

# Tadeusz Miczka

---

## Pewnego razu... był sobie Hollywood all'italiano

---

Postscriptum nr 1(53), 175-196

---

2007

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

Tadeusz Miczka  
Uniwersytet Śląski, Katowice

## Pewnego razu... był sobie Hollywood all'italiano\*

W latach 60. XX wieku nie tylko takie zjawiska, jak włoskie kino autorskie, *commedia all'italiana* oraz kilka filmowych szkół filmu politycznego zmieniały oblicze kina światowego. We Włoszech radykalna zmiana nastąpiła bowiem w popularnym dotąd kinie gatunków. Reżyserzy coraz częściej szukali wzorów i inspiracji w dynamicznie rozwijającym się i zaspakajającym marzenia o wielkiej sławie i wielkich pieniądzach kinie, powstającym w „mitycznej” Kalifornii. Krytycy włoscy z przerażeniem pisali wtedy o szybko postępującej „amerykanizacji” włoskiego filmu. Po kilkunastu latach okazało się jednak, że zjawisko to było bardzo ożywcze dla kina włoskiego i wywarło również ogromny wpływ na dalszy rozwój hollywoodzkich gatunków.

Typowym przykładem tej tendencji było kino o tematyce mitologicznej i historycznej, które zadomowiło się w Italii już dawno, a w drugiej połowie poprzedniego dziesięciolecia biło rekordy kasowe. We wsiach i małych miasteczkach kina osiągały zyski przede wszystkim z projekcji filmów, które nie wymagały od widzów prawie żadnej identyfikacji z otaczającą ich rzeczywistością i nie komplikowały przedstawianego świata złożonymi symbolami i metaforami. Oferowały natomiast znane mieszkańcom Włoch wizje wielkich katastrof, powodzi, wzburzonych morskich fal, trzęsień ziemi i erupcji wulkanicznej lawy, ale w czasach, gdy na ich ziemi żyli ludzie prehistoryczni, gdy istniały olbrzymy i różne potężne potwory, a w wielkich imperiach rządząli waleczni królowie i piękne cesarzowe. Związki takiego kina z tradycyjnymi opowieściami mitologicznymi, legendami lub zdarzeniami historycz-

---

\* Artykuł ten stanowi fragment książki *Historia kina włoskiego*, przygotowywanej przeze mnie do druku w Wydawnictwie „Śląsk”.

nymi były bardzo luźne. Z reguły filmy tego typu realizowano bowiem w konwencji fantastycznej.

Nawet najwybitniejsi włoscy reżyserzy chętnie przyjmowali propozycje producentów dotyczące realizacji filmów kostiumowych, ponieważ reżyserowanie wielkich widowisk stwarzało im często okazję do współpracy z aktorami hollywoodzkimi, którzy chętnie podpisywali wówczas kontrakty z wytwórniami produkującymi filmy w Cinecittà. Poza tym, wielu reprezentantów młodego pokolenia filmowców ostentacyjnie ignorowało wtedy dorobek neorealizmu (1944—1954) i technik narracyjno-przedstawiających związanych z dominującymi po wojnie we Włoszech gatunkami i kierunkami realistycznymi. Jaskrawym przykładem świadczącym o odrzucaniu tej tradycji był jawny, cięty, rytmiczny montaż, który z upodobaniem wykorzystywali twórcy kina mitologiczno-historycznego. Nadużywali oni również techniki tylnej projekcji, metody zdjęć nakładanych i tych środków wyrazu, które gwarantowały wyczuwalność strukturalizacji kadrów, sekwencji i fabuł. W świecie przedstawionym istniały tylko najprostsze podziały na dobro i zło oraz prawdę i fałsz. Postacie ekranowe pozbawione były głębi psychologicznej i subtelnych cech kulturowych. Maciste, Herkulesy, Minotaury, Kolosy, Ursusy, Samsony, Molochy, Argonauci i inni giganci dysponowali nieludzką *physis* i najczęściej „zwierzęcą” *psyche*.

Gdy w Stanach Zjednoczonych widowiska mitologiczno-historyczne zostały już właściwie wyparte przez nową falę filmów fantastycznych i *science-fiction*, nad Tybrem produkowano je jeszcze seryjnie, ponieważ przynosiły one włoskim producentom ogromne zyski z rozpowszechniania w kraju i z eksportu<sup>1</sup>. W Cinecittà, aż do połowy lat 60., zespoły specjalistów od „przerabiania historii” intensywnie pracowały nad scenariuszami, kostiumami i dekoracjami. Niektórzy scenarzyści pobijali rekordy pracowitości. Na przykład Ennio De Concini w samym tylko 1960 roku napisał scenariusze do dwunastu filmów tego typu, w tym m.in. do *Legionów Kleopatry* (*Legioni di Cleopatra*) i *Zemsty Herkulesa* (*La vendetta di Ercole*) V. Cottafavi, *Maciste w dolinie królów* (*Maciste nella valle dei re*) C. Campogallianiego, *Safony, piękności z wyspy Lesbos* (*Saffo venere di Lesbo*) P. Francisciego, *Królowej*

---

<sup>1</sup> Na przykład *Legiony Kleopatry* (1960) V. Cottafavi z udziałem Lindy Cristal, Ettore Manniego i Georgesa Marchala przyniosły więcej zysku niż *Kleopatra* Josepha L. Mankiewicza, która odniosła w 1963 roku ogromny międzynarodowy sukces przede wszystkim dzięki znakomitym kreacjom Elizabeth Taylor, Richarda Burtona i Rexa Harrisona, ale jednocześnie zapoczątkowała w USA okres schyłkowy kina widowiskowego o tematyce mitologiczno-historycznej.

*Amazonek (La regina delle Amazzoni)* V. Sali i *Gigantów z Tessalii (I giganti della Tessaglia)* R. Fredy.

W latach 1957—1964 we Włoszech powstało 176 filmów poświęconych tej tematyce, co stanowiło 10% całej produkcji filmowej. Ponad dwadzieścia razy głównym bohaterem był olbrzym Maciste. Trochę ustępował mu w tej konkurencji Herkules. Czasami dochodziło w kinie do ciekawych spotkań postaci z różnych popularnych gatunków, np. w filmach *Totó przeciwko Maciste (Totó contro Maciste, reż. Fernando Cerchio, 1961)*, *Maciste przeciwko wampirowi (Maciste contro il vampiro, 1961)* i *Zorro przeciwko Maciste (Zorro contro Maciste, 1963)*. Za najlepsze filmy mitologiczne włoscy krytycy uznali: w 1961 roku — *Kolosa z Rodos (Il colosso di Rodi)* Sergia Leone, *Herkulesa w środku Ziemi (Ercole al centro della terra)* Maria Bavy, *Wyprawę Herkulesa na Atlantyde (Ercole alla conquista di Atlantide)* Vittoria Cottafavi i Giorgia Cristalliniego oraz filmy *Maciste, najsilniejszy człowiek świata (Maciste l'uomo più forte del mondo)* Antonia Leonvioli, *Ursus* Carla Campogallianiego i *Ursus — postrach Kirgizów (Ursus il terrore dei Kirghisi)*; w 1962 roku — *Przybycie Tytanów (Arrivano i Titani)* Duccia Tessariego oraz *Ursusa i tatarską dziewczynę (Ursus e la ragazza tartara)* Remigia Del Grosso, a w 1963 — filmy *Ja, Semiramida (Io, Semiramide)* Prima Zeglia i *Ursusa na ziemi ognia (Ursus nella terra del fuoco)* Giorgia Simonellego. W 1964 roku, gdy następował już zmierzch kina mitologicznego, na ekrany weszły m.in. takie filmy jak *Herkules walczący z Rzymem (Ercole contro Roma)* Pietra Pirottiiego, *Dziesięciu gladiatorów (I dieci gladiatori)* Gianfranco Paroliniego oraz *Samson i skarb Inków (Sansone e il tesoro degli Incas)*.

Największą popularnością cieszył się Ursus. Filmy z jego udziałem przyniosły ponad miliard lirów zysku. Herkules „zarobił” nieco mniej, około 900 milionów.

Poetyka obrazów mitologicznych wywierała duży wpływ na ewolucję kina o tematyce historycznej. Rzetelną rekonstrukcję autentycznych zdarzeń i obiektów architektonicznych wielu reżyserów zastępowało bowiem całkowicie zmyśloną inscenizacją i charakteryzacją. Twórcy korzystali z dekoracji, na tle których dokonywały swoich niezwykłych wyczynów postacie zrodzone przede wszystkim w wyobraźni autorów nowej „mitologii”. Od takich powinowactw odcinał się neorealista Roberto Rossellini, który w latach 60. nakręcił kilka filmów historycznych, ale większość reżyserów na ogół nie miała tego typu skrupułów. Wystarczy wspomnieć *Messalinę, piękną cesarzową (Messalina, venere imperatrice, 1960)* V. Cottafaviego, *D'Artagnana walczącego z trzema muszkietierami (D'Artagnan contro i tre moschettieri, 1963)* Lucia

Fulciego, *Złoto cesarów* (*L'oro dei cesari*, 1963) Sabatina Ciuffiniego i Riccarda Fredy, *Upadek Rzymu* (*Il crollo di Roma*, 1964) Anthony'ego Dawsona oraz frywolne komedie kostiumowe, których akcje osadzone zostały w konkretnym czasie historycznym, np. *Dziewicę dla księcia* (*Una vergine per il principe*, 1965) Pasquale Festy Campanile.

Te niezbyt ambitne filmy znajdowały się w czołówce listy eksportowej. W latach 1966—1967, czyli w okresie największej ekspansji kina włoskiego, za granicę sprzedano aż 4295 obrazów ekranowych. Około 90% sprzedano do Ameryki Południowej i krajów Trzeciego Świata. Wśród dużych odbiorców filmów o tematyce mitologiczno-historycznej znajdowała się również Francja, nad czym w latach 1964—1965 ubolewali redaktorzy ambitnego pisma „Cahiers du Cinéma”, założonego w połowie poprzedniej dekady przez André Bazina i nadal popularyzującego idee następców „nowej fali” i kina autorskiego. Francuscy krytycy najostrzej oceniali jednak włoskie westerny, które również bardzo podobały się widzom nad Sekwaną. W publikacjach zagranicznych i krajowych poświęconych temu gatunkowi, który w połowie tego dziesięciolecia wyparł z kin włoskich i europejskich widowiska mitologiczne i stał się swoistym fenomenem w dziejach X muzy, swego rodzaju plagiatem o walorach artystycznych, dominowały na ogół opinie skrajne.

W 1964 roku odbyła się premiera filmu *Za garść dolarów* (*Per un pugno di dollari*, tyt. ang. — *For a Fistfull of Dollars*), który publiczność przyjęła entuzjastycznie. Natomiast wśród krytyków wywołał on niezwykle burzliwe spory na temat postępującej komercjalizacji kultury współczesnej. Skromny pod każdym względem obraz ekranowy, zrealizowany za niespełna 90 milionów lirów, osiągnął we Włoszech nieprawdopodobny sukces finansowy, który ilustrowała gigantyczna kwota 642 miliony lirów. Do końca lat 70. zysk z jego dystrybucji przekroczył niewyobrażalną cyfrę 5 miliardów lirów, ponieważ ogromnym powodzeniem cieszył się on również za granicą. Jego reżyserem był Bob Robertson, znany później pod własnym nazwiskiem, jako Sergio Leone. Od 1964 roku stał się on jedną z najbardziej kontrowersyjnych postaci we włoskiej kinematografii. Specjaliści od reklamy nazwali go wielkim artystą X muzy, ale znaczna część krytyków, podekscytowana w tym czasie światowym tryumfem autorskich dzieł Felliniego, Antonioniego, Viscontiego i Pasoliniego, potraktowała jego film jako utwór ze wszech miar niemoralny.

Przy okazji przypominano, że Leone nakręcił wcześniej *Sodomę i Gomorę* (1957) oraz *Kolosa z Rodos* (1959) i udowodnił, że dysponuje niezwykle

sprawnym warsztatem technicznym, wyobraźnią plastyczną i wrażliwością muzyczną. Jednakże tym dziwnym filmem kowbojskim twórca sprowokował entuzjastów kina do głębszego zastanowienia się nad etyczną stroną szargania tradycji Hollywoodu. Realizując *Za garść dolarów*, film bezpośrednio nawiązujący do amerykańskiej legendy opartej na dziejach Dzikiego Zachodu, reżyser często powtarzał, że spłaca w ten sposób swój dług historii sztuki filmowej. Nazwano go za to „genialnym fałszerzem”. Ten dwuznaczny epitet dość nieoczekiwanie ilustrował zupełnie nowe zjawisko we włoskiej kinematografii. Leone, wraz z bardzo liczną grupą reżyserów, demonstracyjnie związał bowiem swoją twórczość z zupełnie obcym kontekstem kulturowym.

Dla obrońców filmowej *italianita* western Leone stał się niepokojącym symbolem „końca włoskiego kina” oraz narodowego stylu. Jednocześnie dla kinomaniaków stał się wymownym świadectwem reżyserskiej wirtuozerii w poruszaniu się na granicy pastiszu i plagiatu. Do czasu jego premiery we Włoszech zrealizowano już 24 tzw. *maccheroni westerny*, nazywane również *spaghetti westernami*, które ze zmiennym szczęściem torowały sobie drogę do publiczności. Filmy kowbojskie przyciągały do kina przede wszystkim młodych widzów, żądnych egzotycznych przygód. Stereotyp westernowej opowieści od dawna zaspokajał oczekiwania i gust dużej liczby kinomanów na całym świecie<sup>2</sup>, ale w latach 60. producenci włoscy zaczęli namawiać wielu reżyserów do realizacji westernów *all'italiana*. Fala naśladownictwa spotkała się bowiem nie tylko z ogromnym zainteresowaniem widzów, ale wiązała się również z tanimi kosztami produkcji w plenerach Hiszpanii, w miasteczkach kowbojskich, które powstały w pobliżu Almerii i Madrytu.

---

<sup>2</sup> Już na początku XX wieku zainteresowanie tego typu filmami wykazali producenci angielscy i francuscy. W Niemczech w latach dwudziestych, trzydziestych i czterdziestych zrealizowano kilkanaście imitacji westernów, poczynając od adaptacji *Ostatniego Mohikanina* Jamesa Fenimore'a Coopera. Inspiracje z tej poetyki gatunkowej czerpali również reżyserzy japońscy, hinduscy, szwedzcy, brazylijscy, australijscy i południowoafrykańscy. Masowej produkcji tzw. *Krautenwesternów* podjęli się w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych reżyserzy z Niemiec Zachodnich i Wschodnich. Filmy z udziałem Lexa Barkera, Pierre'a Brice'a, Joachima Fuschembergera, Stewarta Grangera i Gojko Miticia, które powstawały we współpracy z wytwórniami hiszpańskimi i jugosłowiańskimi, skutecznie konkurowały z klasycznymi westernami amerykańskimi. Harald Reinl spopularyzował w kinie postać szlachetnego Indianina Winnetou, zaprzyjaźnionego z „bładymi twarzami” uosabianymi przez Old Surehanda i Old Shatterhanda. Bohaterowie z powieściowych fabuł, wymyślonych przez Karola Maya oraz z Cooperowskich barwnych eposów o życiu indiańskich plemion, mieli swoje odpowiedniki również w literaturze włoskiej, zwłaszcza w twórczości Emilia Salgariego, którego powieści wielokrotnie adaptowali na ekran twórcy filmowi.

O masowej produkcji *spaghetti westernów* zdecydował jednak przede wszystkim komercyjny atrybut gatunku, jego „zła sława” jako pozornie łatwego do powielania wzoru oraz coś, co można by nazwać ponadnarodowym, zbiorowym marzeniem o przygodzie, ucieleśnianym w postawie bohaterów ekranowych opowieści. Leone przekonywał swoich przeciwników o tym, że mit Dzikiego Zachodu należy do wszystkich społeczeństw, a Sergio Corbucci przypominał w swoich wypowiedziach, że Amerykanie również wcześniej przyjeżdżali do Rzymu, aby kręcić *Quo vadis?* (reż. M. Leroy, 1953) i *Ben Hura* (reż. W. Wyler, 1959). „Zresztą — mówił Duccio Tessari — Dzikie Zachód był dla nas zawsze snem o dzieciństwie [...], a poza tym społeczeństwo amerykańskie było niejednorodne, a więc gatunek nie jest wyłącznie jego dziedzictwem” (De Luca 1987: 36). W licznych wywiadach reżyserzy wskazywali więc na te mechanizmy społeczne, które warunkują powstawanie konwencji narracyjnych i przedstawiających korespondujących z włoskimi modelami wypracowywanej wówczas koncepcji kina popularnego. Powszechnie lansowano tezę głoszącą, że prężnie rozwijająca się kinematografia powinna w pełni zaspokajać potrzeby przeciętnego widza. Dlatego masowemu odbiorcy proponowano coraz więcej serii przygodowych fabuł opartych na tradycyjnych schematach gatunkowych.

Western najgłębiej zakorzeniony był w amerykańskiej mitologii, która nawiązywała do zdarzeń historycznych. O ich idealizacji świadczył podział na bohaterów dobrych i złych oraz przesłanie moralne zawarte w klasycznych arcydziełach tego gatunku. Twórcy włoskich pastiszów filmowych, poza scenarią, w ogóle nie dbali o realia fabuł ekranowych. Wyliminowali całkowicie motywy indiańskie i nie heroizowali postaci reprezentujących *american way of life*. Wykreowali natomiast postacie cyniczne, okrutne i chciwe, wyznające i realizujące w życiu wyłącznie zasadę *homo homini lupus*.

Nie zapominajmy o tym — twierdził Tessari — że korzenie naszej kultury związane są z Europą, a nie z Ameryką; dla nas nie istnieje »biel« i »czerni«, dobro i zło. Również dobro może doprowadzić do jakiejś podłości i ono, podobnie jak zło, wypełnia dziecięce marzenia: raczej powiedziałbym, że taka demitologizacja jest naturalną włoską cechą, występującą nie tylko w westernie (De Luca 1987).

W tych słowach wyraźnie odbijało się również echo polemik politycznych, jakie toczyły się wówczas na łamach włoskiej prasy. *Spaghetti western* był przecież dzieckiem czasów, w których wzrastało społeczne zainteresowanie

lewacką kontestacją, a wielu ludzi świadomie przyjmowało postawę określaną jako relatywizm etyczny.

Nieprzypadkowo dla ekranowych, „włoskich” rewolwerowców, miarą wartości stał się pieniądz, który gwarantował im niekwestionowane bezpieczeństwo, a miarą ich działania była skuteczność. Rzeczywistość filmowa ich nie oszczędzała i dlatego miarą ich egzystencji była również wielka wiara w siebie, wręcz miłość własna. *Maccheroni western* nawiązywał więc najwyraźniej do pierwotnych wersji powieści Coopera, a jego bohaterowie więcej mieli wspólnego z Natty Bumpoo i popularnym wówczas ekranowym tajnym agentem Jamesem Bondem niż z postaciami z filmów Johna Forda, Howarda Hawksa i Henry’ego Hathawaya. Mity amerykańskiego kina stanowiły dla włoskich reżyserów jedynie pretekst do tworzenia własnej wersji kultury masowej. Przesadnie wzmacniali i wyolbrzymiali oni podstawowe elementy klasycznego gatunku, które funkcjonowały przede wszystkim jako zewnętrzne jego oznaki. Jednocześnie mocno zmodyfikowali i zubożyli jego warstwę fabularno-koncepcyjną.

Eksplozja *italici westernów* nastąpiła w okresie istotnego przełomu, który dokonywał się zarówno w kinie włoskim, jak i amerykańskim. Dwa jego symptomy wywarły niewątpliwie duży wpływ na ostateczny kształt filmów z tej serii gatunkowej. Jednym z wielkich osiągnięć ówczesnego włoskiego kina autorskiego było spopularyzowanie techniki autotematycznej. Wyznanie Felliniego na temat Siódmej Sztuki, jakim było *8 i 1/2* (1963), stanowiło próbę nowego spojrzenia na wynalazek Lumiere’ów i Edisona oraz poważną próbę dokonania bilansu jego możliwości ekspresyjnych i komunikacyjnych. Modne stało się wówczas ujawnianie przed publicznością warsztatu twórczego, prezentowanie na ekranie postaci reżyserów, którzy odsłaniali tajemnice świata „zza kamery” oraz wykorzystywanie cytatów i aluzji z i do dawnych dzieł filmowych. W odróżnieniu od innych naśladownictw i pastiszów, *spaghetti western* włączony został właśnie w ten nurt myślenia o kinie na zasadzie świadomej permutacji stylistycznej. Reżyserzy kręcili filmy przygodowe, ale największe znaczenie przypisywali przede wszystkim tym elementom, „języka” ekranowego, które tworzyły i kształtowały pamięć kinematograficzną. To właśnie ona stanowiła główny punkt odniesienia dla nowych konwencji gatunkowych. Dlatego ubiory, broń, wnętrza salonów, pejzaże oraz zrytualizowane zachowania postaci, czyli sceneria tradycyjnego westernu, odtwarzana była jakby w „zwolnionym” tempie i z przesadną estetyzacją, a nawet elegancją, dzięki licznym efektom dźwiękowym, muzycznym, optycznym i aktorskim.



Magia konwencji niezwykle silnie działała na widzów, skoro na przełomie lat 50. i 60. chętnie chodzili oni do kina na filmy realizowane przez „nieznanych” reżyserów. Ale dość szybko, bo już w połowie dekady, okazało się, że ich twórcami byli znakomici profesjonalści, którzy ukrywali się za amerykańsko brzmiącymi pseudonimami i skutecznie lansowali nowych gwiazdorów, a nawet nawiązali owocną współpracę ze słynnymi aktorami hollywoodzkimi. Ich sukces zainspirował również kilkunastu twórców amerykańskich do realizacji *spaghetti westernów* i parawesternowych seriali telewizyjnych.

Wielu entuzjastów dawnego kina nie mogło jednak pogodzić się z tym, że popularny gatunek tak radykalnie zrywał swoje więzy z legendami, mitami i historią Ameryki. Ich nastawienie szybko się jednak zmieniało, gdyż stało się oczywiste, że również w ojczyźnie westernu zachodziły wtedy przemiany, które stwarzały warunki do zdecydowanego przekraczania barier wyznaczonych przez tradycyjne kanony poetyki filmu. W Stanach Zjednoczonych western powoli, ale konsekwentnie i radykalnie, zmieniał swoje oblicze<sup>3</sup>. Łatwo zauważyć, że w ujęciu chronologicznym *maccheroni western* pojawiał się zaraz po najostrzejszym kryzysie tego klasycznego gatunku. Włosi zaadaptowali bowiem „skończony” i „zamknięty” model genologiczny, wypełniając — z dużą inwencją twórczą — testament amerykańskich garbarzy westernu.

Ta westernizacja miała niespotykany dotąd zasięg w dziejach kina światowego i w jakiegokolwiek kinematografii narodowej. W latach 1964—1974 powstało we Włoszech prawie 400 filmów kowbojskich. Apogeum osiągnęła ona między 1966 a 1968 rokiem. Realizowano wtedy 72 westerny rocznie. Ekranowe opowieści o przygodach zręcznych *pistoleros* znajdują się w dorobku takich reżyserów jak Carlo Lizzani (Lee B. Weaver<sup>4</sup>), Damiano Damiani,

---

<sup>3</sup> Można przyjąć za Lorenzem De Luca (1987), że ewolucja tej poetyki gatunkowej przebiegała w trzech etapach. Western klasyczny rozwijał się w latach 1903—1959 i obejmował kolejno serie utworów ekologicznych, epickich, biograficznych, psychologicznych, militarnych i filmów akcji. W tym okresie rzeczywistość przedstawiana na ekranie uległa całkowitemu zmitologizowaniu. Od 1961 roku datują się narodziny „westernu schyłkowego” (głównie eposy schyłkowych, filmów *spaghetti* i komedii), w którym dominowały sceny przedstawiające akty przemocy oraz elementy ironii. Ten nurt skończył się w 1976 roku. Równoległe z nim, od 1969 roku (przez kilka lat) rozwijał się antywestern (w terminologii autora: „western-oskarzenie” i „western-prawda”), który powstał w rezultacie odkrywania przez twórców prawdy historycznej i rekonstruowania mitów indiańskich. De Luca proponuje periodyzację dość umowną, która wzbudza zastrzeżenia niektórych historyków kina, ale nie została dotąd poddana przekonującej krytyce przez amerykańskich filmoznawców i krytyków.

<sup>4</sup> W nawiasach umieszczone zostały pseudonimy. Spis wszystkich pseudonimów używanych przez włoskich reżyserów, scenarzystów, kompozytorów i aktorów został opublikowany

Tinto Brass i Florestano Vancini (Stan Vance). Do grupy czołowych twórców tego typu filmów należeli jednak przede wszystkim Adalberto Albertini (Al Albert), Alonso Brescia (Al Bradley), Enzo Barboni (E.B. Clucher), Roberto Bianchi Montero (Robert M. White), Camillo Bazzoni (Alex Burks), Marcello Costa (John W. Fordson), Giovanni Fago (Sidney Lean), Riccardo Freda (Georgio Lincoln), Enzo Castellari, Sergio Corbucci, Franco Giraldi (Frank Garfield), Marino Girolami (Fred Wilson), Paolo Heusch (Richard Benson), Antonio Margheriti (Anthony Daisies i Anthony Dawson), Camillo Mastrocinque (Thomas Miller), Domenico Paoella (Paul Fleming), Gianfranco Parolini (Frank Kramer), Luigi Scattini (Arthur Scott), Giovanni Simonelli (Sean O'Neill), Sergio Sollima (Simon Sterlin), Duccio Tessari, Luigi Vanzi (Lewis Vance), Marco Vicario (Renato Marvi), Piero Vivarelli (Donald Murray) i Primo Zeglio (Anthony Greepy). Autorami najdłuższych serii westernowych scenariuszy byli Adriano Baracco (A. Doyle) i Umberto Lenzi (Humprey Humbert).

Śśród ponad 80 aktorów, którzy zdobyli międzynarodową sławę dzięki włoskim westernom, najbardziej charakterystyczne role stworzyli Gian Maria Volontè (John Welles), Franco Nero, Giuliano Gemma (Montgomery Wood), Carlo Pedersoli (Bud Spencer), Mario Girotti (Terence Hill), Sergio Garrone (Richard Garret i Dick Regan), Elio Jotta (Leonard G. Elliott) i Gianni Garco (John Garco). Najczęściej partnerowały im w rolach drugoplanowych takie aktorki jak Lisa Gastoni (Jane Fate), Paola Barbara (Pauline Baards), Luisa Rivelli (Ursula Parker), Brunella Bovo (Barbara Hudson) i Anna Miserocchi (Helen Wart). W czołówkach najgłośniejszych filmów pojawiały się również nazwiska Claudii Cardinale, Gabriele Ferzettiego i Piera Paola Pasoliniego.

Prawdziwym kunsztem operatorskiego rzemiosła wyróżniały się zdjęcia realizowane do westernów przez Carla Di Palmę (Charlesa Browna) i Silvana Ippolitiego (Sylvana Wallace'a). Finezję kreacji aktorskich oraz plastyczną urodę kadrów ekranowych potęgowała znakomita oprawa muzyczna. Współtwórcami *spaghetti westernów* byli bowiem najlepsi włoscy kompozytorzy muzyki filmowej: Ennio Morricone (Leo Nichols), twórca m.in. muzyki do wszystkich utworów Sergia Leone, prymus słynnej rzymskiej Akademii Santa Cecilia, Carlo Rustichelli (Evirust), Armando Trovajoli, Nico Fidenco, Riz Ortolani, Bruno Nicolai oraz bracia Guido i Maurizio De Angelis. Najczęściej muzyka powstawała na etapie poprzedzającym pisanie scenariu-

sza, na planie filmowym zaś, w rytm jej dźwięków, reżyserzy konstruowali psychologiczne sylwetki postaci i dramaturgię zdarzeń.

Niekwestionowanym mistrzem w realizacji takich ekranowych widowisk był Leone, który — jak pisali wówczas krytycy — miał zmysł *l'animale cinematografico* („zwierzęcia kinematograficznego”) oraz intuicję archeologa. Przełomowym okresem w jego karierze filmowej (oraz w dziejach włoskiego kina popularnego) stały się lata 1964—1966. Wtedy zrealizował trylogię, na którą składały się następujące utwory: wspomniany wcześniej *Za garść dolarów* oraz *O kilka dolarów więcej* (*Per qualche dollaro in più*, tyt. ang. — *The Some Dollars More*, 1965) i *Dobry, Brzydki, Zły* (*Il Buono, il Brutto, il Cattivo*, tyt. ang. — *The Good, the Bad, the Ugly*, 1966). W rolach „kowboja znikąd” wystąpił Clint Eastwood, mało znany wówczas aktor amerykański.

Akcja pierwszego westernu rozgrywała się na dzikim i niegościnnym pograniczu między Meksykiem i USA, w miasteczku, w którym dwa klany rodzinne prowadziły ze sobą walkę o zdobycie złota i władzy. W tej bezpardonowej rywalizacji pierwszorzędną rolę odegrał małowówny, ale zdecydowany w działaniu cudzoziemiec. Kiedy członkowie klanu Rojo zdemaskowali prowadzoną przez niego podwójną grę, tylko przypadkiem uniknął śmierci, a po długotrwałej kuracji podjął walkę z dotychczasowymi sprzymierzeńcami. W finałowej sekwencji filmu bohater zabijał swoich wrogów i odjeżdżał w bezkresną dal. Fabuła filmu nawiązywała bezpośrednio do samurajskiej opowieści, którą w 1961 roku zaadaptował na ekran Akira Kurosawa. W *Strazy przybocznej* (*Yojimbo*) postać wędrownego ronina Sanjuro Kuwabatake, który ofiarowywał kolejno swoje usługi przywódcom dwu walczących ze sobą gangów, odtwarzał sugestywnie, ale zgodnie z tradycyjnymi japońskimi rytuałami walki, Toshiro Mifune. Natomiast w filmie Leone Eastwood wykreował za pomocą teatralnych gestów, zestrojonych z długimi jazdami kamery i dysonansami dźwiękowymi, postać westernowego „błędnego rycerza”. Liczne zbliżenia jego nieruchomej twarzy o szlachetnych rysach, odślanających jednak naturę chciwą i okrutną, skonstrastowane zostały z planami pełnymi, przedstawiającymi szybko i celnie strzelającego rewolwerowca.

W drugiej części trylogii, wystąpiła para zawodowych zabójców, łowców skalpów i przestępców. W roli narkomana Monco (Jednorękiego), bezwzględnie tropiącego swoje ofiary w celach zarobkowych, wystąpił Eastwood, któremu partnerował inny aktor amerykański, Lee Van Cleef, wcielając się w postać Pułkownika wymierzającego sprawiedliwość z przyczyn umotywowanych racjami światopoglądowymi i kodeksem honorowym. Obydwaj bohaterowie przeżywali rozliczne przygody, ale po zlikwidowaniu groźnej

bandy wystąpili przeciwko sobie. W finałowym pojedynku, Pułkownik z zimną krwią, z zemsty za doznane upokorzenia, zabijał Jednorękiego. Leone niemal do perfekcji doprowadził styl obrazowania dający w rezultacie spektakl okrucieństwa, a Morricone w mistrzowski sposób wykorzystał w scenach kulminacyjnych chwile absolutnej ciszy. W charakterystycznej dla siebie roli demonicznego szaleńca wystąpił w tym filmie sławny aktor zachodniemiecki, Klaus Kinski.

Ekranową trylogię zamykał tzw. „trio-western”, film, którego akcja rozwijała się na wzór dramaturgii zdarzeń z *Trzech muszkieterów* Aleksandra Dumasa. *Dobry, Brzydki, Zły* — Eastwood, Ely Wallach i Van Cleef — to trzy indywidualia ogarnięte manią odnalezienia skarbu ukrytego na starym cmentarzu. W czasie okrutnej wojny domowej, gdy żołnierze z rozbitej armii ratowali swoje życie paniczną ucieczką, bohaterowie uparcie dążyli do osiągnięcia swojego celu. Ich droga prowadziła przez więzienia i wymarłe miasto i zakończyła się krwawym epilogiem na cmentarzu: Dobry Joe zabijał tam Złego Sentezę i podstępem pokonywał Brzydkiego Tuco, który pozostał samotny i bezradny na miejscu wiecznego spoczynku ze swoją częścią złota, ponieważ rywal odebrał mu konia. Dobry samotnie odjeżdżał w siną dal.

Do grupy najlepszych *spaghetti westernów* zalicza się również filmy D. Tessariego, nakręcone przez niego w latach 1965—1966. Ten bliski współpracownik Leone zdobył już wcześniej uznanie publiczności i krytyki za realizację *Przybycia Tytanów* (1961). Kolejny rozdział w swojej twórczości zapoczątkował dylogią o przygodach Ringa. W obydwu utworach rolę tytułową z powodzeniem kreował Giuliano Gemma, młody aktor włoski. *Pistolet dla Ringa* (*Una pistola per Ringo*, tyt. ang. — *A Pistol for Ringo*) był barwną opowieścią o rewolwerowcu z „twarzą Anioła”, który bezceremonialnym zachowaniem, skrajnym zarozumiałstwem i pewnością siebie pobijał wszystkich cwaniaków, jakich wydało włoskie kino. Dzięki sprytowi i bezwzględnemu postępowaniu Ringo skutecznie walczył z grupą meksykańskich *desperados*, która wraz z zakładnikami zabarykadowała się na farmie znajdującej się w pobliżu małego miasteczka. Za pokonanie przestępców bohater zażądał od szeryfa dużej sumy pieniędzy. Gemma urozmaicił i wzbogacił psychologiczny rysunek tej postaci, stwarzając jej antytezę w *Powrocie Ringa* (*Il ritorno di Ringo*, tyt. ang. — *The Return of Ringo*, 1966). Bohater tego filmu cierpiał na amnezję i był ciężko doświadczony udziałem w Wojnie Secesyjnej, ale po powrocie do rodzinnych stron zmuszony został do podjęcia walki z grupą przestępców terroryzujących miasteczko. Ringo z trudem rekonstruował zdarzenia z przeszłości i powoli zaczynał rozumieć, że członkowie jego rodzi-

ny byli terroryzowani przez meksykańskich *bandidos*. Fabuła rozwijała się według schematu: zemsta, odzyskiwanie pamięci przez bohatera i jego powrót na łono rodziny. Nasuwała liczne skojarzenia z historią powrotu Ulissego do Itaki, opisaną dwa tysiące lat temu przez Homera. W pamięci widzów oraz w historii *spaghetti westernu* pozostała ostatnia sekwencja filmu, którą otwierało ujęcie przedstawiające Ringa w mundurze wojskowym, spowitego chmurą kurzu. Wyglądał jak upiór, gdy przed kościołem czekał na swych wrogów.

Udziałem w filmie *Django*, zrealizowanym w 1966 roku przez S. Corbucciego, rozpoczął z kolei wielką karierę aktorską Franco Nero. Kreowany przez niego bohater również wyglądał jak widmo, ponieważ występował w czarnym ubraniu i z licznymi atrybutami śmierci. Niczym groźne monstrum pojawiał się w wiosce terroryzowanej przez byłego żołnierza, rasistę i zbrodniarza. Seria burzliwych zdarzeń, w czasie których Django doznał ciężkich obrażeń ciała, kończyła się, oczywiście, jego zwycięstwem, ale on nie zmienił swego posepnego oblicza, nadal trwał bowiem w żałobie po utracie narzeczonej. Film Corbucciego był jednym z najbardziej ponurych westernów w dziejach kina światowego. Dziki Zachód przedstawiony został na ekranie jako kraina deszczu i błota, w której wojna nigdy się nie kończyła.

W tym samym roku Corbucci nakręcił również *Wielką ciszę* (*Il grande silenzio*, tyt. ang. — *The Great Silence*, 1966), zaskakując entuzjastów swojej twórczości powierzeniem głównej roli aktorowi francuskiemu, Jeanowi Louisowi Trintignantowi, odtwórcy słynnych melodramatycznych postaci w filmach Rogera Vadima i Claude'a Leloucha (*I Bóg stworzył kobietę...*, 1956; *Kobieta i mężczyzna*, 1966) oraz twórców „nowej fali”. Jego delikatna, świadcząca o nieśmiałości „twarz z innego świata”, nadawała postaci milczącego rewolwerowca niezwykle tajemniczy charakter. Szczególnie mocno kontrastowała z sadyzmem i grymasami jego przeciwnika — Klause Kinskiego. *Silenzio* (Milczący Człowiek) stawał w obronie poszukiwaczy złota i ich rodzin, które zostały napadnięte przez bandę dowodzoną przez Tigrero (po wł. — „człowiek okrutny jak tygrys”). Trintignant wzbudzał sympatię widzów swoimi szlachetnymi czynami, nie miał jednak szans w nierównej walce. Tigrero podstępnie i bez litości zabijał nie tylko milczącego rewolwerowca, ale również jego kobietę.

Nowe elementy do *entourage'u* poetyki gatunkowej włoskiego westernu wniósł S. Sollima filmem *Wyrównanie rachunków* (*La resa dei conti*, tyt. ang. — *The Big Gundown*, 1966), z udziałem T. Miliana i L. Van Cleefa. Była to opowieść o Cuchillo, meksykańskim bandycie, który niesłusznie został

oskarżony o gwałt i zabójstwo dziewczyny z zamożnej rodziny. Po ucieczce z więzienia młody *pistolero* samotnie dochodził swych praw, tropiąc prawdziwego zabójcę, potomka znaczącego rodu, który uczynił z niego kozła ofiarnego.

Opisując włoskie westerny, odnosi się wrażenie, jakby prezentowało się czytelnikom opowieści bajkowe lub stare legendy. Wszystkie zrealizowane zostały bowiem w konwencji fabularnej, nawiązującej do stylu i tematyki ludowych, fantastycznych, wielokrotnie powtarzanych przypowieści. W tym przekonaniu utwierdza interpretatora również największe arcydzieło tego gatunku, jakim był bez wątpienia film Sergia Leone wyświetlany pod trzema tytułami: *Pewnego razu na Dzikim Zachodzie*, *Zdarzyło się na Dzikim Zachodzie* (*C'era una volta ii West*, tyt. ang. — *Once Upon a Time the West*, 1968) i *Zagraj mi piosenkę śmierci*. Reżyser napisał scenariusz razem ze słynnymi reżyserami Dario Argento i Bernardo Bertoluccim, który po latach tak wspominał swoje spotkania z twórcą *Dobrego, Brzydkiego, Złego*:

Leone zatelefonował do mnie, aby zapytać, czy film mi się podobał. Odpowiedziałem mu, że bardzo mi się podobał, a on chciał wiedzieć, dlaczego? Wyjaśniłem, że „z powodu obsesyjnego pokazywania końskich zadów”. Tłumaczyłem mu dalej, że był jedynym reżyserem europejskim, który nie filmował koni tylko z przodu i z profilu, ale pokazywał je w kadrze od tyłu. Przez jakąś chwilę stał cicho, a potem powiedział: „Musimy razem zrobić film” (Ungari 1987: 51).

W rezultacie tej zaskakującej współpracy między niepoprawnym „plagiatorem” i „chorym” na autorskość „rewolucjonistą” powstał wielki ekranowy fresk, wyrafinowany w każdym szczególe, opowiadający o życiu pionierów zasiedlających dzikie prairie Ameryki Północnej. Główne role kreowali w nim światowej klasy aktorzy amerykańscy: Henry Fonda, Charles Bronson, Jason Robards i włoscy: Claudia Cardinale, Gabriele Ferzetti, Paolo Stoppa. Jak w soczewce, skupiały się w nim wszystkie najważniejsze gatunkowe elementy włoskiego *spaghetti westernu*.

Na tle opowieści o budowie kolei rozgrywał się na ekranie dramatyczny akt zemsty: rewolwerowiec zwany Harmonijką (Bronson), o którym jeden z bohaterów mówił, że „gra zamiast mówić, ale kiedy byłoby lepiej, aby grał, zaczyna strzelać”, szukał okazji do sprowokowania pojedynku z Frankiem (Fonda), który był zabójcą jego brata i przestrzegał w życiu tylko jednej zasady głoszącej, że: „ludzie są najlepiej wystraszeni, gdy umierają”. W przebiegu

zdarzeń, zmierzających do klasycznego zakończenia, aktywnie uczestniczyli również czarująca wdowa Jilli McBain (Cardinale) oraz zawadiaka Cheyenne (Robards).

Wszyscy mężczyźni adorowali piękną kobietę. Cheyenne mówił do niej: „Nie wyobraża sobie pani, jaka to radość dla mężczyzny, gdy widzi taką kobietę jak pani... I chce mu się patrzeć na nią... A gdyby któryś z mężczyzn panią poklepał, proszę nie zwracać na to uwagi... Zasłużyli na to”. Frank, pieszcząc ją, filozoficznie stwierdzał: „Będzie mi trochę przykro zabić cię..., lubisz żyć”. Harmonijka zaś obdarzał ją długimi i głębokimi spojrzeniami. Niewątpliwie Claudia Cardinale wniosła do tego filmu, a zarazem do poetyki gatunku, wiele zmysłowego i jednocześnie zimnego, skrywającego wyrażenie, piękna, i wykroczyła poza schemat typowej w westernie pasywnej i dekoracyjnej kobiecej postaci.

Sadyzm był w tym dziele znacznie ważniejszy niż poczucie sprawiedliwości. To jest zresztą cechą charakterystyczną *spaghetti westernów*. Frank z premedytacją zabijał młodego chłopca i przewracał kalekę, który także był postacią negatywną. Leone bardziej akcentował zręczność bohaterów w zabijaniu ludzi niż ich odwagę. Fascynowała go również sama aranżacja widowiska, dlatego realizował ujęcia z lotu ptaka (leżącą na łóżku młodą wdowę kamera filmowała z góry i zza czarnej, koronkowej zasłony), z perspektywy żabiej (np. kamera „wychodziła” z otwartego grobu), odwracał kadr o 90° (przemieszczając parę splecioną w miłosnym uścisku z pozycji pionowej do horyzontalnej), kręcił zdjęcia w zwolnionym tempie.

Psychologiczny rysunek postaci wzbogacały długie i powolne jazdy kamery, ukazujące „fakturę” spoconych twarzy i nasłonecznionych krajobrazów oraz typowe w tego typu filmach sentencje w rodzaju: „Jak można ufać człowiekowi, który nosi jednocześnie pas i szelki. Nie może on nawet zaufać swoim spodniom”. Charakterystyczne powiedzonka włączone zostały do krótkich dialogów, jakie prowadzili ze sobą bohaterowie, np. Cheyenne mówił: „Judasz zadowolił się sumą mniejszą o 4 770 dolarów”, a Harmonijka rzeczowo mu odpowiadał: „Wtedy nie było dolarów”. Frank tłumaczył zaś swoje postępowanie słowami: „Jestem po prostu mężczyzną”, a jego przeciwnik sentencjonalnie ripostował: „To starożytny gatunek”.

Zagęszczenie ekspresji wizualnej do perfekcji doprowadził reżyser w scenach przedstawiających rytualno-taneczny „balet” męskich postaci z rękami na koltach. W pamięci widza nie pozostawały plany amerykańskie, tak charakterystyczne dla klasycznego westernu, ponieważ rytm całego widowiska podporządkowany był przede wszystkim dynamice kompozycji muzycznej

autorstwa E. Morricone, która powstała przed rozpoczęciem zdjęć. W czołówce filmu w zbliżeniach i planach pełnych oraz w ścisłej synchronii z odgłosami zamykanych drzwi, kapiącej wody, „łamanych” palców, ze stukiem radiostacji i skrzypieniem krzesła pojawiały się napisy. Bogaty zestaw dźwięków i gwizdów lokomotywy wzmacniał atmosferę poprzedzającą kulminacyjne momenty akcji. Motyw harmonijki-instrumentu i Harmonijki-bohatera łączył się bezpośrednio z czasowym przenikaniem zdarzeń i kontrastował z superbłyskawicznymi strzałami rewolwerowców. Dźwięki fortepianu, kliwne melodie w stylu epoki i spokojna wokaliza niemal bezustannie towarzyszyły licznym perypetiom ekranowych bohaterów.

Film przyniósł producentom ogromny zysk, ale po 1968 roku *spaghetti western* tracił już jednak swoją popularność. W jego okresie schyłkowym Corbucci zrealizował jeszcze utwór *Jedziemy zabić przyjaciół* (*Vamos a matar compañeros*), Solima nakręcił *Twarzą w twarz* (*Faccia a faccia*), ale oryginalnym stylem i sprawnością warsztatową wyróżniał się jedynie „zaangażowany western” Damiano Damianiego, zatytułowany *Kto wie?* (*Quién sabe?*, 1966). Klaus Kinsky zagrał w nim rolę płatnego zabójcy generała, przywódcy meksykańskiej rewolucji, a partnerował mu w roli prostackiego i wybuchowego współnika G.M. Volontè. Reżyser bez osłonek ukazywał bezwzględne mechanizmy walki politycznej, której ofiarą padł nieokrzesany *bandido*, zamordowany z premedytacją przez swojego współnika. Scena przedstawiająca wysadzenie dynamitem oddziału żołnierzy podczas udzielanego im przez księdza błogosławieństwa została zrealizowana w taki sposób, że nieodparcie przywodziła widzom na myśl skojarzenia z akcjami terrorystycznymi Czerwonych Brygad, które w tym czasie wywoływały prawdziwy szok we włoskim społeczeństwie.

Radykalny przełom w dziejach *maccheroni westernu* nastąpił w 1970 roku, wraz z premierą komedii Enza Barboniego *Nazywano go Trinità* (*Lo chiamato Trinità*). Na ekranie pojawiła się para zabawnych i kabotyńskich kowbojów-włóczęgów. Terence Hill i Bud Spencer w rolach Trinity (Trójcy Świętej) i Bambina (Dziecka) przypominali raczej bohaterów z amerykańskiej burleski i włoskiej komedii *dell'arte*, niż filmowych rewolwerowców. Dzięki oszustwom i złodziejskim sztuczkom, uporowi i szczęśliwym zbiegom okoliczności, bohaterowie skutecznie pomagali grupie kwakrów w walce o ziemię z chciwym właścicielem ziemskim. Western przekształcił się więc w komiczną groteskę bez krwi, ostrej strzelaniny i śmierci. Bohaterowie Barboniego stali się ulubieńcami najmłodszej widowni telewizyjnej i z powodzeniem występowali później na małym i dużym ekranie w wielu „zwarowanych” filmach przygodowych.



Natomiast prawie niezauważenie odbyła się w 1971 roku premiera kolejnego westernu S. Leone, pt. *Garść dynamitu* (*Duck, you Sucker*) z Rodem Steigerem i Charlesem Bronsonem w rolach głównych. W 1976 roku Enzo Castellari ostatecznie zamknął ten rozdział włoskiej kinematografii, realizując *Keomę*. Franco Nero wystąpił w roli tytułowego Metysa, okaleczonego psychicznie przez wojnę włości i stworzył bardzo przejmującą kreację. Znakomicie ukazał przemianę bohatera żyjącego przede wszystkim wspomnieniami, a jednocześnie uwikłanego po powrocie do rodzinnej wioski w konflikt na tle rasowym z groźną bandą i przyrodnimi braćmi. Keoma został obrońcą starego ojca, który był w młodości zawodowym rewolwerowcem i czarnego sługi, który opiekował się nim w dzieciństwie. Po tragicznej śmierci najbliższych osób bohater krwawo rozprawiał się z braćmi i odjeżdżał — jak pisali recenzenci filmu — „w poszukiwaniu pokoju, którego nigdy nie znajdzie”. Antyrasistowski, gorzki w swej wymowie film stał się „ostatnim” prawdziwym *spaghetti westernem*, a piękną nostalgiczną balladą *country*, skomponowaną specjalnie dla Castellariego przez braci De Angelis, przez kilkanaście miesięcy lansowali prezenterzy włoskiego radia jako kandydatkę do młodzieżowej listy przebojów.

Nieliczni następcy Keomy, rozmaici *gringos*, *bandidos*, *desperados*, *pistoleros*, *vaqueros* i *vagabundos* pojawiali się latach 70. na ekranach już tylko na krótko i przemijali niezauważani przez nikogo. *Spaghetti western* był jednak przez ponad dziesięć lat gatunkiem dominującym we włoskim kinie popularnym i ważnym symptomem kultury masowej, zapewniając ogromnej rzeszy widzów rozrywkę drażniącą nerwy. I chociaż zmieniły się mody i kierunki artystyczne, w zbiorowej pamięci filmowej pozostała długa seria filmów o niepowtarzalnej urodzie plastycznej i melodyjnej strukturze narracji. Genialne fałszerstwa Sergia Leone ciągle jeszcze wzbudzają jednocześnie podziw i sprzeciw.

Większość filmów zrealizowanych w tej poetyce gatunkowej sytuowała się na poziomie produkcji — jak pisali włoscy krytycy — czysto „gastronomicznej”, przeznaczonej do szybkiej „konsumpcji”, razem z utworami nawiązującymi do poetyki komiksu i kinem *sexy*. O ich handlowym powodzeniu decydowała ilość, nie jakość. *Spaghetti westerny* zajmowały czołowe miejsca w tej kategorii, długo wygrywając rywalizację z seriami filmów powielających inne hollywoodzkie schematy gatunkowe, chociaż pojawiali się w nich zręczni, sprytni i waleczni agenci wywiadu. Najgroźniejsi konkurenci *gringos* występowali pod kryptonimami 777, Sigma 3, S53, S03, 353, X77, X1-7, Z55, AD77, A009, A008, A001, 2 + 5, OSS117, S28, S-077, 7x3, 00, 002... itp.

W drugiej połowie lat 60. brytyjski agent James Bond skutecznie walczył na ekranie, w towarzystwie seksownych panienek, z agentami komunistycznego wywiadu. Filmy z jego udziałem zdobyły ogromną popularność na całym świecie i nic dziwnego, że od 1966 roku we Włoszech powstało kilkanaście dramatów sensacyjnych zrealizowanych w konwencji Bonda. Filmowi agenci zachowywali się w Rzymie, tak jak w Chicago, ale też skutecznie pokonywali wrogów na całym świecie. Oprócz kryptonimów nie bardzo różnili się między sobą, o czym świadczyły już podobne do siebie tytuły filmów. Wystarczy wymienić zrealizowane w 1966 roku, aby się o tym przekonać. Widzowie mogli wtedy obejrzeć następujące filmy: *Śmiertelna misja „Molo 83”* (*Missione morta Molo 83*) S. Bergonzello, *Misja na gorącym piasku* (*Missione sabbie roventi*) A. Bresci, *Specjalna misja Lady Chaplin* (*Missione speciale Lady Chaplin*) A. De Martiny, *Dalekowschodnia misja agenta Jo Walkera* (*Agente Jo Walker operazione Estremo Oriente*) G. Pasoliniego, *Misja „Ypotron” agenta Logana* (*Agente Logan missione Ypotron*) C. Steganiego, *FBI: Operacja „Złota żmija”* (*FBI: operazione vipera gialla*) A. Medoriego, *OSS 117 umiera w Tokio* (*OSS 117 a Tokyo si muore*) M. Boisronda, *Agent „Tygrys”: piekielne wyzwanie* (*Agente Tigre: sfida infernale*) R. Vernaya, *Agent 077 rzuca wyzwanie mordercom* (*A 077 sfida ai killers*) A. Dawsona, *Tajny agent 777 — zaproszenie do zabijania* (*Agente segreto 777 — invito ad uccidere*) H. Baya, *Nasz agent w Casablance* (*Il nostro agente a Casablanca*) T. De Michelego, *Operacja „Goldman”* (*Operazione Goldman*) A. Margheritiego i *Password, zabijcie agenta Gordona!* (*Password, uccidete agente Gordon!*) S. Grieco.

Twórcy, którzy mieli ambicje artystyczne i byli zaangażowani w działalność społeczną lub polityczną, podejmowali czasami oryginalne próby wykorzystania konwencji gatunkowych z kina szpiegowskiego i gangsterskiego do przeprowadzania różnych socjologicznych analogii (typowym przykładem jest *Rzym jak Chicago — Roma come Chicago* Ernesta De Martiny z 1968 roku, z Johnem Cassavetesem w roli głównej) lub do urozmaicenia formuły rodzimych gatunków. Między innymi Ettore Scola w swoim drugim filmie, komedii *all'italiana*, z udziałem Uga Tognazziego, zatytułowanej *Komisarz Pepe* (*Il commissario Pepe*, 1969), posłużył się motywem prowadzonego śledztwa jako pretekstem do wnikliwej analizy sfery obyczajowej z życia mieszkańców prowincji Veneto<sup>5</sup>.

Filmy o tematyce szpiegowskiej i gangsterskiej zrealizowane zgodnie z regułami poetyki gatunku hollywoodzkiego reżyserowali jednak, poza nielicz-

---

<sup>5</sup> Szczegółowy opis tendencji i odmian gatunkowych w kinie policyjnym, szpiegowskim i gangsterskim znajdzie czytelnik w: *Il Patalogo due*, Milano 1980, s. 101—129.

nymi wyjątkami, raczej twórcy drugorzędni. Zwykle występowali w nich mało znani aktorzy lub debiutanci. Ani jeden bohater nie pozostał na dłużej w pamięci włoskich widzów. Wywarły one natomiast wyraźny wpływ na kino o tematyce wojennej. Brawurowe akcje, często zupełnie pozbawione prawdopodobieństwa, przeprowadzali na ekranie odważni dowódcy wojskowi, którzy do złudzenia przypominali agentów specjalnych. Szczególnie było to zauważalne w dramatach, które powstawały lawinowo od 1969 roku. W tymże roku na ekranach kin pojawiły się nieudolnie zrealizowane kopie batalistycznych filmów amerykańskich i brytyjskich: *Bitwa o pustynię (La battaglia del deserto*, reż. M. Loy), *Bitwa o ostatni czołg (La battaglia dell'ultimo panzer*, reż. J.M. Merino), *Bitwa o Synaj (La battaglia del Sinai*, reż. M. Lucidi), *Bitwa o El Alamejn (La battaglia di El Alamein*, reż. G. Ferroni), a nawet *Bitwa o Anglię (La battaglia d'Inghilterra*, reż. E.C. Castellani).

W tym dziesięcioleciu naśladownictwo stało się więc prawdziwą chorobą włoskiego kina popularnego, które w ten sposób zmieniało powoli przyzwyczajenia widzów. Reżyserzy podejmowali się nawet realizacji horrorów i filmów fantastycznonaukowych, czyli gatunków, które w poprzednich dziesięcioleciach w ogóle Włochów nie interesowały<sup>6</sup>. Czasami kończyło się to jednak prawdziwą katastrofą. Na przykład wysoką cenę za powielanie amerykańskich stereotypów gatunkowych zapłacili w 1960 roku m.in. Giorgio Ferroni (*Młyn kamiennych kobiet — Il mulino delle donne di pietra*), Piero Regnoli (*Ostatnia zdobycz wampira — L'ultima preda del vampiro*), Anton Giulio Maiano (*Seddok, następca Szatana — Seddok l'erede di Satana*) i Renato Polselli (*Kochanka wampira — L'amante del vampiro*). Doprowadzili oni niemalże do bankructwa kilka wytwórni filmowych.

Szybko jednak pojawiali się następni twórcy, którzy podejmowali się realizacji ryzykownych przedsięwzięć, szukając skutecznych sposobów na oswojenie obcych gatunków. Mario Bava, Riccardo Freda i Antonio Margheriti najczęściej posługiwali się metodą wypróbowaną przez twórców *spaghetti westernów*. Przesadnie eksponowali te elementy treściowe i konwencje formalne, które były charakterystycznymi zewnętrznymi oznakami tradycyjnych gatunków, co przynosiło czasami efekty parodystyczne i komediowe. Na ogół mocno jednak modyfikowali warstwę narracyjno-fabularną, podporządkowując ją konwencji typowo włoskiej, łącząc rodzimy horror z amerykańskim thrillerem. W 1962 roku według tego wzorca Bava zrealizował kryminał *Dziewczyzna, która wiedziała za dużo (La ragazza che sapeva troppo)*.

---

<sup>6</sup> Szeroko omawia wszystkie włoskie filmy grozy T. Mora 1978: 287—334.

Ale lepszym dreszczowcem był jego film nowelowy *Trzy razy strach* (*I tre volte della paura*, 1963). Wywoływał on atmosferę strachu za pomocą kojarzących się z niebezpieczeństwem symboli, znaków i sugestii oraz nietypowych przedmiotów i nienormalnych ludzkich zachowań. Dźwięk telefonu i wycie psa pełniły w jego obrazach ekranowych funkcje sygnałów oznajmiających powrót wampira do miejsca, w którym żyli ludzie, spadająca kropla wody symbolizowała grzmot zapowiadający nieszczęście, a brzęczenie końskiej muchy zapowiadało całą serię tragedii. Bava wprowadził do ekranowego dreszczowca kilka zupełnie nowych elementów. Na przykład w pierwszej scenie filmu Boris Karloff, aktor znany na świecie z amerykańskich i angielskich horrorów, w których wcielał się w postacię najsłynniejszych monstrów (m.in. Frankensteina, „złego naukowca”, Golema i półpotwora czarownika), zwracał się z ekranu bezpośrednio do widzów, informując ich o fikcyjnym charakterze przedstawianych zdarzeń. W zakończeniu filmu, w epizodzie ukazującym pędzącego konia należącego do wampira, operatorzy robili na niego najazd z tyłu, filmując drewnianą makietę zwierzęcia w rytmie przypominającym jazdę na karuzeli. Gdy widzowie zaczęli odczuwać strach, na ogół ruchy kamery wytwarzały wtedy dodatkowy dystans do ekranowego świata. O ten dystans dbał Bava szczególnie, ponieważ w jego nowelkach, w odróżnieniu od typowego horroru amerykańskiego, nie było finałowej zagłady wampirów.

Natomiast Freda specjalizował się w ironizowaniu na temat magii i spirytyzmu oraz sadyzmu, masochizmu i innych perwersji seksualnych. Z dużą swobodą i śmiałością łączył problematykę erotyczną z atmosferą charakterystyczną dla literatury gotyckiej w *Strasznej tajemnicy doktora Hitchcocka* (*L'orribile segreto del dottore Hitchcock*, 1962) i *Widmie* (*Lo spettrò*, 1962). Z kolei Margheriti w *Tańcu śmierci* (*Danza macabra*, 1963), *Dziewicy z Norymbergi* (*La vergine di Norimberga*, 1963) i *Długich włosach śmierci* (*I lunghi capelli della morte*, 1964) próbował przekonać widzów, że filmy grozy nie tylko są utworami rozrywkowymi, ale mogą skutecznie prowokować do poważnych rozważań i dokonywania analiz różnych zjawisk społecznych.

W drugiej połowie lat 60. film grozy nie rozwijał się już we Włoszech tak dynamicznie jak na początku tej dekady. Od czasu do czasu wykorzystywali jego konwencje i odmiany gatunkowe reżyserzy zafascynowani erotyzmem i psychopatologią życia seksualnego. Prawdziwym zaskoczeniem był jednak horror wyreżyserowany przez cenionego twórcę kina popularnego, Damiana Damianiego, pt. *Zakochana wiedźma* (*La strega in amore*, 1965), oparty na motywach powieści meksykańskiego pisarza Carlosa Fuentes. Krytyka

przyjęła go z mieszanymi uczuciami, ale nie miała wątpliwości, że twórca przekroczył barierę istniejącą w kinie włoskim, łącząc filmową rozrywkę z poetyką rodem z kultury wysokiej. Film ten wymieniają i analizują prawie wszyscy autorzy najważniejszych monografii kina grozy. Andrzej Kołodyński zwraca uwagę na jego podstawowe walory, pisząc:

Historia wiedźmy, której miłość przywraca okresowo młodość i piękność, ma dość perwersyjny podtekst erotyczny i sugestywną atmosferę. Damiani pokazuje współczesne wielkie miasto włoskie, ale w jego centrum, wśród płataniny ciasnych uliczek, tkwi na wpół opuszczony, renesansowy pałac — miejsce nadnaturalnych wydarzeń, w które wplątany zostaje pewien młody człowiek. Jest to udana próba znalezienia odpowiednika „gotyckiej” scenerii, tak nierozzerwalnie kojarzącej się zawsze z tekturową Transylwanią, zbudowaną w studio Bray nad Tamizą. Poetycko wykorzystuje się liczne niedomówienia. Nie wiadomo dokładnie, jakie praktyki uprawia stara Consuela w zarosniętej dziką roślinnością oranżerii, ale reżyser umie skonstruować enigmatyczny nastrój niepokoju, każąc widzowi obserwować z daleka jej przygotowania oczyma przerażonego bohatera. Po raz pierwszy chyba tak konsekwentnie wykorzystany został też motyw nieporządku i opuszczenia, sugestywnie punktujący niepokój psychiczny bohaterów. Nie barokowe zatłoczenie scenerii malowniczymi rekwizytami rodem z muzeum osobliwości, ale właśnie pustka pozbawionych mebli sal i korytarzy sprawia przytłaczające wrażenie. W bibliotece walają się stare księgi i manuskrypty, a wśród nich w szklanym sarkofagu spoczywa zmumifikowane ciało pana domu... Gwoli ścisłości przyznać trzeba, że jak dotąd [tzn. do 1970 roku — T.M.], śladami Damianiego nie poszedł żaden z ambitnych twórców włoskich — z jednym charakterystycznym wyjątkiem. Niewątpliwie bowiem Federico Fellini wykorzystuje w sposób niezmiennie interesujący poetykę grozy, która przysparza tyle niepokojącego piękna zarówno wizjom *8 i 1/2*, jak i — w większym stopniu — barwnej feerii *Giulietty i duchów*” (Kołodyński 1970: 58—59).

Rzadko zdarza się, aby o tej kategorii filmów pisano takie pochlebne słowa.

Rok 1965 był we włoskiej kinematografii najgorszy pod względem produkcyjnym. Zrealizowano wtedy 188 filmów fabularnych, z czego aż 137 w współpracy z wytwórniami zagranicznymi. Rok wcześniej powstało 315 filmów, a rok później — 240. Krytycy narzekali na brak arcydzieł. *Giulietta i duchy* uznali za porażkę Felliniego. Z zaskoczeniem stwierdzali, że listę

najlepszych filmów otwierają produkty kina popularnego: *Casanova*'70 Mario Monicellego, *Znałem ją dobrze* Antonio Pietrangello, *O kilka dolarów więcej* Leone, *[Jeśli pozwolicie] Tym razem porozmawiamy o mężczyznach* Liny Wertmüller, zrealizowana w „importowanej” konwencji *Zakochana wiedźma* Damianiego i należąca do „niepopularnego” we Włoszech gatunku *Dziesiąta ofiara* (*La decima vittima*) Elio Petriego.

Petri dokonał swobodnej adaptacji noweli Roberta Sheckleya, która była opowieścią o międzynarodowej grze, organizowanej przez media w 2000 roku, nazywanej „wielkim polowaniem”, zawsze kończącej się śmiercią jednego z rywali. Uczestnicy zawodów mogli zamieniać się rolami, ponieważ ofiara odnosiła zwycięstwo wtedy, gdy odkryła swojego kata (myśliwego), który wiedział o niej wszystko i mordowała go z zimną krwią. Bohaterami filmowej makabreski byli piękna Amerykanka Caroline (Ursula Andress) i przeciętny, wybrany do roli ofiary przez komputer, Włoch Poletti (Marcello Mastroianni). Łowczyni miała zabić mężczyznę przed kamerami telewizyjnymi. Taki był warunek zawartego przez nią kontraktu dotyczącego reklamowania herbaty. W telewizji czyniącej ze świata — używając słów kanadyjskiego teoretyka kultury masowej Marshalla McLuhana — „globalną wioskę”, toczyła się część akcji filmu i tam właśnie przeciwnicy próbowali się wzajemnie przechytrzyć. Kobieta okazała się sprytniejsza, ale wbrew regułom gry zakochała się w przystojnym Włochu, który miał być jej dziesiątą ofiarą i porwała go do „matrymonialnego samolotu”. W taki właśnie zabawny sposób zakończyła się makabryczna opowieść „z przyszłości”, o której Marcel Oms napisał, że „jest projekcją zdecydowanie antycypującą rozwój współczesnej rzeczywistości: konflikty polityczne są tu rozwiązywane za pomocą swoistego ujednoczenia sposobów życia” (Oms 1974: 132). Mimo komicznej tonacji Petriemu udało się wprowadzić do akcji filmu, w sposób nie naruszający podstawowych konwencji gatunku, włoskie realia. Większość zdjęć ekipa zrealizowała w EUR-ze, dzielnicy Rzymu zbudowanej w czasach Mussoliniego na wzór ogromnych budowli Nowego Jorku, ale w stylu łączącym elementy monumentalnej architektury antycznego Rzymu i symetrycznej kompozycji awangardowych obrazów Giorgia De Chirico. Miłosne perypetie bohaterów kończyły się happy endem, małżeństwem Caroline i zonanego Włocha. Film zawierał krytyczną aluzję do obowiązującego w Italii zakazu rozwodów. *Dziesiątą ofiarę* można również potraktować jako przykład ostrej krytyki telewizji, która dzięki agresywnej reklamie stała się w rękach elit politycznych narzędziem służącym do manipulowania społeczeństwem i „terroryzującym” swoich odbiorców.

Film Petriego nie zapoczątkował jednak we Włoszech mody na kino fantastycznonaukowe, ale symbolizuje, wraz z nurtem mitologiczno-historycznym i kryminalno-sensacyjnym, a zwłaszcza ze *spaghetti westernem*, postępujący proces „amerykanizacji” kina narodowego, który na zawsze zmienił kino włoskie i kino amerykańskie, a także wiele tendencji, poetyk, szkół i nurtów w ówczesnym kinie światowym.

#### Literatura

- De Luca L., 1987: *C'era una volta U western italiano*, Roma.  
*Il Patalogo due*, 1980: Milano.  
Kołodzyński A., 1970: *Film grozy*, Warszawa.  
Mor T., 1978: *Storia del cinema dell'orrore*, Roma.  
Oms M., 1974: *L'aventure d'un langage*. W: *Elio Petri*, a cura di J. Gili, Nice.  
Ungari E., 1987: *Scenemadri di Bernardo Bertolucci*, Milano.