

Dziki Zachód, dziki Wschód. Western a sprawa polska

ABSTRACT. Franczak Jerzy, *Dziki Zachód, dziki Wschód. Western a sprawa polska* [Wild West, Wild East. Western and the Polish question]. „Przestrzenie Teorii” 24, Poznań 2015, Adam Mickiewicz University Press, pp. 73–96. ISBN 978-83-232-2982-7. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2015.24.4.

The article reconstructs poetics and politics of Polish westerns, focussing on the two most renowned examples of the genre: *The Law and the Fist* (1964) or *The Wolves' Echoes* (1968). They are set in the western or eastern borderlands of post-war Poland (1945–1948) and depict the struggles of righteous militiamen against plunderers and looters. The analysis is based on classical theories formulated by A. Bazin, J. Kitses and W. Wright and aims to highlight hidden contradictions between the rules of film genre, the requirements of veracity, and propagandist manipulation. These movies reinforce the official politics of memory of the Polish People's Republic. *The Law and the Fist* contribute to the discourse on the 'Recovered Territories' and renew the Piast concept of returning these territories to the traditional Polish homeland. In turn, *The Wolves' Echoes* shapes the collective memory of the Bieszczady Mountains and justifies ethnic homogeneity of this borderland.

W roku 1960 na ekrany kin wszedł film *Siedmiu wspaniałych* w reżyserii Johna Sturgesa. Opowiadał on historię pewnej meksykańskiej wioski nękaną przez opryszków, której mieszkańcy zdecydowali się wynająć do obrony rewolwerowców. Obraz ten stanowił oczywiście remake *Siedmiu samurajów* Akiro Kurosawy z 1954 roku. Różnice kulturowe i historyczne okazały się drugorzędne; ten sam schemat fabularny został z powodzeniem zaadaptowany do odmiennych realiów. Obraz Johna Sturgesa zajął poczesne miejsce wśród klasycznych westernów, a sam Kurosawa, jeśli wierzyć anegdocie, w dowód uznania wręczył Amerykaninowi miecz samurajski. Bliskie pokrewieństwo dwóch filmowych arcydzieł pozwala się spożytkować interpretacyjnie na kilka różnych sposobów. Można je uznać za przykład fortunnego transferu międzykulturowego. Można wskazywać na europejskie inspiracje w twórczości Kurosawy lub dowodzić istnienia uniwersalnej struktury narracyjnej, transkulturowej i transhistorycznej, obdarzonej nieograniczoną zdolnością adaptacyjną i produktywnością, czerpiącą witalność z mitu bohaterskiego¹. Można

¹ Przy właściwym naszej epoce przeniesieniu akcentu z obłąkowania świata przyrody na kiełznanie ludzkiej natury. Jak pisze Joseph Campbell, „teraz największą tajemnicą nie jest już świat zwierzęcy, ani świat roślinny, ani nawet cud niebiańskich sfer, lecz sam człowiek. Ową obcą i nieznaną istotą, z którą muszą dojść do porozumienia siły egoizmu

wreszcie – co wydaje się najciekawszym rozwiązaniem – zaryzykować twierdzenie, że pomimo geograficznego i czasowego oddalenia istnieje mnóstwo głębokich podobieństw pomiędzy Ameryką drugiej połowy XIX wieku a feudalną Japonią XVI wieku. Stany Zjednoczone po wojnie secesyjnej oraz Japonia w niespokojnym okresie Sengoku cechuje niewydolność państwowych struktur zarządzania. W tej sytuacji obszary oddalone od centrum, pozbawione administracyjnej kontroli, stają się terenem rozbójnictwa i łupiestwa, co z kolei generuje zapotrzebowanie na rewolwerowców lub roninów².

Podobieństwo historycznej sytuacji i pokrewieństwo artystycznej formy; ta konwergencja domaga się rozjaśnienia. Spróbujmy na wstępie postawić bardzo ogólną hipotezę: opowieści o kowbojach i samurajach obejmujących pieczę nad bezbronną społecznością to techniki symbolicznego zarządzania przeszłością, zwłaszcza spuścizną okresów kryzysowych. To sposoby zagospodarowania historycznych doświadczeń, a zarazem narzędzia konstruowania wspólnoty w oparciu o określoną politykę pamięci.

Adaptacja

W cztery lata po *Siedmiu wspaniałych* odbyła się premiera *Prawa i pięści* w reżyserii Edwarda Skórczewskiego i Jerzego Hoffmana według scenariusza Józefa Hena – filmu uznawanego za pierwszy polski western (choć niektórzy dowodzą, że palma pierwszeństwa powinna przyspać *Ranczu Teksas* Wadima Berestowskiego z 1959 roku). Określenie „polski western” wskazuje na skomplikowane i problematyczne procesy wiązania różnorodnych elementów. Przede wszystkim western jest gatunkiem *par excellence* amerykańskim. Oczywiście istnieją setki nieamerykańskich westernów, ale większość z nich ma charakter czysto imitacyjny. Dotyczy to tyleż niemieckich *ersatz-westernów* z lat 20., co kręconych tamże po wojnie filmowych i serialowych ekranizacji prozy Karola Maya, francuskich *Camargue Westerns*, włoskich *spaghetti-westernów*, węgierskich *gulasz-westernów* oraz *czerwonych westernów* radzieckiej kinematografii. Owszem, opisuje się filmy Sergio Leone jako pododmianę gatunku (z jej charakterystycznymi cechami, takimi jak zarzucenie tematu Indianina,

[...] jest człowiek”. J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Poznań 1997, s. 286.

² A.J. Skoble, *Order Without Law. The Magnificent Seven, East and West*, [w:] *The Philosophy of the Western*, red. L. Jennifer, McMahon, B. Steve Csaki, Lexington 2010, s. 139 i nast.

odejście od jednoznacznych polaryzacji etycznych czy eskalacja przemocy³), niemniej są to nadal wariacje na gatunkowy temat. Aktorzy wcielają się w role bezwzględnych bandytów, skorumpowanych szeryfów i samotnych jeźdźców, bałkańskie czy hiszpańskie plenery mają imitować Góry Skaliste, wszystkie elementy dzieła – od dialogów po oprawę muzyczną – nawiązują jakoś do prototypowych realizacji gatunku.

Sięgnijmy w tym miejscu do klasycznego konceptu Eda Buscombe, który (wzorując się na modelu teoretycznoliterackim Wellecka i Warrena) zdefiniował western jako jedność formy zewnętrznej i wewnętrznej. Forma zewnętrzna obejmuje wizualną zawartość obrazu: stroje, typowe atrybuty (zwłaszcza broń), scenerię (pustynia, góry, miasteczko). Jako taka wpływa na formę wewnętrzną, czyli „na to, jakiego rodzaju będzie to opowieść”, gdyż „o istocie westernu decyduje nade wszystko natura jego konwencji”⁴. Warstwa ikoniczna filmu determinuje dobór tematów i kształtowanie fabuły: plenerowa oprawa – opozycję między człowiekiem a naturą, arsenał broni – przemoc, agresywność mężczyzn itd. *Ersatz-westerny* przerywają tę relację uwarunkowania, operują czystym sztafżem i przez to sprawiają wrażenie namiastkowej realizacji gatunku. Łatwiej osiągnąć westernowy efekt, sięgając wybiórczo do typowej ikonografii albo nawet wcale do niej nie sięgając, naśladowując za to głębokie struktury gatunku (kreowanie postaci, kształtowanie akcji, itp.). Mamy zatem osobną kategorię filmów, które wykorzystują gatunkową matrycę do opowiedzenia zupełnie innej historii. Czas i miejsce akcji są niezgodnione z normatywnymi wskazaniem gatunku, jedynie bohaterowie działają tak, jakby byli postaciami z westernu⁵. Obrazy takie doskonale ilustrują problemy transferu międzykulturowego, mechanizmy przechwytywania, dekontekstualizowania i przekształcania popularnych wzorów gatunkowych przeniesionych na odmienny teren. Do tej grupy należą słynne easterny, osnute wokół wydarzeń wojny domowej 1917 roku (jak *Białe słońce pustyni* Władimira Motyla z 1970 r.) oraz filmy analizowane w niniejszym tekście.

„Przyjmując w warstwie fabularnej poetykę klasycznego filmu kowbojskiego, będą równocześnie próbował położyć nacisk na polskie realia” – zapowiadał Aleksander Ścibor-Rylski⁶. W *Wilczych echach*, których scenariusz napisał, znać dobrze napięcie między obroną poetyką, dąże-

³ Zob. np. A. Alfieri, *The American Western in Italy: Sergio Leone's Dialectic Cinema*, [w:] *New Wests and Post-Wests: Literature and Film of the American West*, red. P. Varner, Newcastle upon Tyne 2013, s. 254–275.

⁴ E. Buscombe, *The Idea of Genre in the American Cinema*, [w:] *Film Genre Reader III*, ed. by B.K. Grant, Austin 2003, s. 16.

⁵ Cz. Michalski, *Western i jego bohaterowie*, Warszawa 1972, s. 250–257.

⁶ Zob. <<http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=121634>>, dostęp: 23.10.2015.

niem do odwzorowania realiów epoki oraz dbałością o perswazyjny przekaz. To również casus *Prawa i pięści*. W tym przypadku historia dotyczy zasiedlania Ziemi Zachodnich, zmagania szabrowników z samotnym obrońcą państwowego mienia. Westernową strukturę oraz westernowy sztafaż należy w tym przypadku rozpatrywać wewnątrz sieci zależności tworzonej przez dyskursy historyczne i polityki pamięci. Ile z samotnego rewolwerowca ma w sobie główny bohater filmu, ile z uogólnionej figury przedstawiciela pokolenia Kolumbów, a ile z wzorowego przedstawiciela nowej władzy? Czy film wpisuje się w kampanię nostryfikacji Dolnego Śląska, a jeśli tak, co zmienia w tej materii narzucająca się analogia do konkwisty Zachodnich Terytoriów USA?

Nawiązanie do poetyki westernu aktywizuje szereg kontekstów, które domagają się osobnego rozpatrzenia, a zarazem zbiorczego oglądu, gdyż dopiero ich połączenie daje specyficzny (estetyczny i polityczny) efekt. Nie jest przypadkiem, że PRL-owskie westerny koncentrują się wokół dwóch wątków powojennej historii: „odzyskiwania” Śląska, Mazur i Pomorza oraz zaprowadzania ładu w Bieszczadach. Przeszczepiają one na polski grunt mit granicy⁷ wraz z nieodłącznym kultem podboju, ale w tym przypadku chodzi o zasiedlanie opustoszałych miast i wsi oraz ustanawianie nowego, polityczno-prawnego ładu. Operują schematem „jedynego sprawiedliwego”, choć raczej „pierwszego”, niż „ostatniego”, to jest zwiastującego nadejście sprawiedliwej wspólnoty. Tropienie tych znaczących różnic i korekt może być, jak sądzę, fascynujące.

To znamienne, że w czasach rozkwitu neowesternu, głęboko odmienionego przez kontrkulturę lat 60. (znaczonych dokonaniem takich reżyserów jak Sam Peckinpah czy Arthur Penn), polskie kino sięga do formuły klasycznego westernu – wcale nie po to, by zbadać jej ograniczenia, lecz po to, by wykorzystać jej utajony potencjał. W jednym ruchu chce tchnąć nowe życie w stare schematy (i zabawić widza) oraz uporządkować i uprościć obraz nie tak dawnej przeszłości (by tegoż widza zmanipulować). Jako takie filmy te stanowią znakomite przykłady specyficznego kulturowego transferu i adaptacji, połączonych z historyczną manipulacją i polityczną instrumentalizacją.

Nowoczesny epos

Western wykształcił się bardzo wcześnie (za pierwszą realizację uznaje się *Napad na ekspres* Edwina S. Portera z 1903 roku), by osiągnąć dojrzałość wraz z triumfem klasycznego kina hollywoodzkiego. Od po-

⁷ Zob. M. Carter, *Myth of the Western. New Perspectives on Hollywood's Frontier Narrative*, Edinburgh 2014.

czątku czerpał inspiracje z powieści awanturniczych w duchu Jamesa Coopera, których tematem były perypetie traperów, banitów, kowbojów i stróżów prawa w drugiej połowie XIX wieku (z reguły w okresie od wojny secesyjnej do masakry nad Wounded Knee) na terenach dzisiejszych stanów Kalifornia, Arizona, Nevada, Nowy Meksyk, Utah, Nebraska i Kolorado. Klasyczne obrazy tego typu operowały akcją opartą na konflikcie wartości, ucieleśnianych przez wyraziste figury bohaterów i antybohaterów. Prostą historię, osadzoną w malowniczej pustynnej scenerii, urozmaicały wariacyjne opracowania wątków historycznych (gorączka złota, pacyfikacja Indian) oraz obfite sekwencje awanturnicze (strzelaniny, pościgi, miłosne podboje).

Western nazywany bywa królem gatunków, gdyż operuje równocześnie wieloma wyznacznikami: określa w miarę precyzyjnie czas i miejsce akcji, temat, formę oraz reakcję widza⁸. Gatunek ten zgramatyzował się bardzo szybko, by w pełni wykrystalizowaną postać osiągnąć w latach czterdziestych. Nic dziwnego, że stał się ulubionym tematem i bez mała *hobbyhorse* teoretyków filmu. W literaturze przedmiotu⁹ pionierski charakter przyznaje się pracom André Bazina, słynnego filmoznawcy z kręgu *Cahiers du Cinéma*, który już w latach 40. opisywał western jako nowoczesną epopeję. Intuicje te podjęli badacze sięgający po metodologię strukturalistyczną, jak John Kitses (*Horizons West*, 1969), John Cavelti (*The Six-gun Mystique*, 1971) czy Will Wright (*Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*, 1975), którzy rekonstruowali system binarnych opozycji definiujący specyfikę gatunku. Ostatnie półwiecze natomiast, jak łatwo się domyślić, było okresem demontowania Teorii bądź suplementowania jej badaniami spod znaku postkolonializmu, gender studies czy krytyki feministycznej (Jane Tompkins, *West of Everything: The Inner Life of Westerns*, 1992; Lee Clark Mitchell, *Westerns: Making the Man in Fiction and Film*, 1996; Patricia Nelson Limerick, *The Legacy of Conquest*, 1987). W niniejszej pracy posłużę się staromodną analizą struktur, próbując przy tym, wzorem pionierów westernologii, robić wypady na terytoria historii idei i antropologii kultury.

Jim Kitses dowodzi, że u podstaw kina gatunkowego tkwi system binarnych opozycji. W przypadku westernu źródłowa jest antynomia dzikiej natury i cywilizacji, to ona generuje łatwiej percypowane przez widza opozycje tematyczne, charakterologiczne i aksjologiczne: Jednostka–Społeczność (niezależność–ograniczenia, honor–instytucje, siła–słabość, samotność–wspólnota, samostanowienie–demokracja), Przyroda–Kultu-

⁸ M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego*, Gdańsk 1994, s. 165–166.

⁹ W tej kwestii zob. np. J. Saunders, *The Western Genre: From Lordsburg to Big Whiskey*, London 2001, s. 3–12.

ra (doświadczenie–wiedza, empiryzm–idealizm, pragmatyzm–legalizm, brutalność–łagodność), Zachód–Wschód (pogranicze–równość, Ameryka–hierarchia społeczna)¹⁰. Fabuła zasadza się na konflikcie zbiorowości – osadników, farmerów, mieszkańców miasteczka – z zagrażającymi jej zewnętrznymi siłami ucieleśnianymi przez bandytów bądź Indian. Ten konflikt uruchamia konfrontację wartości i postaw, która na głębszym poziomie dubluje przygodową intrygę. Kluczowym elementem tego układu pozostaje pozytywny bohater, który odgrywa rolę mediatora, czyli niezależnej silnej jednostki stojącej w obronie społeczności, rozumiejącej ideały i wartości wspólnoty (do której nie potrafi przynależeć).

Will Wright zmodyfikował i zredukował ten schemat, wprowadzając mocne opozycje dobra i zła oraz siły i słabości (gdzie bohater nadal zajmuje pozycję pośrednią: ze społecznością łączy go dobroć, a z antybohaterami siła). Dowodził, że każda fabuła domaga się pięcioetapowej analizy: od rozpoznania binarnych opozycji, ukrytych za zmysłowymi różnicami, poprzez ustalenie symbolicznego znaczenia postaci i identyfikację pełnionych przez nie funkcji fabularnych (Wright, czerpiąc swobodnie z Proppa, wyróżnia ich szesnaście), poprzez ustanowienie sekwencji narracyjnych, aż po detekcję westernowego mitu i ulokowanie go w socjoekonomicznym kontekście.

Ostatni etap tej mocno sformalizowanej analizy wydaje się szczególnie ciekawy. Chodzi o ustalenie relacji łączącej przedstawienie z dominującą formą ideologii. Nie jest bowiem tak, jak chcą niektórzy miłośnicy gatunku, iż western pełni jedynie funkcje ludyczne, a przy okazji niejako syci naszą tęsknotę za światem prawdziwych wartości. Trudno zgodzić się na przykład z Czesławem Michalskim, gdy ten pisze:

Ze swą naiwną mitologią, nieustającą walką dobra ze złem, western jest jeszcze apoteozą męstwa i wierności ideałom. Stał się niejako terapią dla współczesnego świata, w którym prawdziwe cnoty coraz częściej uważane są za przeżytek¹¹.

Wręcz przeciwnie, westernowa mitologia ma wymiar praktyczny: podsuwa pozytywny scenariusz integracji jednostki ze zbiorowością, podtrzymuje pewną wspólnotową ekonomię. By opisać tę ekonomię, Wright włącza jedną jeszcze opozycję: wnętrza i zewnątrz. Wnętrze społecznego świata tworzy słaba, wystawiona na przemoc grupa, której członkowie są zależni od siebie wzajem i od bohatera. Złoczyńcy (znajdujący się na zewnątrz tego świata lub penetrujący go) reprezentują zaborczy, samolubny indywidualizm, stanowiący zagrożenie dla wspólnotowych wartości, takich jak poszanowanie prawa czy troska o innych. Kluczową rolę odgrywa

¹⁰ J. Kitses, *Horizons West: Directing The Western from John Ford to Clint Eastwood*, London 2004, s. 12 i nast.; Ł.A. Plesnar, *Twarze westernu*, Kraków 2009, s. 29.

¹¹ Cz. Michalski, dz. cyt., s. 9.

w tym układzie figura pozytywnego bohatera, z którym widz powinien się utożsamiać. To outsider, żyjący samotnie, a jednak pojmujący wartość społecznych więzi, działający w pojedynkę, ale w imieniu zbiorowości. To jednostka walcząca o autonomię, choć nierzadko tęskniąca za jakąś formą grupowej przynależności. W ten sposób western inscenizuje paradoks, który można by nazwać społeczną doniosłością indywidualizmu¹². Społeczność nie tworzy bohatera, gdyż jego siła zasadza się na odmowie, ale pozostaje od niego zależna. Społeczny byt zasadza się na stałym wykreślaniu granicy pomiędzy niezależnością i samostanowieniem a prawem i emocjonalnymi więziami, a także – w sferze ekonomii – pomiędzy czystą wymianą obliczoną na osobistą korzyść a międzyludzkimi zobowiązaniami podtrzymywanymi w imię podzielanych wartości (sprawiedliwość, wzajemne poszanowanie, solidarność, więzy rodzinne i sąsiedzkie).

W swoim pionierskim studium André Bazin nazwał western epopeją nowoczesnego świata, która przemieniła Wojnę Domową w Wojnę Trojańską, a migrację na Zachód w Odyseję. Robert B. Pippin doprowadza tę analogię do skrajności:

Grecy mieli *Iliadę*, Żydzi Biblię, Rzymianie *Eneidę*, Germanie *Nibelungów*, Skandynawowie swoje sagi, Hiszpanie *Cyda*, a Brytyjczycy legendy Arturiańskie. Amerykanie mają Johna Forda¹³.

Dlaczego klasyczny western miałby być epopeją? Bo kreuje nowe wzory nadludzkich postaci i buduje mity założycielskie, odpowiada na potrzebę zakorzenienia w czytelnym systemie wartości i w absolutnej przeszłości narodu. Ale mity to szczególne; western przypomina przecież odyseję Nowego Świata. Jego mitu nie sposób rozpatrywać w oderwaniu od zdobywczego etosu Zachodu. Jak pisał Bazin, w westernie – poprzez mit – manifestuje się wielki manicheizm epicki. Zmagania sił zła i rycerzy słusznej sprawy toczą się w scenerii nieprzyjaznych pustynnych pejzaży, małe miasteczka – załążki cywilizacji – narażone są na intruzję otaczającej je dzikiej natury. Częścią tej natury są Indianie, którzy nie mieli dość mocy sprawczych, aby zapanować nad przestrzenią, zdołali jedynie utożsamiać się z jej pogańskim pięknem. Dopiero konkwista białego człowieka wprowadza w te dziewicze tereny porządek techniczny i ład moralny¹⁴. W ten sposób western czerpie obficie z zachodnich dyskursów

¹² W. Wright, *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*, Berkeley 1977, s. 137–138.

¹³ R.B. Pippin, *What is a western? Politics and self-knowledge in John Ford's „The Searchers”*, „Critical Inquiry” 2009, nr 35 (2), s. 224.

¹⁴ A. Bazin, *Western, czyli film amerykański par excellence*, [w:] tegoż, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 145–149.

imperialnych, zwłaszcza zaś z ich specyficznie amerykańskiej mutacji. Wprawia w ruch maszynierę produkującą kolonialne *imaginarium*, wzmacnia opozycję cywilizacji i barbarzyństwa służącą jako alibi dla podboju i pacyfikacji.

Oczywiście mówimy wyłącznie o klasycznej formie gatunku, zanim ten wszedł w fazę krytyczną (której polska kinematografia z rozmaitych względów nie zanotowała). By jednak nie sprowadzać westernu do narzędzia kolonialnej indoktrynacji, zwróćmy uwagę, wzorem Pippina, na inne, bardziej refleksyjne oblicze tego gatunku. Otóż jego głównym tematem jest przejście ze stanu chaosu i wojen pogranicznych do nowoczesnego ładu społecznego oraz wczesny, bojowy etap amerykańskiej burżuazji, czyli wyłonienie się nowego aktora dziejów – klasy średniej, szanującej wolność i własność prywatną. Filmy te inscenizują nasze zdumienie i zaniepokojenie. W jaki sposób z bezprawia wyprowadzić prawny ład? Jak obywatelskie i domowe cnoty łączą się z heroicznym i wojowniczym okresem pierwszych osadników? Co odróżnia zorganizowaną przemoc jednej grupy wobec drugiej od egzekwowania prawa w imieniu wspólnoty? Czy gwałt leży u źródeł każdej doktryny, nawet liberalno-demokratycznej¹⁵?

Polskie westery służą na ogół narodowej sprawie, ale równocześnie wybrzmiewają w nich podobne (choć odmienione znacząco przez kontekst historyczny) pytania i niepokoje.

Dziki Zachód

Akcja *Prawa i pięści* rozgrywa się tuż po zakończeniu wojny, w okresie migracji milionów ludzi poszukujących nowego miejsca do życia. Początkowe sekwencje budują sugestywny obraz tamtej międzyepoki, niejasnego okresu „wojny i pokoju”, Wielkiej Trwogi i nadziei na lepsze jutro¹⁶. W pierwszej scenie widzimy pociąg z repatriantami sunący przez pola, a następnie tłum koczujący na dworcu. To ludzkie atomy wytracone z dotychczasowych układów przez ślepią i nieobliczalną siłę, której na imię wojna. Pierwsze minuty filmu ukazują nie tylko ogrom społecznej entropii, ale i powszechnej demoralizacji, rozplenienia się przemocy i wyuczonej obojętności na nią. Na dworcu główny bohater zapobiega gwałtowi, wdając się w nierówną walkę z napastnikami. Niechybnie zo-

¹⁵ R.B. Pippin, dz. cyt., s. 225–226.

¹⁶ Nawiązuję tutaj do głośnych książek Marcina Zaremby (*Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Kraków 2012) i Magdaleny Grzebałkowskiej (*1945. Wojna i pokój*, Warszawa 2015).

stałby przez nich pobity, gdyby nie interwencja stróża porządku. To pierwszy element budującego przekazu: rodzący się porządek przynosi wybawienie od piekła instynktów rozpetanego przez wojnę. To również pierwszy element charakterystyki protagonisty: cechuje go szlachetność, bezinteresowność i brak tolerancji na amoralne zachowania (fakt, że interweniuje z ociąganiem, jakby przymuszony przez spojrzenie pięknej nieznanym, dowodzi jedynie, że odpowiedzialność rodzi się w bezpośredniej bliskości, w sferze moralnych zobowiązań¹⁷).

W punkcie wyjścia widzimy rozległą panoramę zniszczeń – materialnej dewastacji i moralnego spustoszenia, rozpadu międzyludzkich więzi i triumfu instynktów. Obraz ma walor diagnozy historycznej. Zgodnie ze słowami Magdaleny Grzebałkowskiej, w roku 1945 „społeczeństwo przestało istnieć. Połączenia między poszczególnymi komórkami społecznymi, rodzinami, zostały zerwane. II wojna światowa to był walec, którzy przejechał po świecie”¹⁸. Podstawową funkcją walca – zatrzymajmy na chwilę tę metaforę – jest nie tyle niszczenie naziemnej infrastruktury, co wyrównywanie terenu. Tutaj docieramy do pierwszej westernowej analogii. Rodzimy Dzik Zachód – podobnie jak indiańskie terytoria, na które sto lat wcześniej zapuszczali się farmerzy i awanturnicy – to płaska przestrzeń społeczna, w której nie obowiązują dawne hierarchie i stratyfikacje. To nasze pogranicze, na którym wszyscy – jako przybysze skądinąd, nowi osadnicy – są sobie równi.

Prawo i pięść aktualizuje na westernową modłę mit pogranicza, zajmujący centralne miejsce w kulturze amerykańskiej. Frederick Jackson Turner w słynnym odczycie wygłoszonym na spotkaniu Amerykańskiego Towarzystwa Historycznego w Chicago z 1893 roku pt. *O znaczeniu pogranicza w amerykańskiej historii* dowodził, że mit ten leży u podstaw bytu narodowego USA:

Specyfika amerykańskich instytucji polega na konieczności ich zaadaptowania się do zmian niesionych przez napierających ludzi – zmian związanych z przedzieraniem się przez kontynent, ujarzmianiem dzikiej natury oraz wyłanianiem się, na każdym obszarze tego pochodu, z prymitywnych warunków gospodarczych i politycznych pogranicza, złożoności charakterystycznej dla obszarów miejskich¹⁹.

¹⁷ Por. Lévinasowskie rozważania Zygmunta Baumana o „bliskości-i-odpowiedzialności”: Z. Bauman, *Nowoczesność i zagłada*, tłum. T. Kunz, Kraków 2009, s. 378–386.

¹⁸ *Nudzi mnie wielka historia. Rozmowa z Magdaleną Grzebałkowską*, „Dwutygodnik”, nr 157, kwiecień 2015 r., <<http://kulturaliberalna.pl/2015/05/05/recenzja-1945-woj-na-i-pokoj-magdalena-grzebalkowska/>>, dostęp: 23.10.2015.

¹⁹ F.J. Turner, *O znaczeniu pogranicza w amerykańskiej historii*, tłum. B. Czepil, „Pogranicze. Polish borderlands studies” 2014, t. 2, nr 2, s. 140.

W miarę ekspansji osadników pogranicze przemieszczało się na zachód, stymulując rozwój prawa i organów państwowych, a także przyczyniając się do wywyższenia idei wolności i równości.

Film narzuca nam analogię Ziemię Odzyskaną – Dziki Zachód, ta jednak okazuje się mocno problematyczna. Przede wszystkim Dolny Śląsk – tam bowiem toczy się akcja – nie przypomina dzikich, niezaludnionych obszarów ani terytoriów plemiennych. Przybysze zajmują opustoszałe wsie i miasta, przejmują rozbudowaną infrastrukturę, zasiedlają domy pełne porzuconych w pośpiechu materialnych dóbr. Dochodzi do znamienego odwrócenia: to osadnicy przybywają z krainy zniszczeń, by objąć w posiadanie region względnie dobrze zachowany i stojący na wyższym poziomie cywilizacyjnego rozwoju. Schemat Kitsesa podlega przeniucowaniu. Dochodzi do zamiany biegunów opozycji: bohater przybywa ze stanu wtórnej dzikości (zdegradowanej przestrzeni, zdziczenia obyczajów, itd.) na łono cywilizacji. Zasiedlane tereny nie są podbijane, one czekają, aż prawowici właściciele wezmą je w posiadanie. Nie chodzi o konkwistę, chodzi – nich padnie wreszcie to słowo – o odzyskanie utraconego mienia.

Termin „ziemia odzyskana”, wykorzystany już przy okazji aneksji Zaolzia w 1938 roku, powrócił na szeroką skalę po roku 1945 i stał się propagandowym określeniem terenów przyznanych w ramach rekompensaty za utracone obszary na wschodzie. By mówić o „powrocie ziem północnych i zachodnich do macierzy”, trzeba było udowodnić legitymację państwa polskiego do tych terenów, wywieść ją z historii. Oficjalna historiografia PRL – posłużmy się cytataми z publikacji Ministerstwa Obrony Narodowej – utrzymywała, że „granice państwowe nigdy nie pokrywały się z granicami etnicznymi” ze względu na „eksterytorialne położenie Śląska i Pomorza w stosunku do reszty ziem polskich”. Decyzja podjęta w Poczdamie była „prawidłowa”, co poświadcza „etniczna dawna i żywa ciągle jeszcze polskość tych ziem”, najstarszych i najmłodszych jednocześnie. Żołnierz ludowego Wojska Polskiego – pisze na koniec w patetycznym tonie autor tego opracowania – spełnił marzenie Długosza i posunął granice Polski poza Odrę „w dniach zwycięskiego marszu przez pobojojwiska historii ku nowemu tysiącleciu państwa polskiego, które odtworzyć się miało w granicach naszych ojców, na ziemiach macierzystych Polski, w gnieździe naszego narodu”²⁰.

W filmie Hoffmana nie odnajduję żadnego sygnału, który podważałby tezy oficjalnej historiografii. Wręcz przeciwnie – dominuje w nim argumentacja na rzecz sprawiedliwości dziejowej. Zajęcie poniemieckiego mienia przedstawiane jest jako zadośćuczynienie za wojenne krzywdy,

²⁰ E. Męclewski, *Powrót Polski nad Odrę, Nysę Łużycką, Bałtyk. Szkice*, Warszawa 1971, s. 640.

a skrupuły Koeniga przegrywają w konfrontacji z Anną, jedną z napotkanych kobiet, również była więźniarką obozu koncentracyjnego:

- Czy nie odczuwa pani czegoś w rodzaju niesmaku... Skrupułów?
- Skrupułów? Dlatego, że zrobili ze mnie nędzarkę? Dlatego, że zabrali mi męża? Storturowali, a potem półżywemu zalali usta gipsem? Niech diabli wezmą cały ten ich dobytek! Niech diabli wezmą ich wszystkich!

W powieści Józefa Hena stanowiącej podstawę scenariusza Henryk próbuje powstrzymać Annę, mówiąc: „Pani ma rację, ale po co tłuc kieliszki? Na stacji czekają nędzarze, którzy mają przejąć mieszkanie”. A następnie usiłuje wyłożyć swoje racje:

- Nie chodzi o nich. – powtórzył. – Chodzi o nas. O nas samych. [...] Chodzi o tego, kto bierze – próbował wyjaśnić swoją myśl. Wyjaśnić, żeby nie popaść w śmieszność. Skrupuły, moralistyka, przecież to śmieszne. – To jest jak wygnanie z raju.
- Nigdy w nim nie byłam – odparła. Spytała z przekąsem: – W obozie też pan był taki czysty?
- Przez chwilę milczał.
- Nie jesteśmy już w obozie²¹.

Pisarz natrafił na trudność, której istotą była niemożność pogodzenia dwóch elementów: uprawomocnienia polskiej aneksji Ziem Zachodnich oraz mitu budowana *ab ovo* sprawiedliwego ustroju. Z jednej strony podkreślił mocno legitymację państwa polskiego do tych obszarów. Zwróćmy uwagę, że nie tylko Anna straciła najbliższych, nie tylko ona przeszła przez lagrowe piekło – niemal wszyscy bohaterowie naznaczeni są podobnym doświadczeniem. Powstaje wrażenie, jakby większość Polaków spędziła wojnę w obozach. Koenig na przykład brał udział w powstaniu warszawskim, po czym znalazł się w Auschwitz i Dachau (co znaczy, że był w gronie 13 tysięcy warszawiaków wywiezionych do Auschwitz w połowie sierpnia 1944 r., a w styczniu następnego roku – w gronie 56 tysięcy więźniów zmuszonych do opuszczenia obozu, następnie przeżył tzw. marsz śmierci i doczekał wyzwolenia). Jego rozmówca wymienia jednym tchem: „Pawiak, Majdanek, Buchenwald, Mauthausen, Oranienburg”. W ten sposób wykreowana zostaje wspólnota ofiar, która posiada naturalne prawo do sięgnięcia – w ramach rekompensaty – po porzucony dobytek. Z drugiej strony jednak budowany od podstaw system musi wspierać się na fundamentach etyki.

Fabula inscenizuje trudny kompromis. Koenig ma skrupuły, ale w dyskusji z Anną kapituluje przed jej pragmatyzmem. Namawia ją

²¹ J. Hen, *Prawo i pięść*, Zakrzewo 2012, s. 44–45.

nawet, by wzięła sweter, bo „czuje, że nie ma w tym nic brzydkiego”²²... Akceptuje zatem przejmowanie mienia, jego zmysł etyczny podpowiada mu jednak, że musi być ono kontrolowane i podporządkowane interesom całej zbiorowości (kobieta – co charakterystyczne dla gatunku – jest jej przedstawicielką, ucieleśnia cywilizację i stanowi przedmiot pożądania protagonisty²³). Najpierw zachęca Annę do zabrania kilku najpotrzebniejszych rzeczy (Hen wylicza: sweter, szlafrok, kilka ręczników i pantofle – wszystko zawinięte w obozowy pasiak²⁴), a po chwili, ryzykując własnym życiem, stawia czoło szabrownikom. Jego czyn ma za zadanie oddzielić przejmowanie mienia od kradzieży, zachowania akceptowalne od tych niedopuszczalnych, legalne od karalnych.

Przypomnijmy w tym miejscu przebieg zdarzeń: Koenig zgłasza się do przedstawiciela rządu w poszukiwaniu zajęcia i zostaje przydzielony do grupy, która ma zabezpieczyć majątek w miasteczku Graustadt vel Siwowo²⁵, rychło jednak okazuje się, że inni członkowie tej misji chcą dopuścić się grabieży mienia. Ich łupem paść mogą dobra kultury oraz elementy miejskiej infrastruktury (np. wyposażenie szpitala), które nie powinny być niczyją własnością, należą bowiem – jako własność publiczna i dziedzictwo kulturowe – do wszystkich. Nie są, wbrew pozorom, „niczyje”. Zgodnie z logiką rekompensaty to własność repatriantów koczujących na stacji.

Podczas patrolu Koenig trafia do miejskiego muzeum. Towarzyszy mu prosty i pobożny Smółka, który marzy o wywiezieniu z Graustadt miliona. W skrzyniach odnajdują bezcenne księgi, inkunabuły i obrazy. To pierwszy moment, kiedy bohater rozpoznaje zło i sprzeciwia się mu:

- Zostaw to.
- Dlaczego?
- Własność narodowa.
- Narodowi się nic nie stanie.
- Zostaw to!

Dochodzi do scysji i do bójki, a następnie do ugody. Koenig ma nadzieję zagrać na poczuciu przyzwoitości i na strachu przed boską karą, by przeciągnąć Smółkę na swoją stronę. Ten ostatni do końca nie rozumie, jak można bić się o cudzą własność.

Powiedzieliśmy przed chwilą, że dobra kultury należą do wszystkich, trzeba jednak do tego stwierdzenia wprowadzić małą korektę: należą one

²² Tamże, s. 46.

²³ J.G. Cavelti, *The Six-gun Mystique Sequel*, Bowling Green 1999, s. 30.

²⁴ J. Hen, dz. cyt., s. 46.

²⁵ Rolę fikcyjnego miasteczka odgrywał Toruń, zwłaszcza zaś Rynek Nowomiejski (gdzie w 2014 roku postawiono rzeźbę upamiętniającą plener filmowy).

do narodu. Film nie precyzuje, co takiego bohaterowie znaleźli w piwnicy, mowa jest tylko o jakimś „iluminarzu średniowiecznym” i małym obrazku. Powieść jednak okazuje się bardziej detaliczna. To obrazy Chełmońskiego i Gierymskiego, zrabowane z Muzeum Narodowego w Warszawie oraz zbiory książkowe wywiezione z Biblioteki Kórnickiej, a wśród nich – „Rękopis z Tyńca”, czyli najprawdopodobniej tzw. *Sakramentarz tyński* z XI wieku, jeden z najstarszych zachowanych iluminowanych rękopisów liturgicznych, jakie pojawiły się na ziemiach polskich we wczesnym średniowieczu. Ten bezcenny manuskrypt po II wojnie światowej trafił do Biblioteki Narodowej w Warszawie. Jeśli tak się stało – dopowiadają Hen-Skórzewski-Hoffman – to na pewno za sprawą jakiegoś anonimowego Koeniga. Koenig w tym samym momencie rozpoznaje wartość przedmiotu i włącza go do kategorii dobra narodowego:

Henryk sięgnął po oprawiony manuskrypt. Postrzępiony, wielowiekowy pergamin. Nigdy go nie miał w rękę, czytał tylko o nim, ale wystarczyły pierwsze słowa, sam wygląd zewnętrzny, żeby mógł poznać, że ma w rękę jeden z najstarszych zabytków piśmiennictwa polskiego. Uratowane! – ucieszył się. Dobrze i to. Każdy uchroniony przed zagładą drobiazg ma wartość w tym kraju, ograbionym i spalonym²⁶.

To nie tylko moment zawiązania akcji (pierwsze starcie bohatera z pomniejszym antagonistą), ale i ustanowienia centralnej problematyki utworu. Dzieje się to za sprawą gry słów:

- Jesteśmy w domu – powiedział.
- No pewnie – zaśmiał się Smółka.
- To wszystko nasze.
- Wiadoma rzecz!
- Mówię, że polskie²⁷.

„Nasze” nie znaczy tu: „coś, co możemy sobie przywłaszczyć”, lecz: „coś, co należy do narodu”. Frazeologizm „być w domu” (robić to, co się potrafi najlepiej i co przynosi przyjemność lub korzyść) podlega udosłownieniu i włącza się w zabiegi nostryfikujące Ziemię Odzyskaną. Cały ten dialog – cała scena, cały film! – ma w sobie coś z magicznego zaklęcia, które ma zaczarować rzeczywistość, to znaczy ukryć fakt, że prawo do nadodrzańskiej krainy było efektem zbiegu dziejowych okoliczności i politycznych decyzji, nie zaś wyrokiem Historii, która postanowiła naprawić wielowiekowe zaniedbania. Dlaczego zresztą *Sakramentarz*, o który walczył Koenig i Smółka, miałby być zabytkiem piśmiennictwa polskiego? To rękopis zawierający zbiór modlitw kapłańskich, oczywiście po łacinie,

²⁶ J. Hen, dz. cyt., s. 70.

²⁷ Tamże. W filmie dwie pierwsze kwestie zostały pominięte.

który powstał w diecezji kolońskiej, do Polski został sprowadzony przez biskupa krakowskiego Aarona z Brunwillare, a nazwę zawdzięcza jedynie temu, że przechowywany był w Opactwie Benedyktynów w Tyńcu. Jest zatem tak samo „rdzennie polski” jak miasto Graustadt.

Koenig staje do nierównej walki i rzecz jasna wygrywa ją, jak przystało na herosa westernu klasycznego. Will Wright pisze, że w fabule tego typu samotny bohater musi ustanowić porządek w sterroryzowanym lub skorumpowanym miasteczku, ratując społeczność, zdobywając szacunek mieszkańców, a nierzadko – miłość pięknej kobiety. To jedna z czterech odmian westernowej fabuły i zarazem najstarsza z nich, święcąca triumfy w złotych czasach gatunku (1930–1955)²⁸. Hoffman i Skórzewski sięgają po ten klasyczny wzorzec, by tym mocniej wybrzmiało przesłanie filmu, ale muszą też wprowadzić parę znaczących korekt.

Pogranicze – wróćmy na chwilę do odczytu Turnera – prowadzi do rozwoju indywidualizmu. Złożone struktury społeczne upraszczają się, do głosu dochodzą tendencje o charakterze antyspołecznym, postawy niechętnie wszelkiej kontroli, a w szczególności jakimkolwiek formom kontroli bezpośredniej. Ten indywidualizm pogranicza był czynnikiem od samego początku sprzyjającym demokracji, gdyż skłaniał jednostki do obrony ich praw i swobód²⁹. To miejsce, w którym autorskie trio wprowadza korektę. Indywidualizm nowego pogranicza zostaje utożsamiony z egoizmem etapu przejściowego. Stare bezpowrotnie odeszło w przeszłość, nowe – uosabiane przez repatriantów i funkcjonariuszy nowej władzy – dopiero nadejdzie. Niebawem nastanie demokracja, owszem, ale demokracja ludowa, wraz z jej rozwiniętymi formami kolektywizmu i specyficznymi miarami wolności osobistej. Tymczasem trwa moment przejściowy, w którym dochodzi do starcia postaw, reprezentowanych przez „przejściowych ludzi”. Część z nich zginie, część podda się nowemu prawu, część podąży dalej, w bezdomną tułaczkę. Wśród nich znajdzie się sam Koenig, którego ostatnim „kowbojskim” rysem pozostanie odmowa osiedlenia i apoteoza mobilności³⁰. Główny bohater *Prawa i pięści* jest nieprzystosowany do życia w zbiorowości. Ma wykształcenie pedagogiczne, ale nie chce pomagać w organizowaniu szkolnictwa, wolałby zostać leśnikiem. Wojenna trauma czyni z niego jednostkę nieproduktywną społecznie. Spełnić może

²⁸ Poza tym Wright wyróżnia odmianę z centralnym motywem zmiany, gdzie bohater walczący o sprawiedliwość zostaje odrzucony przez społeczność, która przejmuje funkcję zbiorowego bohatera negatywnego, odmianę opartą na wątku czystej zemsty i odmianę „zawodową”, gdzie grupa protagonistów – nierzadko wyrzutków społecznych – walczy o zdobycie skarbu. Te dwie ostatnie miałyby dominować w kinematografii światowej odpowiednio w latach 1955–1968 i po roku 1968. Zob. Ł.A. Plesnar, dz. cyt., s. 30–34.

²⁹ F.J. Turner, dz. cyt., s. 157–158.

³⁰ J.G. Cavelti, dz. cyt., s. 44.

się jedynie w roli niezłomnego obrońcy wartości, ostatniego – a zarazem pierwszego – sprawiedliwego.

Pippin dowodzi, że westerny są kombinacją trzech elementów narracyjnych: podboju autochtonów, podboju niegościnnego świata natury i podboju wewnętrznej natury³¹. *Prawo i pięść* wpisuje się w ten trzeci model. Film opowiada o konkwiescie wewnętrznego dzikusa – chciwego, agresywnego, chutliwego – i przekształca się w dyskurs umoralniający. Jaki przekaz został tu zaszyfrowany? Ano taki, że trzeba pohamować egoizmy w imię dobra wspólnego, a tych, którzy ulegają zgubnym namiętnościom, należy nawrócić, ukarać lub wyeliminować. Ten dyskurs umoralniający służy jednak nie tyle doskonaleniu wewnętrznych przymiotów, co uprawomocnieniu politycznego ładu. Koenig to typowy „lone hero”, stracony dla stabilnego, osiadłego i domowego życia, choć umożliwiającą je innym. Ale ten prawy szeryf nie tylko walczy o abstrakcyjne wartości, pomaga przecież aktywnie w instalowaniu nowej władzy na pozyskanych ziemiach.

Oto mit założycielski PRL, o ileż bardziej atrakcyjny i romantyczny od lansowanego na siłę mitu wyborów ze stycznia 1947 roku! Sfałszowane wyniki głosowania, przypomnijmy, miały legitymizować nowy ład państwowy i przesłonić fakt, że nowa władza nie cieszy się masowym poparciem, a tytuł do rządzenia zawdzięcza jedynie decyzjom Stalina i militarnej potędze ZSRR. Od strony formalnej wszystko się powiodło, niemniej nie było najmniejszych szans, by to sprokurowane zdarzenie zajęło ważne miejsce w polu symbolicznym. I oto w sukurs przychodzą bohaterowie pokroju Henryka Koeniga. Cóż z tego, że nosi on obco brzmiące nazwisko, które budzi podejrzenia wszystkich wokół? To on okazuje się uczciwy, a zatem nie wolno sądzić podług pozorów (nazwiska, pochodzenia), a wyłącznie podług czynów³². To on ucieleśnia pierwotną czystość idei państwa ludowego: wyzwała się od chęci posiadania, myśli kategoriami wspólnotowymi, po przemoc sięga niechętnie i tylko „w najniezbędniejszych wypadkach”³³.

Czy takie ujęcie nie jest jednak nadinterpretacją? Mamy wszak do czynienia z dobrym kinem gatunkowym, nastawionym na dostarczanie rozrywki! Zgoda, ale w westernach gra przeciwieństw generuje bardzo rozmaite przekazy, również takie o charakterze politycznym, które nale-

³¹ R.B. Pippin, dz. cyt., s. 225–228.

³² Podobnie rzecz ma się z bohaterkami kobiecymi: przyzwoita, powściągliwa Anna, która partneruje Henrykowi, okazuje się ostatecznie zepsuta moralnie, podczas gdy frywolna Janka jako jedyna wspomaga bohatera w walce z szabrownikami.

³³ W tym miejscu czynię aluzję do słynnego przemówienia Chruszczowa z 1956 roku, które można postrzegać jako próbę odnowienia rewolucyjnej czystości poprzez wygaszenie kultu Stalina i wzmożenie do kultu Lenina.

ży rozpatrywać w bezpośrednim kontekście historycznym. W literaturze przedmiotu znajdziemy mnóstwo analiz ponawiających pytania: jak filmy z lat 30. odnoszą się do Wielkiego Kryzysu? Dlaczego westerny z lat 40. i 50. podnoszą wartość honoru i poświęcenia i jaki to ma związek z początkiem Złotej Ery zachodniego kapitalizmu? Czy *W samo południe* to alegoria maccartyzmu czy wyraz poparcia dla udziału Stanów Zjednoczonych w wojnie koreańskiej? Czy westerny z lat 60. wspierają zagraniczne interwencje militarne, czy przeciwnie – w sposób omowny krytykują doktrynę Eisenhowera?³⁴ Zakładam, że możemy postawić pytanie o to, w jaki sposób *Prawo i pięść* aktualizuje się w swoim epokowym kontekście. Podobno powieść Hena miała kłopoty z cenzurą, a film Hoffmana został z premedytacją przemilczany przez krytykę³⁵, a jednak wymowa obu utworów wspiera politykę historyczną środkowego PRL-u. Historia Henryka dowodzi, że u fundamentów nowego systemu leży bezinteresowny gest etyczny.

Film bierze udział w dyskursywnym zarządzaniu przemocą. Jak pisał Gilberto Perez, westerny nie są po prostu okrutnymi opowieściami; to opowieści o znaczeniu przemocy jako zanikającego pośrednika pomiędzy anarchią a porządkiem prawnym. Kowboj jest polityczną figurą wpisaną w proces „cywilizowania przemocy”³⁶. Dokładnie jak w przypadku Koeniga: nie miał innego wyjścia – perswaduje film – kierował się instynktem moralnym i dlatego musiał sięgnąć po broń. Potem odjechał w siną dal, byśmy mogli – w mniejszym zakresie, na własną miarę – kontynuować jego dzieło. Wsłuchajmy się w słowa piosenki, śpiewane do muzyki Krzysztofa Komedy:

Za dzień, za dwa,
za noc, za trzy,
choć nie dziś...
Za noc, za dzień,
doczekasz się,
wstanie świt.

Noc okupacji kończy się, nastaje świt nowej epoki. Modelowy widz *Prawa i pięści*, jako jej mieszkaniec, powinien być skąpany w blasku dnia. Jeśli patos tej metafory nie brzmi fałszywie w epoce gomułkowskiej „małej stabilizacji”, to tylko dlatego, że wpisuje się w mit początku. Mit ten obliguje widzów, by pozostali wierni pierwszej obietnicy i by sprostali zaciągniętym wówczas zobowiązaniom.

³⁴ Zob. zwł. J.H. Lenihan, *Showdown. Confronting Modern America in the Western Film*, Urbana-Champaign 1980.

³⁵ S. Bobowski, *Ziemia Odzyskana w kinematografii PRL-u*, „Pamięć i Przyszłość” 2008, nr 1.

³⁶ G. Perez, *House of miscegenation*, „London Review of Books” 2010, nr 22, s. 23–26.

Dziki Wschód

Swoistą kalką *Prawa i pięści* był *Południk zero* (1970) w reżyserii Waldemara Podgórskiego, według scenariusza Aleksandra Ścibora-Rylskiego. Akcja toczy się również w pierwszych tygodniach po zakończeniu wojny. Pozytywnym bohaterem jest niejaki Bartkowiak, zdemobilizowany porucznik piechoty, którego wysłano na Mazury z misją tworzenia struktur administracyjnych. Na miejscu odkrywa, że miasteczko opanowała banda szabrowników, której przewodzi osobnik nazwiskiem Szczygieł. Nie tylko kradną oni poniemieckie mienie, ale sterroryzowali miejscową ludność, którą traktują jak Niemców. Bartkowiak wie jednak, że to zgermanizowani Mazurzy, którzy od pokoleń walczyli o polskość tych ziem. O wyniku ostatecznej rozgrywki decydują dwa czynniki: z pomocą przybywają chłopcy z ZWM, a Mazurzy dołączają do nich, gdyż odkrywają w sobie uśpioną polskość. Jawnie propagandowy charakter tego filmu czyni z niego dzieło symptomatyczne i pouczające, acz mało frapujące.

Ciekawe wydaje się natomiast, że konflikt na linii nowa władza – szabrownicy zdominował polski western niemal bez reszty. Oczywiście, w pewnym sensie rozwiązanie takie narzuca się samoczynnie: najpierw mamy analogię Dziki Zachód – Ziemia Odzyskana, a potem walkę z szabrownikami jako jeden z konfliktów nowego, rozległego pogranicza tamtych czasów. Z drugiej strony w tych latach, nazwanych coraz częściej okresem wojny domowej, nie brakowało innych napięć, zatargów i zbrojnych starć na tle rabunkowym, ideologicznym i etnicznym. Nie stały się one jednak kanwą scenariuszy, gdyż miały znacznie bardziej delikatny charakter. W Rzeczypospolitej Polskiej, która nazwała się „ludową”, niechęć do szabrownictwa pozwalała się podnieść do rangi odczucia patriotycznego. Wszak jednym z gestów założycielskich nowego systemu była „biedniacka” reforma rolna, która – jak dowodzi Henryk Słabek, a zanim Andrzej Leder³⁷ – miała raczej polityczny aniżeli ekonomiczny sens. W efekcie parcelacji gruntów powstały maleńkie, niewydolne gospodarstwa rolne, ale ta rewolucja agrarna zaspokoiliła głód ziemi najbardziej potrzebnych i związała ich z nowym ustrojem. W ten sposób budowano oficjalne poczucie sprawiedliwości. Zabór mienia publicznego jawi się na tym tle i jako czyn głęboko nieetyczny, i jako zamach na klasę pracującą.

Dodajmy, że konflikt władzy z szabrownikami sam w sobie stanowi ideologiczną inscenizację. Szabrownictwo, jak dowodzi Marcin Zaremba, stanowiło „ludową reakcję na kryzys” i rozwijało się przez cały okres wojenny, od września 1939 roku, poprzez plądrowanie opustoszałych gett,

³⁷ H. Słabek, *Dzieje polskiej reformy rolnej 1944–48*, Warszawa 1972, s. 83 i nast., A. Leder, *Przeżniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa 2013, s. 129–134.

po „złote żniwa” na terenach byłych obozów koncentracyjnych. Po roku 1945 podległo umasowieniu i ubranżowaniu, czyli specjalizacji funkcji związanych z wyszukiwaniem dóbr, ich transportem i upłynnianiem. Ale uczestnikami tego proceduru byli też funkcjonariusze służb porządkowych. Rozdawnictwo przejętego majątku odegrało też znaczącą rolę w konstruowaniu elitarnych więzi o charakterze klientalnym, kiedy na przykład mieszkania czy meble przekazywał burmistrz sekretarzowi, komendant burmistrzowi, ten zaś lekarzom i nauczycielom. Co więcej, istniał również „szaber oficjalny”, który polegał na tym, że odbudowujące się instytucje (np. uniwersytety) przejmowały porzucone mienie³⁸. Fabuła *Prawa i pięści* redukuje ten złożony proceder, w który zaangażowani byli niemal wszyscy, do starcia administracji państwowej z bandą rzezi-mieszków.

Przyjrzyjmy się pokrótce różnym odmianom i fazom omawianego proceduru. Można wyróżnić cztery zasadnicze fale „szabrowniczej gorączki”: pierwsza objęła głównie miasta, a jej sprawcami byli ich mieszkańcy („ludzie zbędni”), druga przetoczyła się przez wieś, trzecia przeszła przez Ziemię Odzyskane, czwarta stała się udziałem żołnierzy regularnych jednostek wojskowych, KBW i funkcjonariuszy milicji, a spadła na mienie Ukraińców i Łemków, wysiedlanych w latach 1945–1947³⁹. Trzecia fala – z pewnością najsilniejsza – jest osnową fabuły *Prawa i pięści*. Czwartej natomiast dotyczy film *Wilcze echa...* ale dotyczy w specyficzny sposób. Powiedziałbym, że opowiada o niej poprzez przemilczenie.

Rzecz dzieje się w Bieszczadach⁴⁰. Przenosimy się więc na Dziki Wschód, w pejzaż stanowiący jaskrawe przeciwieństwo prototypowej scenerii westernu. Jak pisała Jane Tompkins, westernowy krajobraz naznaczony jest nade wszystko przez brak – drzew i domów, życia i cywilizacji. Stanowi on wyzwanie dla ciała i dla charakteru, na innym planie natomiast niesie fundamentalne posłanie o życiu wypełnionym cierpieniem i obietnicą wzniosłości⁴¹. Obraz opustoszałego Graustadt z *Prawa i pięści*

³⁸ M. Zaremba, *Wielka Trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Kraków 2012, s. 301–307.

³⁹ Tamże, s. 289.

⁴⁰ Wcześniejsze chronologicznie *Rancho Teksas* Wadima Berestowskiego (1959) opowiadało o dwóch studentach zootechniki, którzy jadą w Bieszczady, by pomagać przy letnim wypasie bydła. Przeobrażają się w wakacyjnych kowbojów i roją o romantycznych przygodach, aż w końcu jeden z nich podrywa dziewczynę przemysłowca (a także członkinię wyprawy geologicznej), przez którą między przyjaciółmi dochodzi do kłótni. Wszystko kończy się strzelaniną, ujęciem przemysłowców przez milicjantów, rozbiem miłosnego trójkąta i rozwiązaniem stałego związku. Westernowy sztafaż zostaje tu wykorzystany do celów niezależnych – film opowiada o tzw. wakacyjnej przygodzie i przynosi pochwałę wszelakiej stabilizacji.

⁴¹ J. Tompkins, *West of Everything. The Inner Life of Westerns*, New York 1992, s. 70–71.

wpisujący się w tę poetykę braku: miasto, z którego wyciekło życie, upodobiło się do Gór Skalistych, ulice do wąwozów, a odkryte miejsca (hotel, muzeum) – do jaskiń pełnych skarbów (jedzenia i alkoholu, precjozów). W *Wilczych echach* za tło całej akcji służą bieszczadzkie plenery: łagodnie pofałdowany teren i bujna vegetacja przyrody. Dziki Wschód jest tu wyzuty z typowych elementów wizualnych, ale też nie jest podobny do równinnych scenerii polskiego easternu w typie sienkiewiczowskim (ogranych w trylogii filmowej Hofmana, w pewien sposób wiernego poetyce *Prawa i pięści*). Typowo westernowa jest jednak – by raz jeszcze przywołać Buscombe – forma wewnętrzna filmu, w związku z czym nie upodabnia się on do westernu ułańskiego, tej rodzimej odmiany „końskiej opery”, o której pisała Maria Janion, gdzie tematem jest wolność, a kulturą podszewką stanowi specyficznie polski etos rycerski⁴². Film Ści-bora-Rylskiego uruchamia charakterystyczną grę przeciwieństw wpisaną w trójelementowy układ: bezbronna zbiorowość – złoczyńcy – samotny heros. Do tego dochodzą typowe sceny konnych pościgów, strzelanin i pojedynków. Przy wykorzystaniu tych elementów raz jeszcze opowiada się tu historię obrony wspólnego mienia.

Herosem jest niejaki Piotr Słotwina, chorąży piastujący funkcję posterunkowego w małym bieszczadzkim miasteczku sterroryzowanym przez bandytów. Zaczyna się od wizytacji majora, który zarzuca bohaterowi, iż podczas nocnego patrolu naruszył granicę bratniego państwa na kilkanaście kilometrów. Ten tłumaczy się, że ścigał koniokradów, ale wyjaśnienie to nie jest wystarczające – musi odbyć karę, czyli przejść do cywila. Po zdemobilizowaniu tuła się samotnie po górskich ostępach, aż trafia na inny posterunek, onegdaj nadzorowany przez prawego Władeczka, a dziś opanowany przez bandę... przybyłą z Ziemi Odzyskanych. Piękna milicjantka Tekla informuje go podczas nocnej schadzki w kościele, że rzekomi funkcjonariusze to przebierańcy, którzy zaciekle czegoś szukają. Jak łatwo się domyślić, to przybyli z zachodu szabrownicy, którzy uśmiercili dobrego szeryfa i poszukują skarbu. Słotwina nawiązuje współpracę z Witoldem, ukochanym Tekli i ostatnim żyjącym współpracownikiem Władeczka. Najpierw próbuje wkupić się w łaski bandziorów, ci jednak szybko go demaskują i torturują podczas przesłuchania. Udaje mu się uciec dzięki pomocy jednego ze zbirów – olbrzyma o łagodnym sercu (co oznacza, że konwersja jest możliwa i zawsze można przejść na stronę dobra). Współ udaje im się rozbroić grupę i pojmać jej członków. Zły komendant ginie od strzału prosto w serce, a reszta zostaje spętana i rusza pod konwojem Słotwiny do miasta, by stanąć przed sądem. Wówczas jednak w Witoldzie budzi się dziki; w kulminacyjnym *anagnorisis*

⁴² M. Janion, *Placz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998, s. 36–43.

okazuje się, że nie go obchodzi ani dobro wspólne, ani miłość Tekli, tylko skarb, którego poszukiwali złoczyńcy, a który powierzył mu Władeczek. To on ucieleśnia czyste zło: chciwość i egoizm połączone ze złamaniem obietnicy i zdradą ideałów, które przypłacił życiem uczciwy i bohaterski komendant. Rozpoznanie prowadzi wprost do *happy endu*: Słotwina odrzuca propozycję korupcyjną Witolda, oddaje go w ręce organów ścigania, po czym wraz z Teklą i skaptowanym bandytą obejmuje pieczę nad nowym posterunkiem Milicji Obywatelskiej.

Zakończenie zostało ciekawie zdublowane. Oto w jakiś czas potem Słotwina w roli komendanta milicji ponownie odbiera reprimendę „starego” za to samo przewinienie i znowu zostaje zdemobilizowany. Nie pozostaje mu nic innego, jak tylko usadzić ukochaną na łąku siodła i wraz z dobrodusznym osiłkiem w roli giermka wyruszyć w świat. Film kończy się sceną, w której bohater idzie stępą samotrzeć, z nowymi towarzyszami drogi, przez zmierzchający pejzaż. Cała fabuła przynosi kolejne opracowanie motywu kielznięcia natury (egoizmu, chciwości, okrucieństwa) i ustanawiania moralnego ładu pod kuratelą administracji państwowej, zupełnie jak w *Prawie i pięści*. Skupmy się jednak na różnicach dzielących te obrazy.

Po pierwsze, różni je materia historyczna stanowiąca budulec opowieści. Bieszczady nie były obszarem zdobywanym czy „odzyskiwanym” tuż po wojnie. Stanowiły teren niejednolity pod względem etnicznym i wyznaniowym, będący przedmiotem rozmaitych „ogrodniczych” zabiegów władzy ludowej. Niemcy zostali wyparci z tego obszaru przez wojska IV Frontu Ukraińskiego, w efekcie w 1945 roku niepodzielną władzę sprawowały tam oddziały UPA. Walki między UPA a Wojskami Ochrony Pogranicza i funkcjonariuszami Urzędu Bezpieczeństwa trwały do końca 1947 r. i zakończyły się akcją „Wisła”, czyli skoordynowaną operacją militarną i wysiedleńczą wymierzoną w Ukraińców, Łemków i Bojków, w efekcie której Bieszczady częściowo opustoszały (wywieziono około 140 tys. osób). Akcja filmu startuje w roku 1948, czyli po zwycięstwie nad ukraińską partyzantką i po deportacjach. Film otwiera czytane przez lektora wprowadzenie:

Bieszczady. Najdalej na południowy wschód wysunięty zakątek Rzeczypospolitej. Wojna trwała tu trzy lata dłużej niż w całej Europie. Przez te trzy lata bandy nacjonalistów spod znaku UPA paliły wsie i miasteczka, wycinając w pień okoliczną ludność. Walka z nimi była długa i krwawa. Kiedy wreszcie umilkły strzały, ziemia bieszczadzka przypominała pustynię. I trzeba było jeszcze wielu dalszych lat, aby sprawiedliwość i prawo mogły na stałe powrócić w te strony.

Bieszczady funkcjonują tu jako „zakątek Rzeczypospolitej”, co rozwiewa wszelkie ewentualne wątpliwości co do polskości tych ziem. To silny

zabieg nostryfikacyjny: nie ma mowy ani o mieszanej ludności, ani o wysiedleniach, ani o osławionej korekcie granic z 1951 roku, w wyniku której Polska oddała tzw. „kolano Bugu” (gdzie rosyjscy eksperci odkryli bogate złoża węgla kamiennego) w zamian za worek bieszczadzki z miasteczkami Ustrzyki Dolne i Lutowiska. Odnosimy wrażenie, jakoby region ten wyznaczały niewzruszone granice i jakoby od zawsze zamieszkiwała go rdzennie polska ludność, nękana przez „bandy nacjonalistów spod znaku UPA” (czyli rozbójników, niereprezentujących wcale ogółu Ukraińców). Skomplikowana gra sił, interesów, różnic religijnych i etnicznych zredukowana zostaje do motywu szabru, bezpiecznego politycznie i pozwalającego wpisać się w epicki manicheizm westernu.

No dobrze, ale co zrobić z niepokornością bohatera? Przypomnijmy, że niesubordynacja Słotwiny sprowadzała się do tego, że naruszał on granice ościennych państw, ścigając koniokradów. W motywie tym streszcza się centralny paradoks *Wilczych ech*: granice państwowe przedstawiane są jako naturalne, to jest idealnie pokrywające się z granicami wspólnot etnicznych. Należy ich strzec, gdyż dyktuje to interes narodowy. Ale mieszkańców sąsiednich państw jednoczy wspólny wróg – złodziej, czyli ktoś, kto wyciąga rękę po dobro wspólne. Drobne wykroczenie chorążego jest karygodne z punktu widzenia prawa, ale chwalebne z perspektywy etyki państwa socjalistycznego. Paradoks ten ilustruje sama natura poszukiwanego skarbu: to kosztowności zagrabione przez sotnię Tryzuba, ponure dziedzictwo nieodległej przeszłości, w której Bieszczady były areną zmagania wrogich sobie nacjonalizmów. Akcja toczy się w świecie nacjonalizmów przekroczonych, w którym ponad narodowe partykularyzmy wybija się wspólna idea społecznej własności. Kiedy Witold zostaje rozpoznany jako zdrajca sprawy, Słotwina prosi Teklę, by przeczytała list pozostawiony przez Władeczka. Oto jego treść:

Ja, sierżant Jan Władeczek, syn Józefa, kreślę te słowa w wielkiej obawie, że innym sposobem nie będę mógł dać świadectwa prawdzie. W dzień świętego Jana, mojego patrona, trafiłem przypadkowo do nieznanego mi bunkra koło leśniczówki bereskiej. W tym bunkrze znalazłem i wykopałem przedmioty, które niniejszym, według dokładnego spisu, załączam. Przekonaniem moim przedmioty te stanowią mienie po zamordowanych tu mieszkańców i powinny zostać obrócone na wdowy i sieroty po nich. A list ten piszę z takich powodów: mianowicie jestem na posterunku, otoczony przez wrogów. Nie mogąc się od nich uwolnić, ani zmylić ich czujności, ukrywam te przedmioty tutaj, w moim pokoju, w dawnej skrytce uczynionej jeszcze za Niemca. O tym miejscu i co się w nim znajduje powiadomiłem przyjaciela mojego i kolegę, kaprała Szczytko Witolda, w nadziei, że może on to wszystko przeżyje i w stosownym momencie odda polskim władzom. Gdyby i on padł ofiarą, to myślę, że ten dom, jako stary i z grzybem, będzie kiedyś rozebrany i tym sposobem złoto powróci do społeczeństwa. Jan Władeczek, sierżant MO.

Brzmi to niczym testament szeryfa – prawego i dobrego, a nawet do-
brodusznego, gdyż w „przyjacielu i koledze” nie rozpoznał zdrajcy i okrut-
nika. Przed śmiercią marzy on tylko o tym, by „złoto wróciło do społec-
zeństwa”. Dodajmy, że pośród zrabowanych kosztowności znajdują się
święte medaliki i dewocjonalia, tudzież złoty krzyżyk, który widzimy
w rękach Witolda, gdy ten pieści go pożądliwie. Scena ta wybrzmiewa
niczym memento: Nie będziesz miał Bogów innych przed mieniem pań-
stwowym! Jan Władeczek wybrał sobie – niefortunnie, jak się okazuje
– powiernika i w formie listu wyekspediował w przyszłość przesłanie
bezkompromisowej sprawiedliwości. Przesłaniu temu sprzeniewierzył się
zauwany druh, ale przechwycił je inny niezłomny obrońca wartości, by
kontynuować dzieło pierwszego sierżanta MO na bieszczadzkiej ziemi,
która „przypomina pustynię”. W ten sposób walka dobra ze złem zostaje
wpisana w cykl odnowy i naprawy. Pierwszy przedstawiciel władzy ludo-
wej ginie, ale jego dzieło znajduje kontynuatorów. Pod koniec okazuje się,
że działania sierżanta Słotwiny znowu nie mieszczą się w granicach pra-
wa, ale na pewno są niezbędne dla prawidłowego działania systemu. Jak
wiemy, samotny bohater westernu nie może stać się częścią wspól-
noty. Ten strukturalny paradoks zostaje wpisany w proces stabilizacji
struktur władzy, ich wyrodnienia oraz ich rozbijania i uzdrawiania przez
niezłomną jednostkę.

W obydwu analizowanych filmach PRL jawi się jako kraj, w którym
na różnych szczeblach władzy pojawiają się ludzie nieuczciwi, admini-
stracja bywa omylna i skorumpowana, ale u źródeł systemu odnajdujemy
czysty gest etyczny. Koenig i Słotwina – wspierani po cichu przez naj-
wyższe władze państwowe (uosabiane przez pełnomocnika rządu w *Pra-
wie i pięści* oraz majora w *Wilczych echach*) – niestrudzenie przemierzają
ów kraj, by odnawiać czystość tego gestu.

* * *

Skromny korpus polskich westernów domykają dwa współczesne
obrazy. Polska kinematografia przeskoczyła etap krytycznej rozbiórki
gatunkowych schematów i weszła od razu w stadium parodii oraz pasti-
szowej gry resztkami. *Eukaliptus* w reżyserii Marcina Krzyształowicza
(2001) reklamowano jako pierwszy polski western erotyczny. Główny
bohater to nadwrażliwy rewolwerowiec Sony, obdarzony tajemniczym
przyrodzeniem zwanym Eukaliptusem, którego zazdroszą mu wszyscy
mężczyźni z Rio Bravo. W plenerach podkrakowskiej jury rozgrywa się
historia miłosnego dramatu – miłości bohatera do czternastoletniej Lo,
którą kocha również szeryf i rewolwerowiec Billy. Reżyser proponuje

zonglowanie stylami i beztronską zabawę konwencją oraz specyficzną grę obcości i swojskości (aktorzy mówią po angielsku, a funkcję lektora pełni Jan Suzin). W przypadku *Summer love* Piotra Ukłańskiego (2006) mamy do czynienia z ironiczną trawestacją motywu Obcego. Tajemniczy rewolwerowiec, który przybywa do miasteczka z ciałem poszukiwanego mężczyzny, spotyka się z agresją miejscowych. Powikłana fabuła, osnuta wokół nieszczęśliwej miłości mężczyzny do barmanki, obfituje w naturalistyczne sceny przemocy i przeestetyzowane wizje konania. Film ostentacyjnie eksponuje narracyjne szwy (aktorzy mówią o sobie wprost do kamery) i umowność dekoracji. Dzieła Krzyształowicza i Ukłańskiego wykorzystują western jako obcą i anachroniczną formę, by wygrać efekt komiczny, tudzież efekt obcości (wobec odziedziczonych schematów opowiadania).

W tym miejscu trudno nie pokusić się o uogólnienie (choćby i ryzykowne). Polscy filmowcy sięgali po western w latach 60., kiedy wciąż jeszcze istniała potrzeba symbolicznego zarządzania spuścizną kryzysowego okresu narodowej historii. Mit pogranicza, mit pionierski, etos dobrego szeryfa – wszystko to służyło formatowaniu pamięci pierwszych lat powojennych. Przez następne dziesięciolecia żyliśmy w kraju mocno scentralizowanym i zamkniętym (nie było więc mowy o „zmianach niesionych przez napierających ludzi”, o których pisał Turner), a żywe wspomnienie niespokojnego okresu instalowania władzy ludowej zastęgało w kształcie narzuconym przez oficjalną politykę historyczną. Dwa westerny z początku wieku potwierdzają jedynie, że na dłuższy czas utraciliśmy potrzebę włączania przeszłości w tego rodzaju wielki manicheizm epicki.

LITERATURA

- Alfieri A., *The American Western in Italy: Sergio Leone's dialectic cinema*, [w:] *New Wests and Post-Wests: Literature and Film of the American West*, red. P. Varner, Newcastle upon Tyne 2013.
- Bauman Z., *Nowoczesność i zgląda*, tłum. T. Kunz, Kraków 2009.
- Bazin A., *Western, czyli film amerykański par excellence*, [w:] tegoż, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963.
- Bobowski S., *Ziemie Odzyskane w kinematografii PRL-u*, „Pamięć i Przyszłość” 2008, nr 1.
- Buscombe E., *The idea of genre in the American cinema*, [w:] *Film Genre Reader III*, red. B.K. Grant, Austin 2003.
- Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Poznań 1997.
- Carter M., *Myth of the Western. New Perspectives on Hollywood's Frontier Narrative*, Edinburgh 2014.

- Cavelti J.G., *The Six-gun Mystique Sequel*, Bowling Green 1999.
- Hen J., *Prawo i pięść*, Zakrzewo 2012.
- Janion M., *Placz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998.
- Kitses J., *Horizons West: Directing The Western from John Ford to Clint Eastwood*, London 2004.
- Leder A., *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa 2013.
- Lenihan J.H., *Showdown. Confronting Modern America in the Western Film*, Urbana-Champaign 1980.
- Męclewski E., *Powrót Polski nad Odrę, Nysę Łużycką, Bałtyk. Szkice*, Warszawa 1971.
- Michalski Cz., *Western i jego bohaterowie*, Warszawa 1972.
- Perez G., *House of miscegenation*, „London Review of Books” 2010, nr 22.
- Pippin R.B., *What is a Western? Politics and Self-Knowledge in John Ford's „The Searchers”*, „Critical Inquiry” 2009, nr 35 (2).
- Plesnar Ł.A., *Twarze westernu*, Kraków 2009.
- Przyłipiak M., *Kino stylu zerowego*, Gdańsk 1994.
- Saunders J., *The Western Genre: From Lordsburg to Big Whiskey*, London 2001.
- Skoble A.J., *Order without law. The magnificent seven, east and west*, [w:] *The Philosophy of the Western*, red. L. Jennifer, McMahon, B. Steve Csaki, Lexington 2010.
- Słabek H., *Dzieje polskiej reformy rolnej 1944–48*, Warszawa 1972.
- Tompkins J., *West of everything. The Inner Life of Weterns*, New York 1992.
- Turner F.J., *O znaczeniu pogranicza w amerykańskiej historii*, tłum. B. Czepil, „Pogranicze. Polish Borderlands Studies”, 2014, t. 2, s. 140.
- Wright W., *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*, Berkeley 1977.
- Zaremba M., *Wielka Trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Kraków 2012.