią na cześć Starego Zachodu, który bezpowrotnie znika wraz ze wszystkim, co stanowiło o jego odrębności i niezwykłości<sup>30</sup>.

Centralne postacie dostępują wprawdzie odkupienia przez miłość bliźniego, ale na końcu filmu odkupienie to zamienia się w nicość. Hildy ostatecznie wyjeżdża do San Francisco, gdzie wieść będzie nudną, choć luksusową, materialistyczną egzystencję pozbawioną miłości. Wielebny Joshua z pewnością powróci do pełnego hipokryzji zachowania i seksualnych podbojów. A Cable? Nigdy nie opuści pustyni i nie zacznie prowadzić życia, o jakim marzył: wolnego od egoizmu i żądzy odwetu. Nawet jego ostatni gest miłosierdzia, gdy przebacza Bowenowi i ofiarowuje mu Cable Springs, nie przynosi pozytywnych konsekwencji. Bowen bowiem wyjeżdża, a stacyjne budynki i urządzenia popadają w ruinę.

Tym, co przyczynia się do klęski Hogue’a, jest jego obsesja zemsty. To ona trzyma bohatera na pustyni (w oczekiwaniu na powrót Bowena i Taggarta) oraz powstrzymuje przed wyjazdem z Hildy. „Życzenie śmierci okazuje się tu silniejsze od potęgi życia” — podsumowuje Michael Bliss<sup>31</sup>. I rzeczywiście, prowadzi ono w prostej linii do destrukcji Cable’a, mimo że w ostatnim momencie zrezygnował on z rewanżu. Śmierć przynoszą mu nowe czasy, postęp, nowa technologia. Pod koniec filmu, w sposób całkowicie bezsensowny i groteskowy, ginie pod kołami pierwszego w okolicy samochodu. „Jak Pike Bishop, Junior Bonner i Pat Garrett, Cable przegrywa swoje życie w konfrontacji z nowoczesnością” — pisze Stephen Prince<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> Ł.A. Plesnar, *Sam Peckinpah — „Zabić ich wszystkich!”*, [w:] *Mistrzowie kina...*, s. 128.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 129.

<sup>31</sup> M. Bliss, *op. cit.*, s. 137.

<sup>32</sup> S. Prince, *Savage Cinema...*, s. 125.

Ciekawym zabiegiem reżyserskim jest stworzenie niejednoznacznej i wielowymiarowej rzeczywistości, w której żyją i działają centralne postacie. Budując świat przedstawiony swego filmu, Peckinpah prowadzi z widzem świadomą grę. Gdy zaczyna opowiadać historię, jesteśmy przekonani, że obejrzymy bardziej lub mniej klasyczny western, rozgrywający się w 60., 70. lub 80. latach XIX stulecia. Myślimy tak przez około 110 minut (film trwa 121 minut). Dopiero pod koniec utworu reżyser ujawnia prawdziwy czas akcji, wprowadzając rekwizyty charakterystyczne dla XX wieku: samochody i motocykle.

Gra z widzem objawia się też specyficznym traktowaniem przez Peckinpaha dwóch ważnych westernowych motywów, które rozwija, lecz nie doprowadza do końca. Pierwszy to motyw wędrowki, spotykany w prawie wszystkich dziełach reżysera. Tu również film zaczyna się od obrazów idących przez pustynię Hogue'a, Bowena i Taggarta, później zaś samego Hogue'a. W momencie jednak, gdy Cable znajduje wodę, jego peregrynacja zostaje przerwana. Potem na ekranie pojawiają się już wyłącznie symbole wędrowki: konie, dylizansy, powozy, a wreszcie samochód i motocykle. Sama akcja natomiast staje się statyczna, rozgrywając się wyłącznie w dwóch miejscach: Cable Springs i sąsiednim miasteczku.

Zawieszeniu ulega także motyw zemsty. Przez większą część utworu żądza odwetu stanowi główny motyw postępowania Hogue'a. Lecz gdy wreszcie zemsta może się zrealizować, Cable odstępkuje od niej. Zabija wprawdzie w obronie własnej Taggarta, ale Bowenowi daruje życie i zdrowie, a nawet przekazuje mu majątek. W szlachetnym geście usiłuje również uchronić go przed przejechaniem przez automobil, lecz próba ta kończy się śmiercią samego Cable'a.

*Junior Bonner*, należący do cyklu nostalgicznym utworów Peckinpaha, opłakujących Stary Zachód, związany z nim kodeks honorowy i styl życia, formalnie nie jest westernem. Jego akcja rozgrywa się na początku lat 70. XX wieku w Arizonie, królestwie pięknych, a zarazem dzikich krajobrazów, doskonale znanych z licznych filmów Johna Forda, Howarda Hawksa, Burt'a Boettichera czy Delmera Davesa. Tym razem jednak pejzaże nie są efektowne; dominują zakurzone drogi, zapyziałe miasteczka pełne brudnych półciężarówek i niechlujnie ubranych mężczyzn oraz obrazy ludowego, prymitywnego festynu.

Z westernami Peckinpaha *Junior Bonner* łączy konstrukcja głównego bohatera, starzejącego się ujeżdżacza byków, który po długiej nieobecności powraca do rodzinnego Prescott. Ma się tutaj zmierzyć z budzącym postrach bykiem Sunshinem, który omal nie wdeptał go w ziemię podczas wcześniejszych zawodów. Jak Steve Judd, kapitan Benjamin Tyreen, Pike Bishop, Cable Hogue i Billy Kid, Junior Bonner jest buntownikiem, outsiderem, reliktem czasów, w których idolami młodych chłopców byli kowboje. Jest też wędrowcem przemierzającym zachodnie stany od rodeo do rodeo, którego tożsamość określa brak poczucia przestrzennej przynależności.

Jego wykorzenienie jest spowodowane fascynacją przeszłością i ciągłą celebracją mitu Starego Zachodu, z którym Junior się identyfikuje. Prescott z drugiej

połowy XX wieku nie należy już jednak do Starego Zachodu, a parada z okazji Frontier Days i Dnia Niepodległości staje się kpina z dawnej Ameryki i jej historycznego dziedzictwa. Pochód, stanowiący jedną z barwniejszych sekwencji filmu, całkowicie pozbawiony jest autentyzmu: prawdziwego Indianina zastąpił jegomość w długim pióropuszu, a prawdziwego kowboja Marlboro Man. „Peckinpah — pisze Douglas Pye — ukazuje tradycyjne westernowe postacie — traperów, Indian, osadników w wozach — ale są oni tylko częścią niezwyklej mieszaniny, obok nich pojawia się bowiem orkiestra kobziarzy, kolumna półciężarówek, reklamowe platformy i motocykliści. Niespójność tej zbieraniny podkreśla reżyser szybkim montażem, tworząc dziwaczne zestawienia odmiennych elementów, w których zagubiły się tradycyjne znaczenia rodeo”<sup>33</sup>, a więc również Starego Zachodu.

Junior tylko pozornie stanowi typ gruboskórnego *macho*. W istocie jest wrażliwy i podatny na zranienie, dlatego budzi naszą sympatię. Wiedzie egzystencję pozbawioną luksusów, a czasem nawet podstawowych wygod. Jego praca jest pełna bólu, cierpienia oraz upokorzeń i skazuje go na samotność. Mimo wszystkich przeciwności nie chce porzucić rodeo. Odnajduje w nim bowiem namiastkę Starego Zachodu. Występy na arenie pozwalają mu zachować styl życia, jaki mu najbardziej odpowiada: przenosić się z miasta do miasta i ujeżdżać byki, udowadniając swą sprawność i odwagę. Bohater funkcjonuje na krawędzi społeczeństwa, przywiązany tylko do swojego konia i samochodu. Nie jest od nikogo zależny. Czuje się wolny, mogąc w sposób nieskrępowany wyrażać samego siebie.

Junior bardzo przypomina swego ojca, Ace’a. On także był gwiazdą rodeo, on także żyje przeszłością i wyznaje nieco anachroniczne dziś wartości Starego Zachodu.

Duchowe pokrewieństwo ojca i syna — pisałem w drugim tomie *Mistrzów kina amerykańskiego* — najwyraźniej uwidacznia się w scenie, gdy obaj, na jednym koniu, opuszczają paradę i udają się na opustoszałą stację kolejową, by pogawędzić o rodzinie i życiu. To tam Ace zwierza się Juniorowi ze swych rodzinnych porażek. To tam mówi mu o planowanym (a właściwie wymarzonym) wyjeździe do Australii, wyjaśniając, że chce tam odnaleźć bezkresne przestrzenie i dziką przyrodę; jednym słowem Nową Granicę. To tam wreszcie, obficie popijając bourbona, załamuje ręce nad stanem współczesnego świata: zmateralizowanego, odczłowieczonego, w którym kowboje zmieniają się w biznesmenów lub turystyczną atrakcję. Ostatnie ujęcie tej sceny prezentuje milczące twarze Ace’a i Juniora, na których rysuje się jedno tylko uczucie: smutek<sup>34</sup>.

Przeciwieństwem Juniora jest jego brat Curly, przedsiębiorca budowlany, który dobrze czuje się we współczesności, nie tęskniąc wcale za przeszłością. Jego celem jest zarabianie pieniędzy, a wolny rynek mu to umożliwia. Jeśli Junior celebrował podstawowe ideały Starego Zachodu: indywidualizm, niezależność i wolność jed-

<sup>33</sup> D.P. Pye, *Junior Bonner*, [w:] *Westerns: Theory and Analysis*, red. C.K. Holm, M. Weisberg, N. Weisberg, Copenhagen 1986, s. 59.

<sup>34</sup> Ł.A. Plesnar, *Sam Peckinpah — „Zabić ich wszystkich!”*, [w:] *Mistrzowie kina...*, s. 130–131.

nostki, a także przyjemność (urastającą często do rangi swoistej religii) przemierzania szerokich, otwartych przestrzeni, to Curly wierzy przede wszystkim w wartości materialne i cywilizacyjne, związane ze społecznością i kolektywem oraz w nowocześnie technologię.

Junior różni się nieco od większości bohaterów Peckinpaha. Na ogół, może poza Stevem Juddem ze *Strzałów o zmierzchu*, są to ludzie niejednoznaczni moralnie, w których dobro walczy ze złem, szlachetność z niegodziwością, a honor nie zawsze nakazuje stać po właściwej stronie prawa. Tymczasem Junior jest inny: konsekwentny, bezkompromisowy, prostolinijski oraz sprawiedliwy wobec siebie i bliźnich. Mimo wielu pokus pozostaje wierny powołaniu, wybranemu przed laty stylowi życia i związanemu z nim kodeksowi Zachodu. Odmawia również akceptacji „nowego” i przystosowania się do teraźniejszości. „Nie jesteś już takim jeźdźcem, jakim byłeś kilka lat temu” — powiada jedna z postaci, gdy Bonner mówi jej, że zamierza osiągnąć Sunshine’a. I choć bohater rzeczywiście nie jest już taki jak dawniej, wciąż wyznaje te same wartości i pozostaje uczciwy w obliczu zmieniających się czasów i zmiennych kolei losu. Jak słusznie zauważa Asbjørn Grønstad:

*Junior Bonner* jest chyba filmem jeszcze bardziej elegijnym niż *Dzika banda* i *Ballada o Cable’u Hogue*, a resentyment Peckinpaha do współczesnego świata ujawnia się w nim wyraźniej i w sposób bardziej ironiczny. W *Dzkiej bandzie* technologiczny postęp i kulturowa ewolucja („uwschodnienie” Zachodu) wyrażają się w postaci masowej destrukcji; w *Balladzie o Cable’u Hogue* bohater — kwintesencja westernowego indywidualisty i samotnika — zostaje przejechany przez samochód, jeden z symboli nowoczesności. W *Juniorze Bonnerze* reżyser zderza wartości Starego i Nowego Zachodu za pomocą przestrzeni i architektury<sup>35</sup>.

Przykład takiej strategii odnajdziemy we wspominatej już przeze mnie, jednej z pierwszych sekwencji filmu, gdy Junior przyjeżdża do Prescott na rancho swego ojca i jest świadkiem burzenia rodzinnego domu przez buldożery. Obraz ten stanowi niewątpliwie wizualną metaforę destrukcji przeszłości (czyli Starego Zachodu) przez bezwzględne narzędzia nowoczesności i na wskroś materialistycznej kultury. W miejscu starego domu i zabudowań gospodarczych ma bowiem powstać nowe, byle jakie, brzydkie osiedle. Na rancho wkracza urbanizacja ze wszystkimi demograficznymi, społecznymi i estetycznymi konsekwencjami tego faktu.

Podsumowaniem doświadczeń Peckinpaha z westernem stał się zrealizowany w 1974 roku *Pat Garrett i Billy Kid*. To, jak chyba słusznie zauważa Michael Bliss, „najbardziej rewizjonistyczny i pesymistyczny z wszystkich filmów reżysera, których akcja umieszczona została na Starym Zachodzie”<sup>36</sup>.

Utwór został zbudowany wokół kluczowej w obrazach autora *Dzkiej bandy* opozycji przeszłość — teraźniejszość. Pojawia się ona już w kunsztownie skonstru-

<sup>35</sup> A. Grønstad, *Topographies of Defeat: Masculinity and Desolation in ‘Fat City’ and ‘Junior Bonner’*, <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=1678feature>.

<sup>36</sup> M. Bliss, *op. cit.*, s. 228.

owanej sekwencji początkowej, w której obserwujemy spotkanie Pata i Billy'ego w 1881 roku oraz zabójstwo Garretta, dokonane w 1909 roku przez ludzi, którzy pomagali mu odnaleźć i zastrzelić Kida. Ukazanie tych wydarzeń, częściowo w zwolnionym tempie, za pomocą szybkiego montażu równoległego, dramatycznie zmienia proces percepcji filmu. Znając wyroki historii, widz nie utożsamia się z żadnym z tytułowych bohaterów, lecz z dystansem i chłodnym obiektywizmem obserwuje bieg wypadków. W sekwencji finałowej, odwołującej się do początku utworu, więź między przeszłością i teraźniejszością zostaje jeszcze wzmocniona, a publiczności nie pozostaje nic innego, jak uznać zabójstwo Billy'ego przez Pata za główną przyczynę jego własnej śmierci.

Podczas odbioru filmu widz nie jest w stanie utożsamiać się z żadną z postaci przedstawionych. Billy jest wprawdzie miły i ujmujący w obejściu, lojalny wobec przyjaciół i druhów, a także wierny tradycyjnemu dla Zachodu stylowi życia, zdajemy sobie jednak sprawę, że to bezlitosny i brutalny morderca, mający krew na rękach (w filmie pokazano kilka jego zabójstw, z których trzy zdecydowanie naruszały zasady kodeksu Zachodu). Z drugiej strony, wszyscy reprezentanci prawa, poza pojawiającym się na krótko szeryfem Bakerem (Sam Pickens), są antypatyczni, okrutni i skorumpowani, przeto i oni nie budzą naszej sympatii. Dotyczy to zarówno Garretta, jak i szeryfa Kipa McKinneya (Richard Jaeckel), Boba Ollingera (R.G. Armstrong), Johna W. Poe (John Beck), Alamosy Billa (Jack Elam) oraz J.W. Bella (Matt Clark). Jeszcze bardziej odstręczający są przedstawiciele świata polityki i wielkiej własności ziemskiej: gubernator Lew Wallace (Jason Robards) i John Chisum (Barry Sullivan). Mimo że dbają wyłącznie o własne interesy, usta mają pełne frazesów. „To ogromny i dziki region — powiada w pewnym momencie Wallace. — Są tu pieniądze. Przybywa inwestycji, rośnie zainteresowanie. Musimy chronić te inwestycje, by kraj mógł się bogacić i rozwijać”.

*Pat Garrett i Billy Kid* to film o zdradzie oraz o wierności wobec siebie i innych w obliczu fundamentalnych zmian społecznych. Pata i Billy'ego łączyła niegdyś bliska zażyłość. Nawet dziś jeszcze Kid odczuwa wobec dawnego kumpla coś więcej niż naznaczoną nostalgią sympatię. „Dlaczego go nie zabijesz?” — pyta Billy'ego Holly (Richard Bright), mając na myśli Garretta grożącego Kidowi więzieniem i śmiercią. „Dlaczego? — odpowiada Billy — bo to mój przyjaciel”.

Przyjaźń i lojalność jest dla Billy'ego wartością nadrzędną. W imię przyjaźni gotów jest on zaryzykować nawet własne życie. Tak czyni choćby wtedy, gdy ratuje z rąk ludzi Chisuma swego meksykańskiego kamrata, Paco (Emilio Fernandez) i jego rodzinę. Garrett postępuje zupełnie inaczej. Sprzedaje przyjaciół i dawne życie, by zostać szeryfem i zapewnić sobie wygodną i dostatnią egzystencję w przyszłości. „Chcę się jeszcze wzbogacić, zestarzeć i posiwieć” — mówi do Billy'ego. Poe'emu natomiast wyjaśnia: „Ten kraj się starzeje, a ja mam zamiar zestarzeć się razem z nim”.



Wszystkie działania, jakie podejmuje Pat, wydają się rezultatem jego autonomicznych, racjonalnych decyzji. Tymczasem od momentu, gdy postanawia — jak ujmuje to Kid — „sprzedać się Chisumowi i innym posiadaczom ziemskim, którzy próbują ogrodzić cały ten kraj”, los Garretta jest przesądzony, a on sam nieuchronnie zmierza ku samodestrukcji. Jeśli w *Dzikiej bandzie* Pike i jego gang, stając do desperackiej konfrontacji z armią Mapache, zachowują resztki honoru, Garrett „traci resztki człowieczeństwa przez wybory, które czyni, przyjaciół, których zdradza i towarzyszy, których zabija. Dlatego ostatni strzał, jaki oddaje w filmie, wymierzony jest w niego samego”<sup>37</sup>, a właściwie w jego odbicie w lustrze. Scena ta w symboliczny sposób przedstawia moralną śmierć Pata, o dwadzieścia osiem lat wyprzedzającą jego śmierć prawdziwą (cielesną).

Pat, wbrew swoim rachubom i nadziejom, staje się bezwolnym narzędziem w rękach historycznych sił, których nie potrafi kontrolować. Jeden z przywódców tak zwanej Santa Fe Ring<sup>38</sup> mówi mu: „W tej grze liczy się już tylko kilku graczy. Radzę przejść na stronę zwycięzców, póki ma pan szansę”. Garrettowi wydaje się, że jest poważnym graczem i że w rękę dzierży dobre karty. Tymczasem cały czas wywiera się na niego naciski, a on sam traktowany jest jako narzędzie realizacji podejrzanych interesów bogatego establishmentu. Ludzie pokroju Wallace’a i Chisuma manipulują Garrettem, ten manipuluje Kidem i jego towarzyszami, ci zaś manipulują zwykłymi ludźmi, okradając ich lub zabijając.

W *Pacie Garrecie i Billy Kidzie* Peckinpah prezentuje mroczną wizję historii, przeobrażającego się Zachodu (John W. Poe tłumaczy Patowi: „Musimy w tym kraju dokonać wyboru. Minęły już czasy banitów bez kręgosłupa moralnego”) i ludzkiej egzystencji.

Historia to proces bezrozumny, nieracjonalny, pozbawiony jakiegokolwiek konkluzyjnego celu. Postęp oznacza zagładę tradycyjnych wartości i tradycyjnego stylu życia, a dla tych, którzy odrzucili kompromis i nie zaakceptowali nowych porządków — również śmierć. Konfrontację z historią przegrywają Billy Kid, Black Harris (L.Q. Jones), Paco, Alamosa Bill, Holly, szeryf Baker i wielu innych. Lecz i Garrett nie może się czuć zwycięzcą. „Rusząc za Kidem — notuje Stephen Prince — zniszczył swoją przeszłość. Przecinając więzi ze starymi towarzyszami, takimi jak Black Harris i szeryf Baker, Garrett, stał się człowiekiem podwójnie martwym. Nie ma przed nim przyszłości, ale nie ma już też przeszłości [...]”<sup>39</sup>. Przymierze, jakie zawiera ze światem polityki i wielkiego biznesu, wyrzeczenie się przez niego przyjaciół i zerwanie z dotychczasowymi zwyczajami sprawia, że zaczyna odczu-

<sup>37</sup> S. Prince, *Savage Cinema...*, s. 141.

<sup>38</sup> Santa Fe Ring był grupą wpływowych prawników i spekulantów ziemskich działających w XIX i na początku XX wieku na Terytorium Nowego Meksyku. Dzięki korumpowaniu polityków i fałszowaniu umów sprzedaży gruntów zgromadzili oni ogromne fortuny. W filmie Peckinpaha członkami Santa Fe Ring są między innymi gubernator Wallace i Chisum.

<sup>39</sup> S. Prince, *Savage Cinema...*, s. 144–145.

wać samotność i obcość, a to wyzwala w nim agresję. Ścigając Kida, staje się coraz bardziej brutalny, a nawet sadystyczny. Jego okrucieństwo najwyraźniej ujawnia się w scenie w saloonie Lemuela Jonesa (Chill Wills), gdzie terroryzuje i poniża kilku spotkanych tam członków gangu Billy'ego, a potem jednego z nich zabija. Przemoc, jaką ujawnia Pat, jest antyheroiczna i niszczy w nim pozostałości człowieczeństwa, stając się świadectwem jego klęski i utraty wolności.

Peckinpah przedstawia ponurą wizję nie tylko historii, ale również przeobrażającego się Zachodu. Nie jest to już miejsce pełne romantyzmu, w którym króluje dzika, nieujarzmiona przyroda. Pejzaże są szare, mało efektowne, wszędzie pełno kurzu lub błota. I w kurzu właśnie oraz błocie giną ludzie, a ich śmierć pozbawiona jest elementów estetycznych i widowiskowych (nacisk położony zostaje na proces umierania, a nie zabijania). Ci, którym udaje się uniknąć kuli, nie oczekują niczego od przyszłości, wspominają jedynie minione czasy i oczekują na kres ziemskich cierpień.

Nowy Zachód jest dla nich więzieniem. Wielu planuje lub próbuje opuścić Terytorium Nowego Meksyku, lecz wszyscy ponoszą klęskę. Szeryf Colin Baker ginie w strzelaninie z bandą Blacka Harrisa. Paco, podróżujący wraz z rodziną do Meksyku, zostaje zamęczony przez ludzi Chisuma. Nawet Billy Kid, gdy wreszcie decyduje się wyjechać z Fortu Sumner, spotyka po drodze konającego Paco i wraca, by pomścić przyjaciela. Jak wiemy, zemsta się nie dokonuje, gdyż Kid zginie z ręki Garretta. Jakże zresztą miałby perspektywy w Meksyku? Dosadnie tłumaczy mu to jeden z towarzyszy: „Do diabła, w Meksyku będziesz tylko jeszcze jednym pijanym gringo, który sra chilli i którego nie już w życiu nie czeka”.

*Pat Garrett i Billy Kid* jest utworem okrutnym i melancholijnym zarazem. Okrucieństwo pojawia się przede wszystkim na poziomie wizualnym filmu, w celebrowanych scenach umierania i fizycznego cierpienia (np. śmierć Blacka Harrisa konającego wśród śmieci nieopodal chaty stanowiącej jego kryjówkę). Melancholia natomiast widoczna jest w tęsknocie za bezpowrotnie straconym światem absolutnej wolności, w którym Zachód był Dzikim, a nie Ucywilizowanym i Uprzemysłowionym, bezkresnych prerii nie przecinały ogrodzenia z drutu kolczastego, a ludzie byli lojalni wobec siebie i przestrzegali zasad kodeksu honorowego.

Melancholijny nastrój filmu tworzy także jego ścieżka dźwiękowa zawierająca przesyczone nostalgią ballady Boba Dylana, który zresztą zagrał jedną z ról — młodzieńca o pseudonimie Alias, przyłączającego się do bandy Billy'ego. Łącznie kompozycji jest dziesięć, a wśród nich — tak znane jak tytułowy temat *Billy* oraz ballada *Knocking on Heaven's Door*, sławna z hitowego wykonania grupy Guns N' Roses.

*Pat Garrett i Billy Kid* nie był jedynym obrazem Peckinpaha, w którym muzyka odgrywała tak ważną rolę. Podobnie rzecz się miała z *Balladą o Cable'u Hogue'u*, a ścieżka dźwiękowa składała się z dwudziestu piosenek autorstwa Jerry'ego Goldsmitha i Richarda Gillisa. Utwory te pełniły istotną funkcję w budowaniu filmowej

narracji, opisując poszczególne wydarzenia, kreując nostalgiczny nastrój i atmosferę, a także pomagając widzom interpretować przebieg fabuły. Każda z centralnych postaci miała swój temat muzyczny: Cable — *Tomorrow Is the Song I Sing*, Hildy — *Butterfly Morning*, Joshua zaś — *Wait for Me, Sunrise*. Jako wokalista spróbował swych sił Jason Robarts (zaśpiewał jedną piosenkę) i był to debiut zaskakująco udany.

Po 1974 roku Peckinpah nie zrealizował już żadnego westernu, lecz takie filmy jak *Przynieście mi głowę Alfredo Garcii* (*Bring Me the Head of Alfredo Garcia*, 1974), *Konwój* (*Convoy*, 1978) czy — nieco wcześniejsza — *Ucieczka gangstera* (*The Gateway*, 1972) mogą być uznane za *quasi-westerny*. Wykorzystując elementy ikonografii gatunku, opowiadają one historie samotników, outsiderów i współczesnych „wyjętych spod prawa” (*outlaws*), wprowadzając nastrój melancholii i nostalgii. To właśnie obecność obu tych kategorii jest bodaj najbardziej rzucającą się w oczy cechą twórczości autora *Strzałów o zmierzchu*. Inne stałe motywy, tematy i rozwiązania fabularne — wędrówka, zdrada, autodestrukcja, odkupienie dawnych przewin — mogą zostać uznane za narzędzia budowania emocjonalnej aury obrazów Peckinpaha, chociaż, co naturalne, mają one także wartość autonomiczną.

## VANISHING OF THE WEST. NOSTALGY IN THE FILMS BY SAM PECKINPAH

### Summary

The author analyses six films directed by Sam Peckinpah — *Ride the High Country* (1962), *Major Dundee* (1965), *The Wild Bunch* (1969), *The Ballad of Cable Hogue* (1970), *Junior Bonner* (1972), and *Pat Garrett and Billy the Kid* (1973) — which compose a series of the laments in honour of the bygone Old West and its way of life. Plesnar comes to the conclusion that Peckinpah, contrary to John Ford, Howard Hawks or Budd Boetticher, did not mythicize the frontier, nor did he tell the allegorical stories about the conflict between civilization and wilderness or the building of American nation. The director did not paint the portraits of the idealized “larger than life” folk heroes: sheriffs, cowboys, ranchers, avengers, gunfighters and troopers. He presented the psychically injured men, who — celebrating the individualism in the corrupt world — were living according to their own rules. His characters were rebels and outcasts, badly adapted to their times, as well as the solitary men without homes, love, and acceptance. They constantly made their way towards self-destruction and death to expiate their guilts and sins.

The plot of almost all of Peckinpah’s westerns is in the turning-point, when the Old West is moving away and instead the new West is coming. It is not the West of respectable, brave, and honest men any more, but the West of corrupt politicians, bankers, and corporations. The characters created by the director do not fit into the new West. They have the tragic consciousness of being out of history, nevertheless they are not able and even do not want to adapt to the social, economic, and moral transitions. They hanker after the recent past and are determined to keep the traditional way of life.

The opposition of the Old West vs. the new West (or the past vs. the present) is fundamental for Peckinpah and is expressed on both the level of plot and iconography. The images of wilderness

(forests, deserts, and mountains) are the basic iconographic symbols of the Old West. Then the automobiles and other machines (bicycles, motorcycles, machine guns, bulldozers, and even aeroplanes, which are the subject of the discussion in *The Wild Bunch*) are the symbols of the new West and, at the same time, of evil, threat, and destruction.

Plesnar notices the fact that the plots of most of the movies directed by Peckinpah include two themes: betrayal by a friend and wandering. Betrayal needs redemption (by death or at least by the act of repentance and self-sacrifice). Then the wandering is not only the translocation of the characters in space but also their journey into their own souls in search of integrity and self-awareness.

*Translated by Łukasz A. Plesnar*