

Dr hab. Sławomir Sikora
Instytut Etnologii
I Antropologii Kulturowej
Uniwersytet Warszawski
slawomir.sikora@uw.edu.pl

Warszawa, dn. 5 stycznia 2022 r.

Ocena zgłoszonego osiągnięcia naukowego oraz dorobku dra Piotra Fabiśa
w związku z postępowaniem o nadanie stopnia doktora habilitowanego
w dziedzinie nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o kulturze i religii

Jako główne osiągnięcie naukowe dr Piotr Fabiś zgłosił monografię *Zawsze błądzić pośród wiatrów. Antropologiczne studium ewolucji strukturalnej westernu filmowego* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Seria Etnologia i Antropologia Kulturowa nr 33, s. 309, ISBN 978-83-232-3779-2).

Recenzję dorobku naukowego Habilitanta zacznę od syntetycznego omówienia jego sylwetki i dorobku, a następnie przejdę do omówienia głównego dzieła.

Sylwetka naukowa

Doktor Piotr Fabiś tytuł magistra uzyskał w 1992 r. na podstawie pracy *Religia i magia w teoriach francuskiej szkoły socjologicznej i antropologii strukturalnej Claude'a Lévi-Straussa*, obronionej w Instytucie Etnologii w i Antropologii Kulturowej Wydziału Historycznego Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (promotor: prof. dr hab. Anna Pałubicka). Tytuł doktora nauk humanistycznych w zakresie socjologii otrzymał natomiast w roku 2003 na podstawie rozprawy *O narodzinach nowoczesnego relatywistycznego pojęcia kultury* obronionej w Instytucie Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk (promotor: prof. dr hab. Aldona Jawłowska).

Od roku 2004 był zatrudniony na stanowisku adiunkta w Zakładzie Studiów Europejskich i Krytyki Kulturowej (Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), a po zmianach strukturalnych w UAM od 2020 jako adiunkt w Zakładzie Teorii i Metodologii Antropologii (Instytut Antropologii i Etnologii, Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa, UAM w Poznaniu).

Po uzyskaniu stopnia doktora dr Fabiś opublikował:

- własną książkę *Émile Durkheim jako teoretyk kultury* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2008, ss. 176, ISBN 978-83-7177-507-9.), która jest dopracowaną wersją doktoratu – otrzymał za nią nagrodę indywidualną I stopnia Rektora UAM,

- trzy rozdziały w monografiach naukowych,

- pięć artykułów w wysokopunktowanych naukowych czasopismach polskojęzycznych,

- jest też współredaktorem publikacji *Etnologia uniwersytecka w Poznaniu 1919-2009* (wraz z dr Jackiem Bednarskim, 2009).

Ponadto wziął udział w trzech konferencjach o zasięgu krajowym i międzynarodowym.

Z osiągnięć pozanaukowych warto wspomnieć o współautorstwie scenariusza (wraz z prof. dr hab. Małgorzatą Hajewską-Krzysztofik) przedstawienia *Baśni o Andersenie* (przedstawienie dyplomowe studentów IV roku Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, 2015).

Ma 13 cytowań w programie Google Scholar (liczonych bez autocytowań).

Sumarycznie liczba punktów MNiSW to 150 (punktacja nieaktualizowana do dzisiejszych standardów podwyższonej punktacji).

Zainteresowania Habilitanta oscylują wokół (francuskiej) myśli socjologicznej: strukturalizmu Claude'a Lévi-Straussa, ale też myśli Émile'a Durkheima, któremu poświęcił nie tylko podoktoratową książkę, ale także trzy artykuły, będące rezultatem dalszego rozwoju zainteresowań osobą założyciela socjologii francuskiej; pogranicza myśli socjologicznej i językoznawstwa oraz właśnie kultury popularnej i westernów – w tych ostatnich obszarach pojawiły się także teksty, których ostatecznym rezultatem stała się przedstawiona rozprawa habilitacyjna. Dorobek ilościowo nie jest może imponujący, niemniej wydaje się ciekawy, obejmuje też – przy zachowaniu konsekwencji – dość różne obszary tematyczne.

Dr Fabiś wiele energii naukowej poświęcił dydaktyce. Prowadził zajęcia (tak seminaria, konwersatoria, jak i wykłady) m.in. w oparciu o 19 autorskich sylabusów, o szerokim spektrum tematycznym: od teorii i semiologii kultury, przez zajęcia metodologiczne, współczesne nurty myśli antropologicznej i socjologicznej, aż po kulturę popularną i właśnie zajęcia poświęcone różnym aspektom westernu. Ponadto prowadził proseminaria, seminaria licencjackie i laboratoria metodyczne (2015-17, w różnych miejscach, poświęcone różnym tematom i współprowadzone z różnymi osobami). Był promotorem 31 i recenzentem 20 licencjatów. Rozpiętość tematyczna zajęć wydaje się doprawdy duża.

Przejdę teraz do omówienia głównego zgłoszonego osiągnięcia, monografii *Zawsze błędzić pośród wiatrów. Antropologiczne studium ewolucji strukturalnej westernu filmowego*.

Książka składa się ze wstępu, ośmiu rozdziałów, podsumowania oraz spisu treści, filmografii, bibliografii, wykazu źródeł internetowych i streszczenia w j. angielskim. Układ pracy jest logiczny i przejrzysty. Jedną z naczelnych tez pracy otwiera *Wprowadzenie*: „Western jest mitem. (...) Western jest mitem w pierwotnym znaczeniu tego słowa, które można określić następująco: mit jest opowieścią sakralną, mit jest opowieścią o rzeczach świętych.” (s. 9) Autor przybliży etnologiczne rozumienie mitu, odwołując się przede wszystkim do jednego z patronów pracy, Claude’a Lévi-Straussa. Przywołanie słów francuskiego antropologa pozwala również powiązać mit z ideologią polityczną. Kolejnym patronem rozprawy jest formalista i protostrukturalista Władimir Propp i jego licząca już niemal sto lat rozprawa *Morfologia bajki*. Zgodnie z podtytułem rozprawy analiza strukturalna, czy raczej ewolucja strukturalna westernu, jest nadrzędnym celem poznańskiego antropologa. We *Wprowadzeniu* autor sięga także do słów cicerone znacznej części swoich rozważań, Willa Wrighta, który w 1975 roku opublikował książkę *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*. Przytoczone w przedmowie słowa tego ostatniego silnie wiążą mit z wyobrażeniami zbiorowymi współczesnego społeczeństwa: „wyobrażenia zbiorowe i postawy społeczne określone przez historię i instytucje społeczeństwa są komunikowane jego członkom za pośrednictwem mitów” (Wright, 1997, s. 16; za: Fabiś, s. 10), jak również właśnie z filmem: „to poprzez film mit (...) stał się częścią kulturowego języka, którego Ameryka używa, by rozumieć samą siebie” (Wright 1997, s. 12; za: Fabiś, s. 10). Społeczne wymiary westernu wydobywa Piotr Fabiś, podążając w znacznym stopniu właśnie za Wrightem (nie tylko tą jedną wymienioną publikacją). Chociaż western zaistniał mocno również (i wcześniej) w literaturze, to wydaje się, że to właśnie film uczynił z niego jeden z dominujących swego czasu gatunków. Warto dodać, że to jeden z gatunków wynalezionych przez Amerykanów, gatunek, który podbił świat. Wright, a także Fabiś, pisze o perspektywie amerykańskiej: ciekawe byłoby zbadanie oddziaływania różnych wartości właśnie *via* film na inne (nie tylko europejskie) społeczeństwa. Dr Fabiś zdawkowo przywołuje fenomen włoskiego „spaghetti westernu”, Sergio Leone i inni, analizuje też słynny plakat wyborczy z Gary Cooperem (W samo południe, 4 czerwca 1989) i jest to chyba jedyny akcent polski. Chociaż zestaw filmów w *Filmografii* jest całkiem bogaty, to nie znalazły się w nim „polskie westerny”. I słusznie.

Wprawdzie, jak zauważyłem, zamieszczona filmografia „westernistyczna” jest dość obszerna, to – podążając śladami Wrighta – Fabiś wybiera do analizy tylko nieliczne filmy z różnych „kategorii” westernu (nie zawsze tożsame z wyborami Wrighta: ten ostatni jednym z kryteriów swojego wyboru czyni popularność wyznaczoną cezurą 4 000 000 dolarów zarobionych przez dany tytuł w roku premiery), przywołując też porównawczo nieco innych. Fabiś wyróżnia kilka wariantów „klasycznego westernu” (pisząc w cudzysłowie „klasyczny” będę miał na myśli wszystkie westerny do czasów kryzysu gatunku w końcu lat 70. XX w.), mówi o ewolucji, ale warto pamiętać, że to nie jest prosta chronologia, gdyż niektóre formy występują obok siebie: fabuła klasyczna (rozd. I), wariant zemsty (rozd. II), wyjęci spod prawa (rozd. IV), tyrania większości (rozd. V) i zawodowcy (rozd. VI). Te podziały dość wiernie odpowiadają pomysłom Wrighta, z wyjątkiem wariantu „wyjęci spod prawa” (w ramach którego analizowane są westerny, niespełniające ‘pieniężnego kryterium popularności’, tę

kategorię wyodrębnił natomiast w swojej książce Łukasz Plesnar, wspomniany tylko w bibliografii). W klasyfikacji Wrighta wariant nazwany „tyranią większości” pojawia się pod nazwą *The Transition Theme*. Fabiś uzasadnia wprowadzenie zmiany nazwy. Analiza wyróżnionych typów pozostaje bliska pomysłom Wrighta – wzorem Proppa wyróżnia też „funkcje”. Sam Wright, który swoimi przewodnikami po mitopoetyce westernu czyni właśnie Lévi-Straussa i Proppa, nie podąża ściśle śladem tego ostatniego, uznając klasyfikację Proppa za zbyt sztywną, a model narracyjny bajki za znacznie prostszy niż narracje westernowe. Opowiadał się tym samym za „zliberalizowaniem” podejścia do metody Proppa. Dla poszczególnych wariantów „klasycznego” westernu wyróżnia odmienne zestawy funkcji – korelując je ze sobą.

Przeprowadzona analiza strukturalna pozwala autorowi na wyróżnienie różnych cech dystynktywnych trzech grup postaci: bohatera (zazwyczaj w liczbie pojedynczej), złoczyńców (zazwyczaj l. mn.) i ulokowanego, jakby pomiędzy nimi społeczeństwa; też istnieje czasem kłopot, jak owo „społeczeństwo” rozumieć, czy ogranicza się ono do lokalności, czy czasem należy je pojmować szerzej. (Zastanawiam się też, czy po polsku w wielu kontekstach nie brzmiałby lepiej termin „społeczność” – w końcu najczęściej chodzi o mieszkańców małych pojedynczych miasteczek i ich okolic.) Bohater w klasycznych wariantach jest dobry, złoczyńcy są źli i podli, społeczeństwo słabe bądź silne, czasem podzielone, nierzadko bierne (można powiedzieć, że często to na jego tle i w jego interesie dochodzi do konfrontacji bohatera/rów z antagonistami). Analiza pozwala na uchwycenie różnych relacji, które łączą ze sobą poszczególne elementy.

Rozdział III pt. *Umowa społeczna* jest „zewnątrzną interpretacją” przede wszystkim dwóch pierwszych wariantów westernu. Jest to próba wprowadzenia dwóch klasycznych tekstów „umów społecznych”: Thomasa Hobbesa *Lewiatan czyli materia, forma i władza państwa kościelnego i świeckiego* i Johna Locke’a *Dwa traktaty o rządzie*. Można uznać, że westerny często ukazują szwankującą umowę społeczną i konieczność jej naprawy – to zadanie dla bohatera.

Rozdział IV poświęcony jest raczej niszowej kategorii westernów ukazujących bohaterów „wyjętych spod prawa”. Piotr Fabiś wiąże pojawienie się tego typu westernów z kryzysem, który wybuchł w Stanach Zjednoczonych w 1929 r. i łączącym się z tym załamaniem umowy społecznej. Specyfiką tego westernu jest brak złoczyńców – ich rolę przejmuje „zła” część podzielonego społeczeństwa.

Rozdział V – *Tyrania większości* – jest bliski, choć czasem polemiczny wobec pomysłów Wrighta (*The Transition Theme*). W tym rozdziale dr Fabiś wprowadza odniesienia do de Tocqueville’a *O demokracji w Ameryce*. Nie w pełni zgadzam się ze zmianą nazwy tego typu westernów, ale o tym dalej.

I w końcu rozdział VI traktuje o narodzinach nowej struktury westernu i bohaterze zbiorowym. Autor uznaje, że filmy te są szczególnym komentarzem do wojen toczonych przez USA (Korea), że warto na je oglądać również w tym kontekście.

Rozdział VII kończy z typami „klasycznego” westernu, a także oddala się od szlaku wytyczonego niegdyś przez Wrighta. Dr Fabiś podejmuje wątek antywesternu, który rozumie jako odejście od struktury, i sprawia, że pojawia się realizm (za Warshowem). „Antywestern to western, który nie realizuje wcześniej istniejącej struktury i nie ma struktury będącej transformacją wcześniej istniejącej struktury. Antywestern to western **bez struktury** (...)” Rozumiem intencję tego zdania: odejście silnie zarysowanych schematów strukturalnych, niemniej strukturę ma nie tylko każdy western, ale zapewne nawet także tak wybitny antropologiczny dokument jak *Leviathan* (2012) Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel, który w zamierzeniu jest filmem postantropocentrycznym – to nie człowiek jest tam obserwatorem. Czy analizowany w tym rozdziale film *Zdarzenie w Ox-Bow* nie ma struktury? Śmiem wątpić. Jeśliby nie miał struktury narracyjnej, to jak moglibyśmy rekonstruować (czy też konstruować) jego znaczenie? Wróć do tego wątku.

Ostatni rozdział bierze na warsztat film Clinta Eastwooda *Unforgiven* (1992), to ciekawa i oryginalna analiza, choć z nie wszystkimi jej pomysłami bym się zgodził.

Rozprawa dra Piotra Fabisia wiele inspiracji czerpie z prac Willa Wrighta. Autor uznaje, że jest to wiedza sprawdzona – i oczywiście już fakt wznowienia wymienionej pracy Wrighta może to potwierdzać. Niemniej takie stwierdzenie może też wydawać się nieco dogmatyczne. Zarówno metody, jak i teorie, nie są wieczne, choć od razu podkreślę, że bliskie mi jest stanowisko Jamesa Clifforda, który twierdzi, że przed różnymi dawnymi podejściami przyszłość nie jest zamknięta... Oczekiwałbym niemniej mocniejszego uzasadnienia wagi strukturalnego podejścia do westernu. Warto by zapewne przynajmniej pochylić się nad recepcją książki Wrighta. Można by się zastanowić nad tym, czy wyróżnione typy nadal obejmują (względnie) całość westernów z „klasycznego” okresu gatunku (do lat 80. XX w.) i czy nie wykluczają jakichś westernów. Dr Fabiś wprowadził jedną dodatkową kategorię, wspomina też m.in. o *Zdarzeniu w Ox-Bow* (1943), ale to już w rozdziale o antywesternie. Co jeszcze nie zmieściło się w wyróżnionych typach i jaka jest tego skala?

Już André Bazin stwierdził, że western jest mitem. Nie znaczy to koniecznie, że pojęcie to uległo już wyczerpaniu (zob. dalej), niemniej warto by uzasadnić, dlaczego dziś taka teza może być nadal ciekawa, zasadna i inspirująca. Autor nie próbuje stworzyć szerszej heurystycznej ramy dla swoich rozważań, co jak miemam w książce tego typu powinno się znaleźć. Zdaję sobie sprawę, że znalezienie/stworzenie dziś jednej dobrej definicji westernu (jak też wielu innych gatunków filmowych i nie tylko) może być trudne, niemniej myślę, że przywołanie pewnych dyskusji i pomysłów na ten temat mogłoby pomóc czytelnikowi w akceptacji i zrozumieniu obranej przez autora drogi. Oczekiwałbym takiego rozdziału wprowadzającego i porządkującego pojęcia na początku rozprawy. Uwagi zawarte na wstępie, choć ważne, są tu chyba niewystarczające. Autor deklaruje, że bliższy mu jest Emil Durkheim niż Bazin – oczywiście metodologiczne wzmocnienie mogłoby pojawić się od strony antropologiczno-socjologicznej.

Niektóre uwagi na temat westernu mogą natomiast budzić pewne zdziwienie. Dr Fabiś pisze: „Western jako gatunek nie jest zbiorem reguł, ale metodą zarabiania pieniędzy. Twórcy westernów powtarzali rozwiązania narracyjne zastosowane w filmach, które trafiły w gusta widzów, aby zwiększyć prawdopodobieństwo, że ich film również trafi w gusta ludzi (...)” (s. 246) Po pierwsze wydaje się, że każdy gatunek – a zatem także western – to jednak zbiór reguł, niekoniecznie restrykcyjnych i przestrzeganych (w końcu gatunki „zmąciły się” już dawno [Geertz] – o tym ani słowa), niemniej reguł; bliżej mu do innych gatunków filmowych, niż np. do fabryki samochodów, która również może być metodą zarabiania pieniędzy (tak mit, jak i film jest pewną narracją i rządzi się jakimiś regułami, niekoniecznie – w pełni – uświadamianymi, to prawda)¹. Przede wszystkim jednak – zgadzając się generalnie z drugim, niedokończonym tu zdaniem – zastanawiam się, dlaczego dr Fabiś wybrał do analizy w większości filmy, które podbiły serca i umysły nie tylko publiczność, lecz także krytyków – wiele z nich to klasyka filmu, a nie tylko westernu. Zajął się m.in. takimi arcydziełami, jak *Dyżurni*, *Dzika Banda*, *Poszukiwacze*, *Shane*, *Siedmiu wspaniałych* czy *W samo południe*.

Dr Fabiś uzupełnia analizę strukturalną dodatkowymi, jak powiada, „zewnętrznymi” interpretacjami. To ciekawe uzupełnienia, niemniej nie zawsze wiążą się one ze analizami strukturalnymi. To nie zarzut, a przynajmniej nie mocny. M.in. chodzi o rozważania o „umowie społecznej” czy rodzinie i rasie w Ameryce – w *Poszukiwaczach* – via David Schneider (to b. ważny temat obecny oczywiście nie tylko w *Poszukiwaczach*). Zastanawiam się, czy nie warto by „podbudować” teoretycznie tych rozważań i ewentualnych połączeń. Pewną płaszczyznę do tego stworzył już w latach 70. zeszłego wieku Paul Ricoeur, kiedy zastanawiał się nad związkami myśli strukturalnej z hermeneutyką.

Jak miemam dr Fabiś dość formalistycznie potraktował wyróżnione kategorie, a to sprawia, że czasem mylnie interpretuje niektóre sformułowania Wrighta i wchodzi z nim w raczej niepotrzebne (i niesłuszne) polemiki.² Być może to kwestia niezręczności językowej, ale zupełnie nie mogę się zgodzić z pewnymi akcentami i sformułowaniami dotyczącymi *W samo południe* (1952). (Moja polemika zaczyna się na poziomie filmu, ale kończy na pytaniu o kategorię.) Fabiś pisze (to kontynuacja cytatu z przypisu, z pewnym opuszczeniem) „Szeryf walczy z [Frankiem] Millerem i jego bandą i tym samym broni tych mieszkańców Hadleyville, którzy nie tęsknią za Frankiem. Kane **walczy o swoje życie z**

¹ Niestety, nie zgadzam się w znacznym stopniu z artykułem dr Fabisza *Czy Ferdinand de Saussure polubiłby Pierre'a Bourdieu?* Dziś pewnych reguł języka (naturalnego) uczymy się w szkole. Ale nawet „rzemieślnicy i samoucy” uczą się reguł filmowania, narracji filmowej: opowiada o tym np. Jean Rouch o swoich wczesnych doświadczeniach z kamerą.

² „Wright twierdzi, że Kane, walcząc z Millerem i jego ludźmi, broni mieszkańców Hadleyville i tym samym staje w obronie słabszej grupy. Taka interpretacja nie respektuje **zasady sprzeczności, która bezwzględnie jest fundamentem logicznego myślenia**. Mieszkańcy Hadleyville **nie mogą tworzyć społeczeństwa, które jako całość jest jednocześnie silne i słabe**. Społeczeństwo nie może być jednocześnie silniejsze od bohatera i słabsze od siebie samego.” (s. 166) Nie wiem, czy w pełni rozumiem ostatnie zdania tej argumentacji, chyba że... zob. dalej mój główny wywód. A zasada sprzeczności? Heidegger mówił, że egzystencja nie jest logiczna. Antropolodzy od jakiegoś czasu wskazują na relacyjność pewnych dychotomii i nieadekwatność „wykluczającej” logiki dualistycznej. Pisał o tym np. Bourdieu w swojej analizie „domu kabałskiego”, a wcześniej Rabinow w odnośnie różnych spraw w *Refleksjach na temat badań terenowych w Maroku*.

gwiazdą szeryfa przypiętą do kamizelki, więc obrona mieszkańców miasta nie jest jedynie skutkiem ubocznym samoobrony, ale jeśli, opisując tę sytuację, zaczniemy mówić, że społeczeństwo, które tworzą mieszkańcy Hadleyville, jest słabe lub stanowi słabszą grupę, to będziemy utrzymywać, że w filmie *W samo południe* społeczeństwo jest jednocześnie silne i słabe i tym samym, z logicznego punktu widzenia, zaczniemy bełkotać. (...)” (s. 166; zob. też mój wcześniejszy przypis) Kiedy Kane (Gary Cooper) decyduje się wracać i przeciwstawić Millerowi i spółce, bo jak zauważa, nigdy nie uciekał, to jednocześnie robi to w imię zasad i prawa – powtórnie przypina gwiazdę. To on doprowadził do zamknięcia Millera, teraz zwolnionego przed czasem. Zapewne jest rozczarowany postawą społeczeństwa, niemniej walczy nie o własne życie, lecz właśnie o respektowanie prawa (choć faktem jest, że nigdzie nie deklaruje tego jednoznacznie, a różnych uwarunkowań i powikłań jest w tym filmie wiele) – sporządza testament, zdając sobie sprawę, że opowiedzenie się za prawem i własnymi zasadami, może mieć swoje konsekwencje (dlatego ignoruje namowy „społeczeństwa”, by wyjechał). Silna część społeczeństwa – ta która oczekuje powrotu Millera – jest silna tylko z uwagi na to, że silniejszą stroną w tym spotkaniu wydaje się Miller z jego pomocnikami: wzbudza strach i respekt, dlatego „słabsza strona” ulega i odmawia współpracy z Kanem. Dla mnie film ten niesłusznie został przypisany kategorii „tyrania większości” (na tym, jak rozumiem, dr Fabiś opiera swoją polemikę z Wrightem: społeczeństwo jest silne a nie słabe – nie może być jednocześnie silne i słabe). Nazwa, którą Wright nadał tej kategorii, brzmiała: *The Transition Theme* i chodziło mu m.in. o radykalną zmianę relacji bohater – społeczeństwo. Oportunizm większości nie może być interpretowany jako tyrania. *W samo południe*, jak podkreślają krytycy, jest filmem nowatorskim i bywa nawet nazywany antywesternem. Zmiana nazwy kategorii sprawiła, że słabo się on w niej mieści (u Fabisia, ale nie u Wrighta). Pisząc o tej kategorii, Fabiś cytuje Wrighta (cyt. na s. 153) i jak sądzę w jednym słowie się myli, co radykalizuje i wypacza jego interpretację. Słowo „virtually”, przetłumaczyłbym nie jako „praktycznie”, lecz „niemalże”. Zdanie to powinno zatem brzmieć: „Bohater nie jest już zmuszony walczyć ze złoczyńcami w obronie społeczeństwa, musi natomiast walczyć ze społeczeństwem, które jest **niemalże** utożsamione [ew. wirtualnie utożsamione; u Fabisia: ‘praktycznie tożsame’; oryg. *virtually identified*] ze złoczyńcami z narracji klasycznej.” (Fabiś, s. 153; Wright, s. 74-5) Tu chodzi właśnie o dychotomiczną opozycję logiczną. Odmawiając mu pomocy, stają *virtually* po stronie złoczyńców: wirtualnie, czyli nie z bronią w ręku, lecz „mentalnie”. Nie musi z nimi faktycznie i praktycznie walczyć (poza swoim byłym zastępcą), nie może tylko liczyć na ich pomoc. Tym razem chodzi więc nie o materię, lecz ducha (walki)... albo raczej jego brak. Godzą się na nadchodzące zło z lęku (o własne życie).

Ostatni rozdział poświęcony analizie *Unforgiven* (1992) Clinta Eastwooda dr Fabiś kończy nieco poetycko: „W jakimś sensie *Bez przebaczenia* przekracza ten antagonizm, pokazując, że poza mitem i antymitem jest jeszcze milczenie. Być może milczenie Williama Munny jest ostatnim słowem historii westernu.” (Fabiś, s. 284) – antagonizm, o którym pisze, dotyczy innych bohaterów, ale także antagonizmu między westernem i antywesternem. Oczywiście milczenie głównego bohatera można rozumieć różnorodnie, również tak, że bohater nie jest jeszcze zdolny do „społecznej spowiedzi”, że

jest na to za wcześnie (to praca do wykonania – czy kiedykolwiek nastąpi?). Eastwood nie należy do gadatliwych aktorów (postaci w jego wcieleniach są często raczej małowimowe: „mężczyzna nie gada, lecz robi”). Ciekawa jest tu analiza „niemocy bohaterów”: Ned Logan, który nie jest w stanie „dobić” jednego ze „złoczyńców” (? – zob. dalej), strzelić po raz drugi, tym razem do człowieka, a nie konia. Młody krótkowzroczny (nomen omen) Schofield Kid, którego wyznanie od „zabijaki” (zabiłem pięciu) ewoluje do: to był mój pierwszy. Przekazując rewolwer Willowi Munny, Kid mówi zaś, że nie będzie mu już potrzebny, czyli, że nie chce już zabijać ludzi. Natomiast Will Munny (sam Eastwood) na każdym kroku, na początku filmu, pokazuje swoją kolokwialnie mówiąc „stetryczalność”: nieudolność w chwytaniu i segregacji świni, w dosiadananiu konia, ale też w strzelaniu z rewolweru. Przemiana, powrót do formy i normy (!) na „Zachodzie” następuje po wypiciu whisky. Whisky, ten halucynogeny napój, normalizuje relacje – tak w znaczeniu opowieści, jak i wzajemnych zależności... Pozwala mu dokończyć dzieło. (Ciekawy jest sam tytuł – *Bez przebaczenia* – który sugeruje raczej, że mamy do czynienia z klasycznym tematem westernu: zemstą – tym przecież film się kończy.) Statystyczny kowboj, wchodząc do baru, zamawiał szklaneczkę whisky... W *Tombstone* (1993) – który to western (nie omawiany i nie umieszczony w Filmografii) jawnie gra „normami westernu”, choć na innym niż *Unforgiven* poziomie – kluczowi antagoniści w kluczowej, ale też zapewne najzabawniejszej scenie, mówią do siebie po łacinie, co jest wirtualnie niezrozumiałe dla kogokolwiek poza nimi samymi. Ale ta wymiana zdań definiuje ich wzajemną relację, podobnie jak pojedynek na „kręcenie” rewolwerem i cynowym kubeczkem (ironia aż kapie). Mocno pijany, znajdujący się w stadium zaawansowanej gruźlicy, Doc Holliday, na pytanie Johnny’go Ringo, czy, podobnie jak siedzący obok Wyatt Earp, przeszedł już na emeryturę, odpowiada dumnie: „Not me, I’m in my prime”. Początkowe deklarowane i skierowane nie tylko do partnerki wahanie Doc Hollidaya – „should I hate him” – na skutek uświadomienia sobie, że Ringo („the deadliest pistolier since Wild Bill”) przypomina mu jego samego – to również efekt ich równego wykształcenia – deklaruje: „I’m sure of it, I hate him”. Swoją drogą to krótki zmetaforyzowany wykład na temat opisywanej już przez antropologów kwestii tożsamości: zbyt bliskie podobieństwo, brak cech dystynktywnych, może kreować wtórnie różnicę i wrogość. Przy wszystkich nawiązaniach do „klasycznego” westernu, jest to już western refleksyjny, mierzący się z mitami.

Wracając do *Bez przebaczenia*. Otóż nie sądzę, żeby było to ostatnie słowo w historii westernu... jak i antywesternu. Nie ograniczałbym się też do zawężenia mitu do powtarzalnej struktury i odtwarzanych (powtarzanych) wartości. Już *Zdarzenie w Ox-Bow* (1943), uznany przez dra Fabisia za pierwszy antywestern (za Warshowem), pokazuje ciekawe przewartościowania i szczególną ewolucję wartości, nie zawsze manifestowanych werbalnie, niemniej wyraźnie „widocznych” (performatywnie obecnych) ambiwalencji, które dopiero się rodzą. Ważne pytanie: czy „klasyczny” western może być gatunkiem refleksyjnym? Końcowa „rozprawa” Willy’ego: powrót na „drogę whisky”, ale też powrót do Big Whiskey (miejsce), by dokończyć rozprawę z Little Bilem, złym szeryfem, mordercą przyjaciela, wskazuje raczej na powrót w utarte koleiny, to droga zemsty: nie ma przebaczenia... Ale czy przypadkiem oryginalny tytuł angielski nie sugeruje czegoś innego: *Unforgiven* – „Niewybaczone”

nie wskazuje na to, że brak przebaczenia, refleksji, nie wiedzie zawsze do narastania przemocy: okaleczenie, a także zeszpecenie kobiety i „niedoszacowanie winy” przez szeryfa, sprawia, że kobiety zamawiają rewolwerowców; zachowanie kobiet można uznać za „przeszacowanie winy” (za krzywdę okaleczenia, śmierć mają ponieść obydwaj; zranienie vs śmierć). Przemoc rośnie tu w postępie geometrycznym. Szeryf jest tylko ostatnim ogniwem tej przemocy, lub raczej przedostatnim: Will Munny wraca wszak do dawnej formy. Pozostaje refleksja – antywestern, western rewizjonistyczny – choć tu wpisana nie w film tylko w relację z widzem. Czasem trudno wpisać refleksję na temat przemocy w sam film, niemniej w *Zdarzeniu w Ox-Bow* to się właśnie udało.

Nie sądzę, żeby można było uznać film Eastwooda za ostatnie „słowo westernu”, tym bardziej nie jest nim *Tańczący z wilkami*. Realizm, który Warshaw przypisał antywesternowi (choć jego punkt widzenia jest ważny i ciekawy), ma ograniczoną moc. Trochę szkoda, że dr Fabiś nie pokusił się o dalsze wycieczki w stronę tego, co nazwał antywesternem. Nie wymagałoby to koniecznie dalekiego odejścia od „klasycznego strukturalizmu”. W końcu Lévi-Strauss deklaruje, że każda wersja mitu jest równoprawna/równowartościowa. Można się zastanawiać np. nad transformacjami, które pojawiły się w kolejnych wersjach „tej samej opowieści”, „elementami zamiennymi” i znaczeniem tychże „wymian”. *Siedmiu wspaniałych* z roku 1960 doczekało się m.in. remake’u w postaci wariacji z roku 2016, czasem zwanej też dla odmiany *Wspaniałą siódmką*. Choć temat „rasy” dałby się wyśledzić już w pierwotnej wersji (pomijam pierwowzór japoński), to staje się on bardzo ważny w drugiej: prześladowani przez bandę chłopci nie są już Meksykanami (tam Meksykanie ciemnieżyli Meksykanów, tu biali białych), natomiast załoga doborowej siódmki jest zdecydowanie „miedzyrasowa”. Tego typu przewartościowania mogą wskazywać na to, co deklaruje i Wright, i Fabiś: „Mit jest przekazem pochodzącym od społeczeństwa, a przeznaczonym dla jego członków: wyobrażenia zbiorowe i postawy społeczne określone przez historię i instytucje społeczeństwa są komunikowane jego członkom za pośrednictwem mitów.” (Wright, 1997, s. 16; za: Fabiś, s. 10) Oczywiście mit jest ideologią. Ale owe transformacje mitu mówią także o tożsamości, nie w czasie przeszłym, lecz raczej jako projekcie (dziś jesteśmy bardziej skłonni przyjmować takie rozwiązania i różne transformacje pojęć). To skomplikowane kwestie: jak trzymać się tradycji, która w różnych aspektach nie jest już literalnie do przyjęcia, i może to dotyczyć tak „rzeczywistych” dawnych rytuałów, jak i medialnych narracji o naszej „globalnej rzeczywistości”. *Wspaniałą siódmką* kompletuje czarna, a jej skład wchodzi Azjata i Rdzenny Amerykanin. Niebagatelną też rolę odgrywa w filmie kobieta (Emma Cullen: Haley Bennett); która nie tylko przekonuje Chisolma (Denzel Washington) do podjęcia wyzwania, lecz także bierze aktywny udział w zwalczaniu bandy. Film igrą również tematem (Chisolm: Chcesz zemsty. Emma Cullen: Chcę sprawiedliwości. / Ale zadowolę się też zemstą). Jeden z komentarzy pod filmem brzmi: „To już nie Dziki Zachód, a Poprawny Politycznie Zachód...” Zapewne tak, ale z drugiej strony, czemu nie... Mit jest żywy, kiedy obejmuje również nowe, zmieniające się elementy rzeczywistości. Nawet jeśli nie wpisują się w jasno wyodrębnione (stare) struktury, to pytanie, czy właśnie zmiany strukturalne nie mogłyby być dzisiaj ciekawym polem do obserwacji i interpretacji.

Wspomniałem, że filmografia jest raczej obszerna, niemniej nie mogę tego powiedzieć o bibliografii. Jest ona raczej uboga, zważywszy na charakter pracy. Polskie prace na ten temat, choć niezbyt liczne, nie są w ogóle wzmiankowane w tekście zasadniczym (nb. Sławomir Bobowski, a nie Bobrowski). Niektóre ważne pozycje wykorzystane zostały, jak się wydaje, jedynie w bibliografii (np. Scott Simmon, *The Invention of Western Film*). Zdaję sobie sprawę, że autor wybiera szczególne „spojrzenia” na zagadnienie westernu, niemniej, gdy pisze np. o kategorii *wilderness*, to odwołanie do artykułu o ludziach *wilderness* Bartosza Hlebowicza (2014), wydaje się wiele wносить, szczególnie, że w tym obszarze jest on nie lada ekspertem, niestety nie pojawił się nawet w bibliografii. W ogóle przydałoby się lepsze umocowanie pewnych twierdzeń w literaturze (przypisy), co wydaje się ważne w pracy naukowej – wiedza powinna być jakoś legitymizowana. W Filmografii zaś przydałyby się przynajmniej nazwiska reżyserów i daty powstania filmu – to ułatwiłoby czasem ich identyfikację. Choć jak napisałem konstrukcja książki jest koherentna, to czasami (nie tylko podejmując kolejne wątki) autor powtarza pewne kwestie. Bywa to nurzące.

Jak sądzę wskazałem na pewne niedociągnięcia w monografii dra Piotra Fabisia. Przypomnę najważniejsze – dość bliskie trzymanie się w pierwszej części własnej pracy pomysłów zaproponowanych niemal pół wieku temu przez Willa Wrighta, którego pracę należałoby dziś poddać wnikliwszej „wiwisekcji”. Być może, prowadząc zajęcia na ten temat, dr Fabiś podjął ten wysiłek, niemniej nie widać tego w jego książce. Praca zyskałaby gdyby dr Fabiś napisał nowy rozdział albo rozbudował wstęp z wnikliwszym omówieniem zaproponowanych pojęć analitycznych, ale też stworzył nieco szerszą ramę heurystyczną: wydaje się to ważne szczególnie w rozprawie habilitacyjnej. Czytelnik może mieć wrażenie pewnej „klaustrofobii”, a nie otwartej „prerii pomysłów” – krótki rys „podejść” do westernu mógłby być pomocny. Moim zdaniem ciekawe byłoby bliższe przyjrzenie się „współpracy westernu z mitem” w okresie postwesternu/antwesternu. Warto by też dopracować aparat przypisów – nie zawsze wiadomo, które myśli komu przypisać, co utrudnia czasem krytyczne śledzenie wywodu.

Konkluzja

Mimo pewnych uwag i zastrzeżeń, jakie zgłosiłem, uważam, że praca przedstawiona przez dra Piotra Fabisia jako osiągnięcie habilitacyjne jest ciekawa i ważna. Biorąc pod uwagę zarówno jego dorobek naukowy, jak i rozległość tematyczną, którą zajmował się w pracy dydaktycznej, z przekonaniem wnoszę o dopuszczenie dr Piotra Fabisia do dalszych etapów postępowania habilitacyjnego.

Horacio Siles