

Anita Bielańska – doktorantka filmoznawstwa i studentka italianistyki UJ; interesuje się kinem i literaturą włoską oraz zagadnieniami przekładu audiowizualnego.

ANITA BIELAŃSKA

## SPAGHETTI-WESTERN, CZYLI WŁOSI NA DZIKIM ZACHODZIE

„Mam w pamięci wyraźny obraz twarzy Williama S. Hearta. W obu rękach trzyma pistolety, na nadgarstkach ma skórzane opaski przyozdobione złotem, a na głowie kapelusz z szerokim rondem [...]. W moim sercu pozostał z tych filmów solidny męski duch i zapach potu”<sup>1</sup>. Wbrew pozorom, autorem tego stwierdzenia nie jest John Ford, Anthony Mann, Sam Peckinpah czy Clint Eastwood ani żaden z twórców tradycyjnie kojarzonych z westernem, lecz „cesarz japońskiego kina”, Akira Kurosawa. Jeżeli zatem filmowe uniwersum tego najbardziej przecież amerykańskiego z gatunków na trwałe zakorzeniło się w umyśle dalekowschodniego artysty, łatwo zrozumieć, z jak wielką siłą oddziaływało ono na widzów na-

---

1 A. Kurosawa, *Something like an Autobiography*, Vintage Books, New York 1983, s. 36, cytuję w przekładzie Michała Bobrowskiego.

leżących do zachodniego kręgu kulturowego. Paradoksalnie, już od samego początku głównym wyróżnikiem amerykańskiego kina narodowego był jego kosmopolityzm, zdolność tworzenia widowiskowych historii o charakterze uniwersalnym. Zmitologizowane dzieje podboju Dzikiego Zachodu, podane w atrakcyjnej formie, cieszyły się popularnością pod każdą długością i szerokością geograficzną. Nie ze względu na ich wymiar historyczny, rzecz jasna, bo „gdyby społeczne problemy Zachodu były głównym punktem zainteresowania westernu, nie miałyby sensu roztrząsanie tych samych problemów dwadzieścia razy do roku”<sup>2</sup>. Źródeł powodzenia tej formuły gatunkowej upatrywano raczej w jej strukturalnym podobieństwie do mitu lub antycznych tragedii, których bohaterowie postawieni są wobec nierozwiązywalnych moralnych dylematów („między kategorycznym imperatywem prawa – które gwarantuje porządek przyszłego społeczeństwa – a niekwestionowanym indywidualnym porządkiem sumienia”<sup>3</sup>). W klasycznym westernie człowiek Zachodu, broniąc osady przed Indianami czy bandytami, bronił przede wszystkim swego niezdefiniowanego precyzyjnie, ale głęboko zinternalizowanego, poczucia honoru. „Dobre westerny są lubiane przez wszystkich. Ponieważ ludzie są słabi, chcą oglądać dobrych i wielkich bohaterów”<sup>4</sup>, twierdził przywoływany już twórca *Straży przybocznej*. Szybko jednak na owych monolitycznych sylwetkach zaczęły pojawiać się rysy. Proces demitologizacji amerykańskiego westernu przebiegał stopniowo, począwszy od lat czterdziestych aż po lata siedemdziesiąte XX wieku, stając się swego rodzaju zwierciadłem przemian społeczno-politycznych zachodzących w tym czasie w Stanach Zjednoczonych. Co ciekawe jednak, jednym z elementów mających zdecydowany wpływ na jego przemianę okazał się fenomen pochodzący z zewnątrz, a mianowicie pojawienie się europejskich filmów przekształcających wyobrażenie widza o Dzikim Zachodzie – włoskich „spaghetti westernów”. Zatem jedna z dróg, po których stąpał ów amerykański *par excellence* gatunek ewoluujący w nad- a następnie antywestern, prowadzi do Rzymu (a stamtąd do hiszpańskiej Almerii, miejsca, gdzie zbudowane zostało na potrzeby włoskich produkcji westernowe miasteczko filmowe).

*To były piękne czasy.*

*Trzy czwarte włoskich twórców siedziało w Almerii i kręciło westerny*<sup>5</sup>

Obraz kinematografii włoskiej lat sześćdziesiątych zdominowały postacie tak wybitnych artystów, jak Fellini, Antonioni, Visconti, Pasolini, Bertolucci czy Bellocchio, z jednej strony wielcy Mistrzowie kina europejskiego, z drugiej – młodzi, buntowniczy kontestatorzy odważnie eksperymentujący z medium fil-

2 R. Warshow, *Kronika kina: Człowiek Zachodu*, „Film na świecie” 1979 nr 1–2, s. 178.

3 A. Bazin, *Western, czyli film amerykański par excellence*, [w:] *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, WAiF, Warszawa 1963, s. 151.

4 Cyt. za D. Ritchie, *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1996, s. 147, cytuję w przekładzie M. Bobrowskiego.

5 *The Spaghetti West*, reż. David Gregory, 2005. Wywiad z Ferdinando Baldim.

mowym. Obraz złotych lat włoskiego filmu byłby jednak fałszywy, gdyby zabrakło w nim trzeciego, fundamentalnego elementu składającego się na tę imponującą całość: kina gatunków. Historyczno-mitologiczne widowiska zwane „peplum”, komedie, krwawe horrory, thrillery, filmy „sexy”, pierwsze „poliziesco” czy wreszcie „spaghetti westerny” dominowały w tych latach w repertuarach kin na Półwyspie Apenińskim, przynosząc włoskim wytwórniom ogromne dochody. Profesjonalne i relatywnie tanie zaplecze produkcyjne przyciągało do owego „Hollywood nad Tybrem” liczną rzeszę amerykańskich inwestorów. Pomiędzy 1963 a 1970 rokiem we Włoszech powstało blisko pięćset wester-nów<sup>6</sup>, z których większość była marnej jakości produkcjami klasy B, realizowanymi przez drugorzędnych twórców. Jednak możliwość swobodnej eksploracji granic tego popularnego gatunku przyciągnęła doń również sporą grupę utalentowanych reżyserów, scenarzystów, aktorów i kompozytorów. Wybitny tandem artystyczny stworzyli wówczas Sergio Leone i Ennio Morricone, dla których praca nad „spaghetti westernami” stała się początkiem ogromnej międzynarodowej kariery. Innymi, mniej znanymi za granicą, lecz niewątpliwie zasłużonymi dla historii gatunku autorami byli Sergio Corbucci (*Django, Il Grande silenzio, Vamos a matar, compañeros*), Sergio Sollima (*Faccia a faccia, La resa dei conti*) czy Damiano Damiani (*Quien sabe?*). W role bezwzględnych łowców nagród czy rewolwerowców wcielali się aktorzy amerykańscy (Clint Eastwood, Lee Van Cleef, Jack Palance), włoscy (Franco Nero, Tomas Milian, Gian Maria Volonté), hiszpańscy (Fernando Sancho) a nawet niemieccy (Klaus Kinski). Międzynarodowa ekipa doskonale sprawdzała się w warunkach, gdy dźwięk nie był nagrywany na planie, lecz dogrywany metodą postsynchronizacji (jak wspomina Sergio Corbucci, aktorzy podczas zdjęć zamiast wypowiadać kwestie, liczyli na głos, każdy w swoim języku<sup>7</sup>). W hiszpańskim miasteczku zbudowano scenografię wtopioną w rodzimy krajobraz imitujący Monument Valley. Z tej wielokulturowej mieszanki wybuchowej musiała wyniknąć zupełnie nowa jakość.

Przełomowym dziełem w historii „spaghetti westernu” jest *Za garść dolarów*, zrealizowana w 1964 roku przez Sergia Leone pierwsza część tzw. „trylogii dolarowej” (następne części to *Za kilka dolarów więcej*, 1965, oraz *Dobry, zły i brzydki*, 1966). Ta niskobudżetowa produkcja, w której powodzenie początkowo nikt nie wierzył, okazała się we Włoszech wielkim sukcesem kasowym i dała początek długiej serii filmów próbujących powielić jej formułę. Skądinąd sam „oryginał” był remakiem *Straży przybocznej* (1961) Akiry Kurosawy, filmu opartego z kolei na powieści Dashiella Hammeta *Krwawe żniwo*. Tym sposobem, jak pisze Michał Bobrowski, „okrężną drogą trafił w obręb «spaghetti-westernu» czarny kryminał, który okazał się dla tego nurtu doskonale przyswajalną pożywką. Filmy Leone czy Corbucciego mają tak wiele wspólnego z ki-

6 Por. P. Bondanella, *A History of Italian Cinema*, Continuum, New York – London 2009, s. 338.

7 *The Spaghetti West*, reż. David Gregory, 2005. Wywiad z Sergio Corbuccim.

nem *noir*, że aż chciałoby się je nazwać «czarnymi westernami»<sup>8</sup>. W istocie, mroczna atmosfera pogrążonego w chaosie i przemocy świata stała się głównym wyznacznikiem filmów spod znaku Leone, a jego ikoną został bohater wykreowany przez Clintę Eastwooda – cyniczny, bezwzględny, obdarzony sarkastycznym humorem i niezrównanymi umiejętnościami strzeleckimi zabójca do wynajęcia. Moralną niejednoznaczność historii opowiadanych przez Leone, w których nie wiadomo, kto jest zły, kto dobry, a kto jedynie brzydki, podkreślają świadomie przestylistowane sceny przemocy. Perfekcyjne operowanie środkami filmowego wyrazu, maestria kompozycji kadru, nowatorskie wykorzystanie muzyki i efektów dźwiękowych, fascynujące przejścia montażowe, precyzja narracji, celebrowanie typowych dla klasycznego westernu elementów ikonograficznych i motywów fabularnych (słynne finałowe pojedynki) stawiają Leone w rzędzie najwybitniejszych twórców westernu. Jego dzieła oscylowały pomiędzy pastiszem a epopcją, ironią a melancholią, i z biegiem czasu coraz wyraźniej dryfowały w tym drugim kierunku. Najbardziej spektakularne wizualnie i narracyjnie *Dawno temu na Dzikim Zachodzie* czerpało inspirację z tradycji operowej, podczas gdy „trylogia dolarowa” wywodzi się raczej z ducha Goldoniego i *commedii dell'arte*.

Sergio Leone jako pierwszy z twórców „spaghetti westernów” doczekał się nobilitacji ze strony krytyki, a jego filmy, wielokrotnie poddawane szczegółowym analizom, stanowią niewątpliwie najświetniejszą wizytówkę tego nurtu. Pozostający w jego cieniu inni autorzy nie doczekali się jak dotąd szerszych opracowań. Tymczasem warto przyjrzeć się bliżej niektórym produkcjom Corbucciego, Sollimy czy Damianiego, by odkryć, że one również weszły w interesujący dialog z amerykańską mitologią westernu oraz, co ważniejsze, wypełniły schemat gatunkowy zupełnie nowymi, przynależącymi do europejskiego kontekstu społeczno-kulturowego, treściami.

*Kiedy masz strzelać, to strzelaj, a nie gadaj*  
(Dobry, zły i brzydki)

W klasycznym eseju *Człowiek zachodu* Robert Warshow stawia tezę, że najistotniejszym zagadnieniem dla westernu jest przemoc, symbolizowana przez postać samotnego mężczyzny z rewolwerem. „Broń ma zaświadczyć, że żyje on w świecie gwałtu, a nawet, że «wierzy w przemoc»”. Jednocześnie użycie tej broni obwarowane jest różnymi istotnymi ograniczeniami: „scena przemocy musi nadejść we właściwym czasie i zgodnie z właściwymi sobie prawami – w przeciwnym razie traci sens”<sup>9</sup>. Świat „spaghetti westernów” jest właśnie królestwem takiej absurdalnej, pozbawionej sensu i przypadkowej śmierci. „Nikt nie może być tu pewien dnia ani godziny, w każdej chwili może zostać zabity bez pytania o to, kim jest i skąd przybył. To właśnie sceny zabijania

8 M. Bobrowski, *Akira Kurosawa. Artysta pogranicza*, maszynopis w posiadaniu Instytutu Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 134.

9 R. Warshow, *Kronika kina...*, s. 187.

i umierania były dla ówczesnych widzów najbardziej szokujące, nie przywykli oni bowiem jeszcze do tego, by oglądać na ekranie krew i cierpienie”<sup>10</sup>. Do najważniejszych filmów kreujących taką wizję Dzikiego Zachodu należy, kultowy wśród sympatyków gatunku, *Django* (1966) w reżyserii Sergia Corbucciego. Jego sukces zainicjował serię ponad trzydziestu „kontynuacji”, które poza wykorzystaniem imienia głównego bohatera nie miały żadnego związku z pierwowzorem. W tytułową postać wcielił się Franco Nero, włoski aktor niezwykle podobny do Clinta Eastwooda. I podobnie jak w przypadku jego amerykańskiego kolegi, rola ta stała się dla niego furtką do dalszej kariery. Franco Nero w zasadzie nie gra, ale po prostu jest na ekranie – charakteryzowany przez przynależne mu atrybuty (czarny płaszcz, kapelusz, trumnę, którą za sobą ciągnie) oraz stały motyw muzyczny i filmowany za pomocą szybkich najazdów na jego pozbawioną emocji twarz o stalowym spojrzeniu. Django to wyjątkowo lakoniczny bohater. Od czasu do czasu wygłasza krótkie sentencje, jednak zdecydowanie bardziej od dyskusji woli strzelaninę. Przy czym, w odróżnieniu do tradycyjnych rewolwerowców, bronią, po którą sięga najczęściej w chwili zagrożenia, jest karabin maszynowy. Szczególna predylekcja włoskich twórców do tego właśnie rodzaju uzbrojenia nie jest bynajmniej przypadkowa. Tak fetyszyzowane w zachodnich westernach Colty czy Winchestery to broń wymagająca opanowania trudnej sztuki strzeleckiej, wykorzystywana podczas pojedynków, kiedy przeciwnicy wchodzą ze sobą w bezpośredni kontakt. Tymczasem ogromne szybkostrzelne maszyny używane przez bohaterów „spaghetti westernów” nie służą do walki, lecz do masowej rzezi. Podobnie jak w kinie wojennym, stanowią element dehumanizacji świata przedstawionego. Historia nakreślona przez Corbucciego jest wysoce pretekstowa i oparta na strukturze znanej z pierwszej części „trylogii dolarowej”. Christopher Frayling, który wyróżnił wśród włoskich westernów trzy podstawowe konstrukcje fabularne (określając je kolejno: „Sługa dwóch panów”, „schemat przejściowy” oraz „Zapatta-Spaghetti”<sup>11</sup>), umieszcza *Django* w pierwszej kategorii. Już sama jej nazwa (zaczepnięta z tytułu słynnej komedii Carla Goldoniego) sugeruje, że są to filmy opowiadające o przybyszu pracującym dla dwóch zwalczających się gangów. Z reguły jest nim łowca nagród lub człowiek wyjęty spod prawa, początkowo szukający jedynie zarobku, by w ostatecznym rozrachunku doprowadzić do wzajemnego wyniszczenia się przeciwników. Rewolwerowiec Django nie do końca wpisuje się w ten schemat, powoduje nim bowiem osobiste pragnienie zemsty na byłym żołnierzu Południa, rasiście, majorze Jacksonie (Eduardo Fajardo), który, na zmianę z wojskiem generała Rodrigueza (José Bódalo), terroryzuje jego rodzinne miasteczko. By osiągnąć ów cel, na pewien czas przyłącza się do meksykańskich żołnierzy, lecz niebawem zdradza ich, uciekając ze wspólnie zrabowanym łupem. Finałową konfrontację z Jacksonem utrud-

10 E.A. Plesnar, *Twarze westernu*, Rabid, Kraków 2009, s. 309.

11 C. Frayling, *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*, I.B. Tauris, London 2006.



nia fakt, że generał Rodriguez w zemście nakazuje zmasakrować dłonie Django. Mimo to bohaterowi udaje się pokonać wroga, choć jest to zwycięstwo okupione cierpieniem i nieprzynoszące ulgi.

Na podobnym schemacie fabularnym oparty jest jeden z najświetniejszych „Django movie” – film z 1967 w reżyserii Giulia Questiego, który we włoskim oryginale nosi tytuł *Se sei vivo, spara! (Jeśli żyjesz, strzelaj!)*. Na potrzeby amerykańskiego rynku został opatrzony dodatkowo chwytliwym zwrotem *Django Kill... If you live, shoot!*, mimo że jego protagonista (The Stranger, grany przez nową gwiazdę włoskiego kina popularnego, Tomasa Miliana) nie ma nic wspólnego z bohaterem Franco Nero. Pełnoprawnym współautorem *Django Kill* jest Franco Arcalli, wybitny montażysta (współpracownik Bertolucciego i Antonioniego, m.in. przy filmach *Konformista* czy *Zawód-reporter*), odpowiedzialny za jego nowatorską, dynamiczną formę, która niekiedy nawet zrywa ze stylem kina zerowego, przypominając nowofalowe eksperymenty. Questi i Arcalli świadomie posługują się poetyką szoku i skandalu, zaczerpniętą wprost z horroru. Nie bez przyczyny więc *Django Kill* uznawany jest za najokrutniejszy „spaghetti-western” w historii gatunku.

Zarówno Django, jak i The Stranger poruszają się w surrealistycznej, nieprawdopodobnej przestrzeni, tylko w niewielkim stopniu przypominającej scenerię westernu. Zalegające na ulicach błoto, po którym Django ciągnie z trudem trumnę, jednoznacznie symbolizuje degrengoladę moralną otaczającego go świata. Zaś obskurny saloon z kiczowato ubranymi prostytutkami nie pierwszej młodości, wypełniony dziwnymi rzeźbami, popękаныmi lustrami i zniszczonymi rycinami, stanowi karykaturę przybytku rozkoszy. Z tego pustego, ponurego miejsca nie można uciec – ani Django, ani jego ukochana Maria (Loredana Nusciak) nie zdołają przekroczyć linowego mostu bronionego przez meksykańskich żołnierzy i ruchome piaski. Z kolei w filmie Giulia Questiego przerażenie budzi nie tyle samo miasto, ile zamieszkujący je ludzie. W znakomitej scenie przybycia bandytów do Unhappy Place oczom widza ukazuje się obraz nagich opuszczonych dzieci, ślaniającego się ze zmęczenia starca, mężczyzny depczącego małą dziewczynkę czy kobiety gryzącej kogoś w ramię. Wkraczamy w świat koszmaru, którego immanentną cechą jest wszechobecna przemoc.

Śmierć czyha na bohaterów Sergia Corbucciego i Giulia Questiego na każdym kroku. W sekwencji otwierającej *Django* „uratowana” z rąk meksykańskich oprawców Maria ma zostać spalona żywcem przez swoich „wybawicieli”, lecz w ostatniej chwili z pomocą przychodzi jej bohater Franco Nero. Ulubioną rozrywką majora Jacksona jest pozwalanie meksykańskim jeńcom na ucieczkę, a następnie strzelanie do nich z oddali. Mieszkańcy Unhappy Place bez zastanowienia łapią i wieszają wszystkich podejrzanych wyglądających przybyszy. Z każdą minutą opowiadania nasila się przemoc, a tortury stają się coraz bardziej wyrafinowane. *Django* i *Django Kill* były jednymi z pierwszych westernów zabronionych dla publiczności poniżej 18 roku życia. W filmie Corbucciego dzieje się tak głównie za sprawą epizodu, w którym generał Rodriguez odcina jednemu z ludzi Jacksona ucho, a następnie każe mu je zjeść (zacytowanym

skądinąd przez Quentina Tarantino we *Wściekłych psach*). W anglojęzycznej wersji *Django Kill* nie znalazły się dwie wyjątkowo brutalne sceny: wyjmowania z ciała postrzelonego bandyty złotych kul (okraszone komentarzem: „Całe życie spędziłem na poszukiwaniu złota, a ten człowiek ma go w sobie pełno”) oraz zdejmowania skalpu („Co za znakomity fryzjer”). Autorzy nieocenzurowanych edycji włączyli je później do filmu, pozostawiając jednak oryginalną, włoską ścieżkę dialogową, co dodatkowo nadało im charakteru dziwacznej „atrakcji”, funkcjonującej na zasadzie legendarnego ujęcia kowboja strzelającego w stronę widza w *Napadzie na ekspres*. Należy jednak podkreślić, że nawet te najbardziej sadystyczne akty przemocy w niczym nie przypominają późniejszych zaledwie o kilka lat, dosłownych scen okrucieństwa z filmów *gore* czy *exploitation*. Przemoc u Corbucciego i Questiego jest utrzymana w nierealistycznej, przerysowanej, niemal groteskowej konwencji. Jaskrawoczerwone smugi sztucznej krwi tworzą wymyślne desenie na nienaturalnie wykręconych ciałach zabitych. Zaś Django na swoich zmiażdżonych dłoniach potrafi przenieść raną ukochaną w bezpieczne miejsce, a następnie utrzymać w nich pistolet i zlikwidować wszystkich wrogów. Postacie grane przez Franco Nero oraz Tomasa Miliana, uchodząc z życiem z każdej opresji, wydają się nieśmiertelne. Nikt ich nie może naprawdę skrzywdzić, gdyż w świecie „spaghetti westernów” przemoc jest tylko pustą figurą stylistyczną, powielanym w nieskończoność znakiem, nieposiadającym żadnego związku z pozaekranową rzeczywistością.

„Django-movies”, niezależnie od ich wyraźnie eskapistycznego charakteru, nawiązują do pewnych problemów nękających społeczeństwo włoskie drugiej połowy lat sześćdziesiątych, zwłaszcza do kwestii narastającego braku zaufania Włochów do instytucji państwowych, czego najpełniejszym wyrazem okazały się rozruchy 1968 roku. W historiach opowiadanych przez Corbucciego i Questiego instytucjonalne prawo nie tyle zostaje poddane krytyce, co praktycznie jest nieobecne. Kiedy szeryf Will Kane w finale *W samo południe* ciska na ziemię swoją gwiazdę, rzuca tym samym wyzwanie amerykańskiemu systemowi sprawiedliwości. Gdy bohater grany przez Clinta Eastwooda w *Za kilka dolarów więcej* zabiera miejscowemu szeryfowi odznakę i wykonuje podobny gest, podkreśla iluzoryczność prawa, którego jedyną reprezentacją jest niewielka blaszka. W świecie Django nie można dokonać nawet tej symbolicznej profanacji – żaden z bohaterów nie ma przypiętej do koszuli gwiazdy szeryfa. Zasady współzycia reguluje prawo silniejszego (niczym w słynnej sentencji z *Dobrego, złego i brzydkiego*, według której „Ludzie dzielą się na tych z nabitą bronią i tych, którzy kopią groby”). Przy czym w stylizacji gangu Jacksona na członków Ku-Klux-Klanu (czerwone kaptury, płonące pochodnie, rasistowskie hasła) pobrzmiewają echa trudnej, do dziś wzbudzającej kontrowersje, kwestii rozliczenia się Włochów z faszystowską przeszłością. Z kolei film Giulia Questiego słynie z najdziwniejszej bandy meksykańskich bandytów, jaka kiedykolwiek zagościła na ekranie: ubranych całkowicie na czarno (w stylu *Versace 1967*<sup>12</sup>)

12 P. Bondanella, *A History...*, s. 335.

i wykazujących ewidentne skłonności homoseksualne „muchachos”, którzy stanowią swoistą parodię „czarnych koszul”.

*Django Kill* wyraźnie jednak sugeruje, że największe zło czai się nie w posługujących się otwarcie przemocą przestępcach, lecz w „porządnym” mieszkańcach westernowego miasteczka. Oni sami ustanawiają własne prawa, a potem bezwzględnie je egzekwują. W imię obrony porządku publicznego brutalnie i bez sądu zabijają przybyłych do Unhappy Place kryminalistów, nie dając im żadnej możliwości obrony. Ciało wisielców wystawiają na widok publiczny ku przestrodze innych przyjezdnych, zaś lincz kwitują lakonicznym stwierdzeniem „Zrobiliśmy, co do nas należało”. Pomiedzy społecznością miasteczka a bandytami nie ma właściwie różnicy – obie grupy kierują się żądzą zysku i nie cofają się przed żadną zbrodnią. Pragnienie wzbogacenia się jest w nich silniejsze nawet od pociągu seksualnego (jeden z mieszkańców jest gotów odstąpić Tomasowi Milianowi własną żonę w zamian za udzielenie mu pomocy). Jedynym motorem popychającym bohaterów do działania jest pieniądz, używany jako narzędzie dominacji nad innymi ludźmi. „Straszni mieszczanie” sportretowani przez Giulia Questiego znajdują się w stanie moralnego rozkładu, o który oskarżano wówczas powszechnie klasę średnią, zarzucając jej hipokryzję, egoizm i zakłamanie. Przy czym *Django Kill* absolutnie nie aspiruje do miana filmu stawiającego jakiegokolwiek diagnozy społecznej. Jego finał sugeruje raczej odczytanie tej historii w kategoriach przypowieści o ludzkiej naturze. Kiedy Stranger opuszcza miasto, mija zdewastowany cmentarz, na którym bawi się para diabolicznie wyglądających dzieci. Zatem nawet śmierć najokrutniejszych mieszkańców miasta nie zdołała wyplenić całkowicie zła z Unhappy Place, gdyż tkwi ono w człowieku od momentu jego narodzin. Podobnie pesymistyczną wizję rzeczywistości podkreśla ostatnia scena *Django*, w której zataczający się i broczący krwią Franco Nero, odchodzi w dal. Jest wrakiem bohatera. Pokonał swoich wrogów, ale nie ma dokąd pójść.

„Django movies” należą do najbardziej ponurych westernów w dziejach kina. Corbucci i Questi twórczo rozwinęli koncepcję zdemoralizowanego, chylącego się ku upadkowi świata Sergia Leone, przypominającego, według słów samego reżysera, „balet umarłych, ponieważ zaludniający go ludzie, którzy jeszcze zanim weszli na scenę, wiedzą, że są martwi w każdym tego słowa znaczeniu: fizycznie i moralnie; są ofiarami nowej, bezwzględnej epoki boomu ekonomicznego<sup>13</sup>.

*Kiedy zacząłem używać dynamitu, wierzyłem w wiele rzeczy.  
Teraz wierzę tylko w dynamit.  
(Garść dynamitu)*

W ojczyźnie Rosselliniego i De Siki nawet tak eskapistyczne produkcje jak „spaghetti-westerny” potrafiły czerpać z doświadczeń neorealizmu. Dlatego,

---

13 S. Leone, *Leone spięga se stesso*, „Bianco e Nero” 1971 nr 9/10, s. 40.



niezależnie od charakteryzującej je umowności i sztuczności, można w nich odnaleźć liczne elementy odnoszące się bezpośrednio do gorącego klimatu społeczno-politycznego ówczesnych Włoch. Duch kontestacji i związana z nim problematyka rewolucji znalazły odzwierciedlenie w serii włoskich westernów określanych mianem „Zapata-Spaghetti” (w nawiązaniu do filmu Elii Kazana z 1952 *Viva Zapata!*). Z filmem Kazana łączyła je zarówno tematyka rewolucji meksykańskiej 1911–1917, jak i lewicowa ideologia, którą były przesiąknięte. Prezentowały idealistyczną, uproszczoną wizję świata zagrożonego przez złe siły imperialistycznej Ameryki, a ich główną nić fabularną stanowiła przemiana bohatera z pozbawionego świadomości klasowej egoisty w „prawdziwego” rewolucjonistę. I choć podobne przesłanie stawiałoby je w jednym rzędzie z propagandowym kinem radzieckim, to już forma, w której były podane, przynależała do domeny popkultury. Tytułowa piosenka *Vamos a matar, compañeros*, napisana przez Ennia Morriccone do filmu Corbucciego, stała się nie tylko przebojem wśród radykalnie nastawionej młodzieży uniwersyteckiej, lecz także jednym z ogólnie rozpoznawalnych we Włoszech hasł kontrkultury (tak jak – przy zachowaniu wszelkich proporcji – wizerunek Che Guevary na świecie). Zaś cyniczni, dowcipni i niepokorni bohaterowie kreowani przez Tomasza Miliana i Gian Marię Volonté byli idolami zbuntowanych nastolatków.

Konrad Klejsa w *Filmowych obliczach kontestacji* wyróżnia dwa podstawowe modele postaw kontestacyjnych, które film i literatura utrwaliły w świadomości społecznej. Pierwszy przedstawia postać młodego rewolucjonisty wołającego «Na barykady!» – aktywnie protestującego przeciw istnjącemu porządkowi społecznemu, zafascynowanego losami Che Guevary i czytającego Trockiego, nierzadko uciekającego się do beztrudnej przemocy. Drugi obraz związany jest z postacią hipisa śpiewającego «Kochajmy się!» – pokojowo nastawionego do świata i obojętnego wobec jego problemów, niefrasobliwego, używającego życia i niestroniącego od narkotyków<sup>14</sup>. W oba te typy wcielił się Tomasz Milian, włoski aktor kubańskiego pochodzenia (dodatkowo obdarzony podobnym do legendarnego Che typem urody). W *Wyrównaniu rachunków* (*La resa dei conti*, reż. Sergio Sollima, 1966) stworzył postać meksykańskiego zbiega Manuela „Cuchillo” Sancheza, który nie umie posługiwać się bronią palną (za to znakomicie rzuca nożem). Natomiast w *Vamos...* (reż. Sergio Corbucci, 1970) zagrał prostego wieśniaka El Vasco, niewahającego się w pierwszej scenie w przypływie wściekłości zasztyletować skorumpowanego oficera. W obu przypadkach pozyskuje sympatię widza dzięki nonszalanckiemu stylowi gry, podpatrzonemu u Marlona Brando i Jamesa Deana (i przeniesionemu później z powodzeniem do filmów z gatunku „poliziesco”, których stał się gwiazdą). Inną ikoną włoskiego kina lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych był niewątpliwie Gian Maria Volonté, odtwórca niezapomnianych ról w filmach Elio Petriego, Marca Bellocchio czy Francesco Rosiego. Dla „spaghetti-westernu” odkrył go Sergio Leone, obsadzając w rolach charyzmatycznych bandytów: Ramona w *Za garść dolarów*

14 K. Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2008, s. 39.



i El Indio w *Za kilka dolarów więcej*. Volonté wystąpił też w najlepszym „Zapata-spaghetti”, zrealizowanym w 1966 roku przez Damiano Damianiego *Quien sabe?* (rozpowszechnianym także pod tytułami *A Bullet for the General* lub *Gringo*), gdzie partnerował mu Lou Castel (niepokorny i bezkompromisowy protagonista *Pięści w kieszeni* Marca Bellocchio czy *Dziękuję, ciociu* Salvatore Samperiego). Zatem nawet pobieżny przegląd obsady wskazuje, że westerny o zabarwieniu politycznym nie ustępowały poziomem aktorskim najlepszym włoskim filmom społecznie zaangażowanym tej epoki.

\*

„Nigdy mnie nie dopadniesz!” – krzyczy wielokrotnie w *Wyrównaniu rachunków* meksykański bohater Tomasa Miliana do ścigającego go Jonathana Curbeta (Lee Van Cleef), amerykańskiego łowcy nagród. Film ten różni się nieco od omawianych dalej obrazów Damianiego i Corbucciego. Nie opowiada bowiem o rewolucji, lecz porusza temat różnic klasowych i związanej z nimi niesprawiedliwości społecznej, której ofiarą był prosty lud Meksyku. W warstwie fabularnej jest to historia niesłusznie oskarżonego o gwałt i morderstwo dwunastoletniej dziewczynki Cuchillo Sancheza, który musi uciekać ze Stanów Zjednoczonych do rodzinnego kraju, gdyż lokalny potentat ziemski nasłał na niego nieustraszonego pogromcę bandytów. Jednak w trakcie pościgu przez prairie i pustynie stosunek między łowcą a ofiarą stopniowo się zmienia. Cuchillo wzbudza coraz większe zaufanie i sympatię Curbeta, który w pewnym momencie orientuje się, że stał się ślepym narzędziem w rękach zleceńodawców. Klasa posiadająca sportretowana przez Sergia Sollimę to zbiór oszustów, morderców i degeneratów. Nie brak w niej przedstawiciela starego kontynentu: austriackiego barona o sadystycznym spojrzeniu, który równie sprawnie gra na fortepianie, jak strzela z karabinu. Natomiast skontrastowani z nimi przedstawiciele klasy niższej, meksykańscy wieśniacy, stanowią ostoję ludowej kultury, w której podstawowe wartości nie uległy jeszcze degradacji. Jeśli nawet niektórzy z nich, jak drobny rzeźmieszek Cuchillo czy jego ukochana, prostytutka Rosita (María Granada), zeszli na złą drogę, to stało się tak tylko z powodu trudnych warunków bytowych spowodowanych wyzyskiem. Podobna wizja stosunków społecznych stanowiła spopularyzowany odpowiednik tez sformułowanych przez marksistowskiego filozofa Antonia Gramsciego, do którego koncepcji „lumpenproletariatu” odwoływał się również Pier Paolo Pasolini. Meksykanie ze „spaghetti-westernów” do złudzenia przypominają Sycylijczyków swoim poczuciem odrębności, wyższości, wrodzoną nieufnością wobec obcych i kodeksem honorowym, w którym ważną rolę odgrywa zasada „omerty” (gdy śledztwo Corbeta przenosi się poza granice Stanów, utyka w martwym punkcie, gdyż nikt nie chce mu wskazać miejsca pobytu podejrzanego). Jednak tym, co nadaje historii opowiedanej przez Sollimę znamiona autentyzmu, jest powiew wolności, który wnosi ze sobą postać kreowana przez Miliana. Choć przez większość czasu Cuchillo pozostaje w roli zwierzyny łownej, nigdy nie traci wrodzonej dezynwoltury, poczucia swobody i nietykalności osobistej.

Ten młody chłopak nie chce z nikim walczyć ani mścić się na swoich prześladowcach, pragnie tylko, aby dano mu święty spokój. Przypomina hipisa, który przez przypadek znalazł się na Dzikim Zachodzie, a przecież nie umie nawet strzelać z rewolweru. Znacznie ciekawsze od marksistowskiej ideologii są w *Wyrównaniu rachunków* liczne sygnały rewolucji obyczajowej, które Sollima umieścił w swoim filmie. Seks nie jest w nim bowiem obiektem tabu, lecz ważnym elementem przedstawionego świata. Przede wszystkim motorem całej akcji jest oskarżenie bohatera o mord na tle seksualnym oraz o pedofilię. Niebawem zostaje ono ironicznie podważone w scenie rozgrywającej w środowisku Mormonów, do którego trafiają na początku pościgu Cuchillo i Curbet. Chłopak pomaga młodziutkiej dziewczynie nosić wodę ze strumienia i namawia ją do zabawy w rzece, co widz początkowo interpretuje jednoznacznie jako wstęp do kolejnego przestępstwa. Kiedy nagłe pojawienie się Curbeta zmusza Meksykanina do ucieczki, jesteśmy pewni, że tym samym niewinne dziecko zostało właśnie uratowane z rąk gwałciciela. Rewolwerowiec, przywożąc dziewczynkę do obozu, zwraca się z dumą do jednego z mężczyzn: „Wasza córka jest bezpieczna”, żeby usłyszeć w odpowiedzi: „Sara jest jedną z moich czterech żon”. W dalszej części fabuły bohaterowie trafiają na ranczo pewnej bezpruderyjnej damy, która z powodzeniem uwodzi ich obu, aż zazdrośni o nią kowboje (z którymi prawdopodobnie również sypia) postanawiają się zemścić. Żona Cuchillo z braku innych perspektyw uprawia prostytucję, lecz nie przeszkadza to małżonkom żywić do siebie gorących uczuć. Odczytywane w tym kontekście *Wyrównanie rachunków* można zatem interpretować jako pochwałę wolności osobistej. Podkreśla ją finałowa scena, kiedy Tomas Milian, odjeżdżając w siną dal, krzyczy radośnie „A nie mówiłem, że nigdy mnie nie dopadniesz!”.

Znacznie bardziej złożoną wizję rzeczywistości przedstawił w *Quien sabe?* (1966) Damiano Damiani, obok Petriego i Rosiego najwybitniejszy reprezentant włoskiego kina „politycznego niepokoju”. W odróżnieniu od filmu Sollimy, który dotyczy bliżej niesprecyzowanych czasów, akcja *Quien sabe?* rozgrywa się podczas rewolucji meksykańskiej 1910–1917. Symbolami tego konfliktu, wywołanego przez kryzys liberalnej gospodarki dyktatora Porfiria Diaza, byli przywódcy chłopskiej partyzantki Pancho Villa i Emiliano Zapata, zaś negatywnymi bohaterami wielcy posiadacze ziemscy i amerykańscy inwestorzy. Ów bardzo burzliwy okres w historii Meksyku, w trakcie którego kraj przechodził z rąk do rąk kolejnych przywódców, stał się ulubionym motywem fabularnym włoskich scenarzystów i reżyserów. Pozwalał bowiem na umieszczenie czytelnich aluzji do antyamerykańskich nastrojów dominujących w latach sześćdziesiątych wśród europejskiej lewicy. Tym samym twórcy „spaghetti-westernu” wpisywali się w zainicjowaną wybuchem wojny w Wietnamie dyskusję nad imperialistycznymi zapędami Stanów Zjednoczonych, supermocarstwa nazywanego „Szeryfem świata”.

Tytułowy hiszpański zwrot *Quien sabe?* można oddać po angielsku lakonicznym stwierdzeniem „*Who knows?*” („*Któż to wie?*”). Słowa te wypowiada mek-



sykański bandyta El Chunchu (Gian Maria Volonté) do swojego amerykańskiego towarzysza zwanego Gringo lub El Nino (Lou Castel) w odpowiedzi na pytanie, czemu ma zamiar go zastrzelić. Po chwili zastanowienia dodaje jeszcze „Szkoda, że muszę to zrobić, bo cię lubię”. I kto wie, czy owo stwierdzenie nie oddaje w sposób najbardziej dosadny w historii włoskiego kina ambiwalencji, jaką żywili jej rodzimi twórcy wobec amerykańskiej kultury, a zwłaszcza kinematografii hollywoodzkiej. Z jednej strony otwarcie negowali jej ideologię, dekonstruując systemem środków kina stylu zerowego. Z drugiej – niejednokrotnie pozwalali się porwać jej uwodzicielskiemu charakterowi, tworząc wielkie epickie widowiska. To podwójne podejście do wzorców zza oceanu uwidoczniło się już w epoce faszyzmu, kiedy to Luigi Freddi, dyrektor instytucji kontrolującej przemysł filmowy, okazał się wielkim wielbicielem kina hollywoodzkiego, zaś powojenne pogłębianie się procesów globalizacyjnych dodatkowo je skomplikowało. Nie ulega więc wątpliwości, że intensywny wybuch nastrojów antyamerykańskich w kraju odbudowanym z ruin za fundusze z planu Marshalla był zjawiskiem wyjątkowo złożonym.

W filmie Damianiego w postać złego Amerykanina, Billego Tate’a wciela się Lou Castel. Poznajemy go w momencie, gdy jest on świadkiem egzekucji meksykańskich partyzantów wznoszących przed śmiercią okrzyki „Tierra y Libertad”. Jego nieskazitelny ubiór i kamienna twarz wyróżniają go z tłumu obserwujących to wydarzenie. Chwilę później, zagadnięty przez spotkanego na stacji chłopca: „Sir, do you like Mexico?”, odpowiada z cynicznym grymasem na twarzy: „No, not very much”. Tym większe zdziwienie budzi fakt, że niebawem przyłącza się do meksykańskiej bandy dowodzonej przez El Chunchu, której głównym źródłem dochodu są napady na składy rządowej amunicji sprzedawanej następnie wodzowi rebeliantów, generałowi Eliasowi. Podczas kolejnych ryzykownych ekspedycji El Nino alias Gringo wykazuje się sprytem, refleksem i bezwzględnością. Szybko też szef bandytów obdarza go niemal braterskim uczuciem, choć dzieli ich podejście do życia, z którego El Chunchu pragnie czerpać pełnymi garściami. Pieniądze nie są dla niego celem samym w sobie, lecz środkiem do zapewnienia sobie godziwej rozrywki. Tymczasem bohater Lou Castela na uwagę towarzysza: „Nie pijesz, nie palisz, nie interesują cię kobiety. Czego ty właściwie chcesz?” reaguje krótko i zwięźle: „Pieniądzy”. Z czasem okazuje się, że tajną misją Gringo jest zabójstwo samego generała Eliasa, zaś splot różnorodnych okoliczności sprawia, iż udaje mu się wykonać zlecenie. Kiedy w finale El Chunchu rozumie, że został wykorzystany przez człowieka, którego uważał za swojego przyjaciela, gniew i rozczarowanie stają się załącznikiem jego wewnętrznej przemiany. Choć początkowo wydaje się, że główny bohater *Quien sabe?* to Lou Castel, pod koniec filmu na pierwszy plan wysuwa się postać grana przez Volonté. To on z bezrefleksyjnego bandyty przekształca się w świadomego i aktywnego rewolucjonistę. Słynny finał, w którym El Chunchu oddaje przygodnie spotkanemu żebrakowi wszystkie swoje pieniądze, krzycząc: „Nie kupuj sobie za nie chleba, tylko dynamit!”, jest zapowiedzią postępującej w Europie radykalizacji postaw kontestacyjnych; pro-

cesu, który pod koniec lat sześćdziesiątych doprowadzi do wykształcenia się w kilku krajach tajnych organizacji terrorystycznych.

Cztery lata po sukcesie *Django* Sergio Corbucci realizuje kolejny ważny „Zapata-spaghetti”, *Vamos a matar, compañeros* (dosł. *Idziemy zabijać, towarzysze*, 1970), którego nie sposób nie odczytywać w kontekście nawałnicy protestów, jaka przetoczyła się przez Włochy końca lata sześćdziesiątych. Podczas gdy manifestacje uliczne francuskiego maja 1968 zakończyły się stosunkowo szybko i nie przyniosły większych zmian w państwie Charlesa De Gaulle’a, włoska „gorąca jesień” 1969 roku odcisnęła trwałe piętno na wewnętrznej sytuacji kraju. „Rozruchy studenckie stały się codziennością, skąpo odnotowywaną w mediach. Zmagania w fabrykach stały się rutyną. Gospodarka oscylowała między recesją a inflacją. Protest przeniósł się do szkół, instytucji opieki społecznej, objął policję i armię, przeniknął do wszystkich partii politycznych, do Kościoła, a nawet do rodziny. Najbardziej wstrząsający okazał się wybuch terrorizmu miejskiego w roku 1969”<sup>15</sup>. Liczone w setkach, a nawet tysiącach rocznie zamachy organizowane przez bojówki skrajnej prawicy bądź lewicy (Lotta Continua czy Brigade Rosse) przez wiele lat powodowały wśród mieszkańców Półwyspu Apenińskiego poczucie chaosu i paniki. Sytuację tę zgrabnie podsumowuje popularne powiedzenie, że „dzieciom-kwiatom wyrosły kolce”. Co ciekawe, aż do porwania i zamordowania w 1978 roku przez Czerwone Brygady premiera Aldo Moro część włoskich intelektualistów mniej lub bardziej otwarcie sympatyzowała z autorami zamachów, uważając, że jedyną metodą walki z represyjnym systemem jest przemoc fizyczna.

Podobne przekonanie stoi u podstaw *Vamos a matar, compañeros*. Znowu jednak, jak we wcześniej omawianych włoskich westernach, poważne problemy ideologiczne zostały w nim ubrane w atrakcyjny przygodowy kostium i dodatkowo przesłonięte ironicznym poczuciem humoru. W *Vamos...* spotykają się dwie największe gwiazdy tego gatunku – Franco Nero (w roli Yodlofa Petersona, szwedzkiego handlarza bronią) i Tomas Milian (jako El Vasco, meksykański wieśniak-rewolucjonista), tworząc zabawną, zestawioną ze sobą na zasadzie kontrastu, parę. Odważny, pełen zapału, acz niewykształcony El Vasco stanowi głównie źródło komizmu sytuacyjnego, natomiast elegancki i wyrafinowany „Pingwin” (jak przezywa go bohater Miliana, czyniąc aluzję do jego białych spodni i czarnego surdutu) częściej operuje dowcipem słownym. Poznają się w oddziale marionetkowego przywódcy bandy rebeliantów, generała Mongo (José Bòdalo), który, jak sam przyznaje w rozmowie ze Szwedem, bierze udział w rewolucji jedynie po to, by się wzbogacić (na co ten cynicznie opowiada: „Podzielam całkowicie pańskie szlacheckie ideały”). W istocie, zadanie przydzielone bohaterom przez generała nie ma wiele wspólnego z walką o ziemię i wolność. Zostają wysłani do więzienia w Yumie, by odbić przetrzymywanego w nim Profesora Xantosa (Fernando Rey), przywódcę studenckiej frakcji re-

15 M. Clark, *Współczesne Włochy 1871-2006*, przeł. T. Wituch, Książka i Wiedza, Warszawa 2009, s. 575.



wolucyjnej. Tylko on bowiem zna tajny szyfr do zrabowanego przez ludzi Mongo sejf (skądinąd pod koniec filmu okazuje się, że nie jest to szczególnie skomplikowane hasło i brzmi po prostu: Que viva Mexico!). Ich tropem podążają: pałający zemstą na Szwedzie demoniczny zabójca John (Jack Palance) oraz grupa wiernych uczniów profesora Xantosa, dowodzona przez piękną rewolucjonistkę Lolę (Iris Berben), którzy chcą namówić Szweda i El Vasco do wsparcia ich ugrupowania. Tak duże nagromadzenie absurdów i nieprawdopodobieństw wskazywałoby na silnie parodystyczny charakter obrazu Corbucciego. I rzeczywiście, do pewnego momentu akcenty komiczne przeważają w nim nad dramatycznymi. Wraz z rozwojem akcji opowieść przybiera jednak coraz bardziej poważny ton, by w finale wybrzmieć patetycznym okrzykiem: *Vamos a matar, compañeros*.

Z wyjątkiem starającego się do końca zachować neutralność Yodlofa Petersona, pozostali bohaterowie nie zastanawiają się nad tym, czy walczyć, ale ewentualnie jak walczyć. Sympatia reżysera zdecydowanie przechyla się na stronę Xantistów, młodych idealistów stylizowanych na uczestników studenckich manifestacji roku 1968. Co prawda, w jednej z pierwszych scen filmu twórca pozwala sobie na delikatne wyśmianie ich pustych sloganów – kiedy Lola w rozmowie ze Szwedem wykrzykuje: „Walczymy o wolność i sprawiedliwość! Stoimy po stronie rozumu!”, ten spokojnie komentuje: „Nie zawsze bycie po tej stronie jest rozumne” – lecz z biegiem czasu nawet jego cynizm zaczyna kruszeć na skutek rozmów z Profesorem. Nieco szybciej przebiega proces „nawracania” się na słuszną drogę naiwnego El Vasco. Choć początkowo, upojony władzą, jaką dała mu służba u generała Mongo, pogardliwie zwraca się do Xantosa słowami, w których pobrzmiwają echa chińskiej rewolucji kulturalnej: „Mongo odda wszystkie bogactwa biednym, a takich jak ty spali razem z waszymi książkami”, to pod wpływem miłości do Loli ostatecznie przechodzi przemianę światopoglądową. Największej metamorfozy doświadczają jednak sami rewolucjoniści na czele z Profesorem Xantosem, ponieważ wraz z rozwojem wydarzeń dochodzą do wniosku, że ich dotychczasowe pacyfistyczne stanowisko nie sprawdza się w obliczu brutalnej rzeczywistości wojny. W jednej z ostatnich sekwencji filmu młodzi rewolucjoniści przychodzą do siedziby generała Mongo z karabinami, których nie zawahają się użyć, żeby siłą odbić swojego mentora z niewoli.

Finałowe wezwanie do czynnej walki z filmu Corbucciego niekoniecznie należy interpretować w sposób dosłowny. Faktem jednak jest, że w okresie powstania *Vamos a matar, compañeros*, zarówno w Europie Zachodniej, jak i w Stanach Zjednoczonych, dochodziło do eskalacji przemocy, za którą odpowiedzialne były grupy terrorystyczne wyrosłe nierzadko na gruncie ruchów kontestacyjnych. Uciekanie się przez ekstremalne lewackie grupy do porwań, zamachów i podpaleń z czasem przyniosło skutki odmienne od zamierzonych i doprowadziło do sytuacji, w której cała kontrkultura została utożsamiona przez konserwatywną część społeczeństwa z jej najbardziej radykalnym odłamek. Jedynym włoskim „Zapata-Spaghetti”, który jednoznacznie potępia bezsensow-

---

ny rozlew krwi w imię walki politycznej, jest *Garść dynamitu* (1971) Sergia Leone. To w właśnie w tym filmie grany przez Jamesa Coburna specjalista od materiałów wybuchowych gorzko stwierdza: „Kiedy zacząłem używać dynamitu, wierzyłem w wiele rzeczy. Teraz wierzę tylko w dynamit”.

Oczywiście ani „Django-movies” ani „Zapata-Spaghetti” nie wyczerpują różnorodnych wariantów i form, jakie w rękach włoskich twórców przybierały historie rozgrywane się na Dzikim Zachodzie. Oprócz serii filmów wykorzystujących schemat „Sługi dwóch panów” (przygody rewolwerowców o imieniu Ringo, Sartana czy Santana), w historii gatunku znaleźć też można utwory zupełnie oryginalne, niewpasowujące się w żadną z wyróżnionych dotychczas kategorii. Takimi obrazami są z pewnością *Człowiek zwany Ciszą* (reż. Sergio Corbucci, 1968), unikatowy przykład „spaghetti-westernu” nakręconego w alpejskiej scenerii ośnieżonych gór czy ostatni znaczący włoski western *Keoma* (reż. Enzo G. Castellari, 1976). Jednak już pod koniec lat sześćdziesiątych eksploatowana na setki sposobów formuła zaczęła się powoli wyczerpywać i przesuwać w kierunku pastiszu i parodii. Powstała wówczas duża liczba filmów komediowych o zróżnicowanym poziomie artystycznym – od bezpretensjonalnych błazenad uprawianych przez popularną parę komików Fanco Franchiego i Ciccio Ingrassię (*Dwóch synów Ringo; Piękny, brzydki i kretyn; Dwaj rrringo z Texasu, Ciccio przebacza... Ja nie!*), po inteligentne gry z mitologią westernu (*Nazywają go Tinità, My name is Nobody*).

Zwłaszcza ów ostatni film z 1973 w reżyserii Tonina Valeriego, którego scenariusz powstał według pomysłu samego Sergia Leone, stanowi kopalnię cytatów, aluzji i odwołań zarówno do klasycznej, jak i do włoskiej wersji westernu. Henry Fonda wciela się w nim w postać Jacka Beauregarda, podstarzałego i zmęczonego zabijaniem rewolwerowca, legendy Dzikiego Zachodu, pragnącego odejść na emeryturę. Jego młody wielbiciel, Nobody (Terence Hill), nie pozwala mu jednak cicho zejść ze sceny, lecz zmusza do stawienia czoła ostatniemu wyzwaniu – samotnego pokonaniu stu pięćdziesięciosobowej Dzikiej Bandy. Ewidentne nawiązania do kina Sama Peckinpaha stanowią jednocześnie symboliczne podsumowanie drogi, jaką w latach sześćdziesiątych przebył ten gatunek, opowiadający niegdyś o dobrych i wielkich bohaterach. Stojący naprzeciw sobie rewolwerowcy są świadomi, że po doświadczeniach Sergia Leone, Sergia Corbucciego, Sama Peckinpaha czy Arhura Penna western nie mógł pozostać taki sam. W liście pożegnalnym do swojego następcy Jack Beauregard pisze: „Patrząc wstecz, widzę, że byliśmy naiwnymi romantykami, wierzącymi, że dobry pistolet i szybka ręka rozwiążą wszystkie problemy. Ale wtedy na Zachodzie były otwarte przestrzenie, gdzie nigdy dwa razy nie spotykało się tego samego człowieka. Teraz to się zmieniło. Świat stał się mały i ciągle wpada się na tych samych ludzi”.



**SPAGHETTI-WESTERN, I.E. ITALIANS IN THE WILD WEST**

The image of Italian cinema of the 1960s has been dominated by the figures of renown artists such as Fellini, Antonioni, Visconti, Pasolini, Bertolucci or Bellocchio; on the one hand the great masters of European cinema, on the other – young, rebelling contestants courageously experimenting with the cinematic medium. However, what dominated in Italian theatres of that time were historical and mythological shows known as „peplum,” comedies, bloody horrors, thrillers, „sexy” films, first „poliziesco” or „spaghetti westerns.” The most characteristic feature of a western is violence symbolised by the figure of a lonely man with a gun. Under the layer of a simple message addressed to the consumers of mass culture there lie hidden the allusions to the current social and political processes (e.g. allusions to the revolt of 1968) or ideological issues.

