

Piotr Fabiś

pfabis@amu.edu.pl

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

STOSUNEK SEKSUALNY I SPOŁECZEŃSTWO W POSZUKIWACZACH JOHNA FORDA

Sexual Intercourse and Society in John Ford's movie *The Searchers*

Streszczenie: Tekst jest antropologiczną interpretacją słynnego westernu Johna Forda zatytułowanego *Poszukiwacze*. Jak wszystkie klasyczne westerny *Poszukiwacze* mogą być postrzegani jako wariant teoretycznego mitu o umowie społecznej, ponieważ zarówno teoria umowy społecznej, jak i klasyczne westerny mówią o tworzeniu społeczeństwa z wolnych i równych jednostek. Punktem wyjścia interpretacji jest stosunek seksualny jako kluczowy symbol amerykańskiego systemu pokrewieństwa i jeden z najważniejszych symboli amerykańskiej kultury. Interpretacja kończy się stwierdzeniem, że w *Poszukiwaczach* społeczeństwo zostaje stworzone i istnieje dzięki solidarności społecznej zwanej miłością i społecznej nienawiści zwanej rasizmem.

Słowa kluczowe: western; John Ford; umowa społeczna; symbol; pokrewieństwo; rasizm.

Abstract: The text is an anthropological interpretation of John Ford's famous western movie *The Searchers*. As all classical westerns *The Searchers* can be perceived as variation of theoretical myth about social contract because social contract theory as well as classical westerns talk about creation of a society out of free and equal individuals. Starting point of the interpretation is sexual intercourse as key symbol of American kinship system and one of the most important symbols of American culture. The interpretation ends with the statement that in *The Searchers* a society is created and exist thanks to social solidarity called love and social hatred called racism.

Keywords: western; John Ford; social contract; symbol; kinship; racism.

Wprowadzenie

Ogólnie rzecz ujmując, klasyczne westerny są mitycznymi narracjami o narodzinach i początkach społeczeństwa białych ludzi. Indianie, jeśli się pojawiają, żyją w swoich społeczeństwach, a jednocześnie są siłą natury. Trzeźwi czy pijani, są zawsze gwałtownym i niebezpiecznym żywiołem. Okrutni i na swój sposób szlachetni. Od czasu do czasu na ekranie pojawiają się na chwilę Chińczycy, czarni lub Meksykanie.

Chińczycy są tanią siłą roboczą, budują nowe linie kolejowe lub są kucharzami. Czarni to służba domowa, są zawsze infantylni i zabawni. Meksykanin jest bytem znajdującym się w połowie dystansu dzielącego Indianina i białego. W ten schemat wpisuje się John Ford, który zrealizował western zatytułowany *Poszukiwacze* (*The Searchers*), opowiadający o początkach białego społeczeństwa i niejako równoległe z brutalną szczerością mówiący o rasistowskich wyobrażeniach zbiorowych, zazwyczaj stłumionych, będących częścią tego mitu.

Monument Valley w technicolorze

W niezwykłych, jakby nie z tej ziemi, przestrzeniach Monument Valley, położonej na granicy stanów Utah i Arizona, powstała większość zdjęć do *Poszukiwaczy*, których premiera odbyła się w 1956 roku. John Wayne wcielił się w tym filmie w postać Ethana Edwardsa i dzięki tej roli stał się ikoną amerykańskiej kultury, symbolem kulturowym, „żywą legendą”.

Akcja *Poszukiwaczy* rozpoczyna się w Teksasie w 1868 roku, trzy lata po zakończeniu wojny secesyjnej. Kobieta otwiera drzwi domu. Pierwszy obraz to ciemna sylwetka kobiety na pierwszym planie i zalana światłem słonecznym Monument Valley na planie drugim. Po chwili kobieta dostrzega zbliżającego się jeźdźca. Samotny wędrowiec nazywa się Ethan Edwards, walczył po stronie Skonfederowanych Stanów Ameryki. Znakiem uczestnictwa w wojnie domowej po tej stronie jest szary płaszcz wojskowy zwany *Johnny Reb coat*.

Jeździec w płaszczu nieistniejącej już armii wraca z wojny do domu swego brata Aarona. Kobieta, która otworzyła drzwi, jest Martha Edwards. Aaron Edwards i jego żona mają troje dzieci. Syn ma na imię Ben, a córki to Lucy i Debbie. Gdy rodzina Edwardsów i wuj Ethan zasiadają do kolacji, pojawia się jeszcze jeden domownik. Martin Pawley był małym dzieckiem, gdy jego rodzice zostali zabici przez Komanaczów. Ethan znalazł małego Martina, a Aaron i Martha wychowywali go. Kolor skóry Martina zdradza, że w jego żyłach płynie indiańska krew. Martin Pawley sam o sobie mówi: „Jestem w jednej ósmej Czirokezem”¹. Później w jednej ze scen Ethan twierdzi, że Martin jest Czirokezem w jednej czwartej (*a quarter-breed Cherokee*). Twórcy filmu nie mogli się zdecydować, w którym pokoleniu – dziadków czy pradziadków – umieścić indiańskiego przodka tej postaci lub sam Ethan widzi tę kwestię inaczej.

¹ I'm eighth Cherokee.

Nazajutrz na ranczo Edwardsów przyjeżdża oddział Texas Rangers, którym dowodzi wielebny Sam Clayton. Członkami oddziału są Lars Jorgensen i jego syn Brad. Lars Jorgensen i jego rodzina są najbliższymi sąsiadami Edwardsów. W nocy ktoś ukradł z rancza Jorgensenów najlepsze sztuki bydła i Sam Clayton zbiera ludzi, żeby ruszyć w pościg za złodziejami. Do oddziału dołączają Ethan i Martin. Skradzione bydło znajdują czterdzieści mil od domu Edwardsów. Zwierzęta są martwe. Kradzież bydła była podstępem. Komancze wyciągnęli mężczyzn z domów, by zaatakować ranczo Jorgensenów lub Edwardsów. Gdy Ethan i Martin wracają na ranczo Edwardsów, dom i zabudowania gospodarcze płoną. Pośród płomieni i dymów Ethan szuka przede wszystkim swojej bratowej. Znajduje na ziemi jej poszarpaną i brudną suknię. Później znajduje jej ciało. Martha Edwards została zgwałcona, a potem zabita. Nie żyją również Aaron i Ben, a Lucy i Debbie zostały uprowadzone. Po pogrzebie małżeństwa Edwardsów i ich syna, oddział Texas Rangers rusza na poszukiwania i zostaje zaatakowany przez Komanczów². Po tym starciu poszukiwanie sióstr Edwards staje się prywatnym przedsięwzięciem Ethana, Martina i Brada Jorgensena, który bierze udział w poszukiwaniach, ponieważ Lucy jest jego dziewczyną.

Ethan Edwards znajduje ciało Lucy. Wieczorem trzej mężczyźni znajdują się pół mili od obozu tropionych Komanczów. Brad idzie na zwiady i po powrocie opowiada, że znalazł obóz i widział Lucy ubraną w niebieską sukienkę, a wówczas Ethan mówi: „Widziałeś jakiegoś Indianca ubranego w sukienkę Lucy. Znalazłem Lucy w tamtym kanionie. Owinąłem ją moim płaszczem. Pogrzebałem ją własnymi rękami. Myślałem, że lepiej ci o tym nie mówić”³. Brad dosiada konia i galopuje w kierunku obozu Komanczów. Słychać wystrzały, po których następuje cisza mówiąca, że Brad Jorgensen nie żyje. Od tego momentu poszukiwaczami są już tylko Ethan i Martin, a poszukiwana jest już tylko Debbie. Poszukiwania będą trwały pięć lat.

Symbol

Znajdujące się powyżej streszczenie jest opisem mniej więcej jednej trzeciej filmu, ale zawiera informacje, od których można zacząć, gdyż stanowią tło dla punktu wyjścia

² Monument Valley jest częścią rezerwatu Indian Nawaho, dlatego właśnie Nawaho zagrali w *Poszukiwaczach* Komanczów. Najważniejszego z tych filmowych Komanczów, Wódza Bliznę, zagrał jednak zawodowy aktor, Henry Brandon, który urodził się w 1912 roku w Berlinie jako Heinrich von Kleinbach, co chyba wyjaśnia dlaczego Wódz Blizna ma niebieskie oczy.

³ What you saw was a buck wearin' Lucy's dress. I found Lucy back in the canyon. Wrapped her in my coat. Buried her with my own hands. Thought it best to keep it from you.

interpretacji, którym będą dwa gwałty. O tym, że Martha Edwards i jej córka zostały zgwałcone, a później zabite, widz zostaje poinformowany w taki sam sposób. Ethan podnosi z ziemi poszarpaną, brudną suknię swojej bratowej, a chwilę później znajduje jej ciało. Brad Jorgensen jest przekonany, że widział Lucy ubraną w niebieską sukienkę, a chwilę później dowiadyuje się, że Ethan pogrzebał ciało Lucy owinięte w *Johnny Reb coat*. Podarta suknia występująca niezależnie od ciała jej właścicielki jest tu znakiem przemocy i obnażenia, które z kolei są synonimem gwałtu.

Ethan ciosem w szczękę powala Martina, aby ten nie widział ciała kobiety, która zastępowała mu matkę, zaś reżyser *Poszukiwaczy* nie pokaże jej ciała widzowi. Ciało Lucy widz także nie zobaczy. Gdy Brad dowiadyuje się o śmierci swojej dziewczyny, chce zapytać, czy Lucy została zgwałcona. Z jego ust wydobywają się słowa: „Czy oni...? Czy ona była...?”⁴, na co Ethan krzyczy: „Nigdy mnie o to nie pytaj! Jak długo będziesz żył, nigdy więcej mnie o to nie pytaj”⁵. Zakaz pytania, zakaz patrzenia, niemożność mówienia, nieartykułowany jęk mówią o tym, co się stało. Samobójcza śmierć Brada Jorgensena mówi o tym, co się stało.

Dwa fakty rzucają mroczne światło na Ethana Edwardsa. Sceny rozgrywające się w domu Edwardsów mówią coś o granej przez Johna Wayne’a postaci w sposób jednocześnie subtelny i jednoznaczny. Richard Slotkin, odnosząc się do tej sekwencji scen, stwierdza:

Bez słów, za pomocą języka gestów i spojrzeń, Ford mówi nam, że Ethan jest zakochany w żonie swojego brata, że Martha wie o jego miłości i ją odwzajemnia oraz że żadne z tych dwojga nigdy nie będzie mówić lub działać poddając się temu potężnemu uczuciu, ponieważ pogwałciłoby to fundamentalne zobowiązania pokrewieństwa i sumienia. Tłumienie tej niewypowiedzianej namiętności wytwarza napięcie, które jest milcząco identyfikowane jako pierwotna przyczyna tego, że Ethan jest srogim i gniewnym samotnikiem (Slotkin 1998: 464).

Dlatego wśród dymów i płomieni Ethan szuka przede wszystkim żony swego brata. Informacja o drugim fakcie pojawia się, gdy Martha Edwards jeszcze żyje. Za domem Edwardsów są groby rodziców Aarona i Ethana. Kiedy rodzina Edwardsów spodziewa się ataku Indian, Aaron i Martha nakazują małej Debbie, aby ukryła się na grobie swojej babki. Debbie wykonuje polecenie rodziców i wówczas przez ułamek sekundy widoczny jest napis na drewnianej tablicy umieszczonej na grobie.

⁴ Did they...? Was she...?

⁵ Don't ever ask me! Long as you live, don't ever ask me more.

Napis, który głosi: „Tu spoczywa Mary Jane Edwards zabita przez Komanczów 12 maja 1852 w czterdziestym pierwszym roku jej życia, dobra żona i matka”⁶. Debbie siadając na grobie zasłania napis, który w całości jest widoczny prawdopodobnie tylko na kilku klatkach filmowych, więc nie sposób przeczytać go oglądając tę scenę w kinie. Dlatego nawet tak wnikliwi i dociekliwi interpretatorzy *Poszukiwaczy* jak Richard Slotkin i Robert B. Pippin nie zauważyli tego napisu. Tylko zatrzymując ruch obrazu na jednej z tych klatek można dowiedzieć się o okolicznościach śmierci Mary Jane Edwards. Debbie siada na grobie babki, a po chwili pojawia się cień, który pada na dziewczynkę i na mogiłę. W ten sposób pierwszy raz pojawia się na ekranie Wódz Blizna (*Chief Scar*). Nigdy się nie dowiemy, czy współplemieńcy Blizny zgwałcili matkę Ethana. Informacja o okolicznościach śmierci Mary Jane Edwards jest praktycznie niedostępna dla widza. Otwartą kwestią pozostaje, czy ten stan rzeczy jest rezultatem decyzji twórców filmu, czy też konsekwencją błędu popełnionego podczas montażu.

Dlaczego Brad, gdy dowiaduje się o śmierci Lucy, chce wiedzieć, czy jego dziewczyna została zgwałcona? Lucy została zabita, ale to świadomość, że została zgwałcona jest dla Brada nie do zniesienia i popycha go do samobójstwa. Próba przeniknięcia tej logiki, w ramach której gwałt jest straszniejszy od śmierci, musi wyjść od nieco dziwnie brzmiącego pytania: Czym jest stosunek seksualny? Z pewnością jest zbiorem faktów biologicznych, ale żeby przeniknąć logikę Brada Jorgensena trzeba w stosunku seksualnym dostrzec znak lub symbol.

W znanej książce *American Kinship. A Cultural Account* David M. Schneider przedstawił interpretację materiałów etnograficznych zebranych w latach 50. i 60. XX wieku. Schneider opisał pokrewieństwo jako system kulturowy, który jest systemem symboli. Premiera interpretowanego tu westernu odbyła się w 1956 roku, tak więc książka Schneidera jest opisem pokrewieństwa i interpretacją symboli ludzi, dla których John Ford kręcił *Poszukiwaczy*.

Schneider stwierdził, że fundamentalnym założeniem amerykańskiej kultury jest podział świata na porządek natury i porządek prawa (lub też krócej na naturę i prawo). Na porządek prawa składają się reguły i normy stanowione przez prawodawcę oraz reguły i normy zwyczajowe. Porządek prawa jest przez ludzi wytwarzany.

⁶ Here lies Mary Jane Edwards killed by Comanches May 12, 1852 a Good Wife and Mother in her 41st year.

Porządek natury jest dany, nie jest dziełem ludzi. Schneider stwierdził również, że stosunek seksualny jest centralnym symbolem amerykańskiego pokrewieństwa:

W całym uniwersum, które jest podzielone na porządek natury i porządek prawa, akt płciowy jest symbolem, który wiąże system pokrewieństwa z systemem całościowym. W symbolu aktu płciowego odróżnia się dwie części, pierwszą jest materialny rezultat – dziecko, które posiada materiał biogenetyczny swoich rodziców – a drugą jest więź (zachowanie) łącząca dwoje rodziców. Słowem wyrażającym ten drugi aspekt jest „małżeństwo”; oznacza ono jedność męża i żony, ich jedność w związku seksualnym, jedność, która jest przeciwstawiona jedności rodzica i dziecka (Schneider 1980: 96).

W innym miejscu Schneider charakteryzuje oba aspekty tego symbolu następująco:

Krew jest kwestią urodzenia, urodzenie kwestią prokreacji, a prokreacja kwestią stosunku seksualnego. Stosunek seksualny jest aktem, który się podejmuje, a nie takim, który się po prostu przytrafia. Jest to jednak akt naturalny. Jego rezultatem jest poczęcie, po którym następuje poród. Poczęcie i poród również są naturalne. Stosunek seksualny jako akt prokreacji tworzy więzi krwi łączące rodzica i dziecko, a z męża i żony czyni biologicznego ojca i biologiczną matkę. Jest to jednak akt, który jest ograniczony do i charakterystyczny dla relacji mąż-żona: stosunek seksualny jest prawomocny i stosowny tylko między mężem i żoną, a każde ma wyłączne prawo do aktywności seksualnej drugiego. To są dogmaty amerykańskiej kultury (Schneider 1980: 38).

Amerykanie żyjący w latach 50. i 60. ubiegłego stulecia wierzyli, że człowiek jest istotą racjonalną – to ludzki rozum tworzy, ustanawia, narzuca porządek prawa – i w związku z tym stosunek seksualny jest czymś, co się „podejmuje”, a nie czymś, co się „przytrafia”. Stosunek seksualny jest symbolem, który łączy amerykański system pokrewieństwa z uniwersum amerykańskiej kultury („systemem całościowym”), ponieważ to uniwersum jest podzielone na porządek natury i porządek prawa, a stosunek seksualny z jednej strony, tworzy więź pojmowaną jako substancja naturalna (materiał biogenetyczny, krew) będącą częścią natury, z drugiej zaś strony, jest kluczowym składnikiem więzi wytwarzanej przez małżeństwo i będącej częścią porządku prawa. Więzi krwi łączą dziecko z rodzicami, bo dziecko posiada materiał biogenetyczny matki i ojca. Krew jest tu synonimem materiału biogenetycznego. Krew jest substancją naturalną, więzi krwi są naturalne. Małżeństwo jest związkiem kobiety i mężczyzny, który ma prawny charakter. Żonę i męża łączą więzi należące do porządku prawa, zbudowane z reguł postępowania i wzorców zachowania.

Według Schneidera, w kulturze amerykańskiej stosunek seksualny jest symbolem rozproszonej, trwałej solidarności. Relacje łączące krewnych cechuje solidarność, ponieważ są to stosunki społeczne, które są (a w każdym razie powinny być) nasycone współpracą, życzliwością, zaufaniem i bezinteresownością. Ta solidarność jest rozproszona i trwała, ponieważ jest obecna pomiędzy krewnymi wszędzie i zawsze. Określenie „rozproszona, trwała solidarność” jest w zasadzie synonimem miłości łączącej członków rodziny i krewnych w ogóle.

Gwałt z jednej strony, jest użyciem przemocy, aby zmusić kogoś do odbycia stosunku seksualnego, z drugiej jednak strony, jest również aktem profanacji symbolu. Stosunek seksualny nie jest symbolem religijnym, ale to, co symbolizuje, należy do sfery sacrum, w której znajdują się rzeczy dla danego społeczeństwa najważniejsze. Miłość, zarówno ta erotyczna, łącząca małżonków, jak i ta istniejąca między osobami, które łączą więzy krwi, należy do rzeczy najważniejszych. Amerykańskie pokrewieństwo to właśnie te dwa rodzaje miłości. Schneider nazywając tę miłość o dwóch obliczach „rozproszoną, trwałą solidarność” wskazuje, że pokrewieństwo jest jedną z form solidarności społecznej (skojarzenia z Durkheimem całkowicie uprawnione). Gwałt jest więc aktem profanacji jednego z symboli spójności społecznej.

Pewien istotny aspekt dwóch gwałtów, wokół których krążą powyższe rozważania, nie został dotychczas poruszony. Claude Lévi-Strauss w swoich dociekaniach, których przedmiotem jest zakaz kazirodztwa, zauważył, że:

Kazirodztwo (...) w niektórych krajach wiąże się nawet, na mocy antytezy, z międzyrasowymi stosunkami seksualnymi, będącymi przeciw skrajną formą egzogamii, jako dwa najpotężniejsze bodźce prowokujące zbiorowy wstręt oraz zemstę (Lévi-Strauss 2011: 42).

Ameryka w 1956 roku, gdy *Poszukiwacze* trafili do kin, bez wątpienia była krajem, w którym stosunki seksualne pomiędzy osobami o różnych kolorach skóry mogły wyzwaląć emocje i reakcje porównywalne do tych, które w tym społeczeństwie wywoływało i nadal wywołuje łamanie zakazu kazirodztwa. Zakaz kazirodztwa dotyczy stosunków seksualnych pomiędzy bliskimi krewnymi, których dzieli zbyt mały dystans w porządku natury, więc żeby podobnym zakazem objąć akty seksualne podejmowane przez osoby, które w porządku natury wydaje się dzielić największy możliwy dystans, logika praktyk społecznych musi odwoływać się do „mocy antytezy”.

Martha Edwards i jej starsza córka Lucy zostały zgwałcone przez Komanczów. Dla Ethana, Martina i Brada oba gwałty są jednocześnie aktami profanacji symbolu

spójności społecznej i czynami łamiącymi regułę zakazującą stosunków seksualnych pomiędzy osobami o różnych kolorach skóry. To przede wszystkim kolor skóry gwałcicieli powoduje, że Brad Jorgensen i Ethan Edwards nie są w stanie mówić o tym, co spotkało Lucy, a ta ich niemoc mówi, że złamany został zakaz podobny do zakazu incestu.

Rok po śmierci Brada Jorgensena przychodzi kryzys i wówczas Ethan wyjaśnia Martinowi, że jeśli Debbie żyje, to jest bezpieczna, bo Komancze będą ją wychowywać „jak jedno ze swoich dzieci, aż... Aż będzie w wieku odpowiednim do...”⁷. Ethanowi odbiera mowę, gdy chce powiedzieć, że Debbie za jakiś czas przestanie być dzieckiem, stanie się kobietą i będzie seksualnie aktywna, żyjąc wśród Komanczów. Scena ta pozwala stwierdzić, że również tam, gdzie nie ma mowy o gwałcie, międzyrasowy stosunek seksualny jest odbierającym mowę tabu.

Pokrewieństwo

Według Schneidera, na początku drugiej połowy XX wieku w kulturze amerykańskiej stosunek seksualny był symbolem rozproszonej, trwałej solidarności. Schneider ustalił również, że:

Stosunek seksualny (akt prokreacji) jest symbolem, który dostarcza cech dystyngowanych, za pomocą których definiuje się i odróżnia członków rodziny jako krewnych, jak również rodzinę jako jednostkę kulturową (Schneider 1980: 31).

W kulturze amerykańskiej rodzina to żona i mąż, którzy są matką i ojcem swojego dziecka lub swoich dzieci. Więź łącząca żonę i męża powstaje i trwa w dziedzinie prawa. Więzy krwi łączące dzieci z rodzicami istnieją w dziedzinie natury. Uwzględnić należy jednak fakt, że w kulturze amerykańskiej „stosunek seksualny jest prawomocny i stosowny tylko między mężem i żoną”. Dziecko posiadające materiał biogenetyczny swoich rodziców łączy z matką i ojcem istniejące w naturze więzi krwi także wtedy, gdy jego rodzice nigdy nie byli małżeństwem, a jednak amerykański system pokrewieństwa wyraźnie odróżnia takie dziecko od dziecka mężczyzny i kobiety połączonych związkiem małżeńskim. Jest tak, ponieważ w amerykańskim systemie pokrewieństwa dwa rodzaje więzi – więź istniejąca w porządku natury

⁷ as one of their own until... Till she's of an age to...

i więź istniejąca w porządku prawa – są też cechami dystynktywnymi, za pomocą których dzieli się krewnych na trzy kategorie.

Dziecko nieślubne jest powiązane ze swoimi biologicznymi rodzicami więzią istniejącą wyłącznie w porządku natury. Ojciec biologiczny, matka biologiczna i nieślubne dziecko są przykładami krewnych tworzących kategorię, do której należą osoby powiązane tylko naturalną więzią.

Dziecko, którego rodzice są małżeństwem, łączą z rodzicami zarówno więzi krwi istniejące w porządku natury, jak i więzi należące do porządku prawa, zbudowane z reguł postępowania i wzorców zachowania. Ojciec i matka (będący małżeństwem) oraz ich synowie i córki są przykładami krewnych tworzących kategorię, do której należą osoby powiązane jednocześnie więziami istniejącymi w porządku natury oraz więziami istniejącymi w porządku prawa. Innymi przykładami krewnych należących do tej kategorii są brat i siostra, dziadek i wnuk, babcia i wnuczka. Choć krewnych tworzących tę kategorię łączą więzi z obu porządków, język angielski wskazuje tylko na więzi istniejące w porządku natury, określając tę kategorię krewnych jako *blood relatives* lub *relatives by blood*.

W amerykańskim systemie pokrewieństwa istnieje jeszcze kategoria krewnych zawierająca osoby powiązane wyłącznie więzią istniejącą w porządku prawa. Mąż i żona są przykładem krewnych należących do tej kategorii, ponieważ łączący ich związek istnieje tylko w porządku prawa. Mąż i żona są jednak przykładem szczególnym, a to dlatego, że relacja ich łącząca ma charakter erotyczny, żona i mąż są kochankami. Wśród wszystkich krewnych połączonych wyłącznie prawną więzią, tylko więź łącząca żonę i męża posiada erotyczny charakter. Innymi przykładami krewnych należących do tej kategorii są mąż i żona oraz ich adoptowane córki i adoptowani synowie, ponieważ adopcja tworzy więź istniejącą tylko w porządku prawa, zbudowaną z reguł postępowania i wzorców zachowania. Większość krewnych należących do tej kategorii nazywa się używając modyfikatora *-in-law*. Język angielski określa tę kategorię krewnych jako *relatives by marriage*, przy czym *by marriage* jest w zasadzie synonimem *in law*.

W *Poszukiwaczach* relacje pokrewieństwa są przedmiotem drobiazgowej analizy. Twórców filmu szczególnie interesowały więzi łączące Ethana i Debbie, Ethana i Martina oraz Martina i Debbie. W takiej kolejności uporządkuję tę materię poniżej.

Ethan i Martin odnajdują Debbie w Nowym Meksyku. Okazuje się, że Debbie jest jedną z czterech żon wodza Komanczów Nawyecky znanego jako Cicatriz. Ethan

wyjaśnia Martinowi: „Cicatriz to po meksykańsku blizna”⁸. Ethan i Martin zamierzają nocować w pobliżu strumienia, niedaleko obozu Komanczów. Debbie pojawia się na wydmy znajdującej się na drugim brzegu strumienia, chce żeby Ethan i Martin odjechali, a o Komanczach mówi: „To jest mój lud”⁹.

Usłyszawszy te słowa, Ethan wyciąga rewolwer. Martin zasłania Debbie swoim ciałem i również wyciąga rewolwer. Niespodziewanie Komancze atakują. Ethan zostaje trafiony strzałą w bark. Poszukiwacze dosiadają koni. Komancze ruszają w pościg. Później ranny Ethan daje Martinowi do przeczytania swój testament, a ponieważ nigdy nie potrzebuje wielu słów, żeby wyrazić swoje myśli, można tu ten dokument zacytować w całości: „Ja, Ethan Edwards, będąc przy zdrowych zmysłach i nie mając żadnych krewnych, niniejszym wszelką moją własność zapisuję Martinowi Pawley”¹⁰. Martin kończy czytać testament i pyta Ethana: „Co masz na myśli twierdząc, że nie masz żadnych krewnych? Debbie jest twoją krewną!”¹¹. Na co Ethan odpowiada krótko: „Nie. Już nie jest”¹². A po chwili Ethan dodaje: „Ona żyje z Indiancem! Jest zwykłą...”¹³.

Ethan nie dokończył zdania, ponieważ Martin kazał mu się zamknąć, ale po ich powrocie do Teksasu Laurie Jorgensen (siostra Brada, którą zagrała piękna Vera Miles) dokończy to zdanie. Laurie ubrana w białą suknię ślubną – symbolizującą dziewictwo, czystość i niewinność – mówi o Debbie Edwards: „Jest za późno. Ona jest teraz dorosłą kobietą”¹⁴. Ten argument nie przemawia do Martina, który chce sprowadzić Debbie do domu, więc Laurie przestaje przebierać w słowach: „Co sprowadzić do domu? Resztki po Indiancach, sprzedawane co chwila temu, kto da więcej, razem z małymi dzikusami, które urodziła?! Wiesz, co zrobi Ethan, jeśli będzie miał okazję? Pośle kulę prosto w jej głowę. I powiem ci, że Martha chciałaby, żeby to zrobił”¹⁵.

W swoim testamencie Ethan stwierdza, że nie ma krewnych (*blood kin*). To twierdzenie jest czymś w rodzaju oświadczenia woli, które ma w porządku prawa unie-

⁸ Cicatriz is Mexican for scar.

⁹ These are my people.

¹⁰ I, Ethan Edwards, being of a sound mind and without any blood kin, do hereby bequeath all my property of any kind to Martin Pawley.

¹¹ What do you mean, you don't have any blood kin? Why, Debbie's your blood kin!

¹² Not no more, she ain't.

¹³ She's been livin' with a buck! She's nothing but a...

¹⁴ It's too late. She's a woman grown now.

¹⁵ Fetch what home? The leavings of Comanche bucks, sold time and again to the highest bidder with savage brats of her own? Do you know what Ethan will do if he has a chance? He'll put a bullet in her brain. I tell you, Martha would want him to.

ważnić fakt, że zgodnie z regułami amerykańskiego pokrewieństwa Debbie jest jego krewną (*blood kin*), z którą łączy go więź pojmowana jako materiał biogenetyczny (substancja naturalna, krew; Aaron był bratem Ethana), istniejąca w porządku natury oraz więź istniejąca w porządku prawa, złożona z reguł postępowania i wzorców zachowania (Aaron i Martha byli małżeństwem). To oświadczenie woli wydaje się być irracjonalnym gestem, ponieważ dogmatem amerykańskiej kultury jest przekonanie, że zerwać można więzi istniejące w porządku prawa, ale więzi będących częścią natury zerwać niepodobna. Jak to ujął Schneider: „Krew jest *stałym* węzłem; małżeństwo może być *rozwiązane*” (Schneider 1980: 37). Ethan chciał zastrzelić swoją bratanicę za to, że „żyje z Indiancem”. Nie zdołał tego zrobić, więc postanowił uśmiercić ją na papierze, w swoim testamencie, pomimo tego, że Debbie pojawiła się na wydmie i prosiła, aby Martin i Ethan odjechali, ponieważ wiedziała, że Komancze zamierzają ich zaatakować.

Martha i Aaron adoptowali Martina, który zwracając się do nich mówi *Aunt Martha* i *Uncle Aaron* i nie nosi nazwiska Edwards. W domu Edwardsów Martin zwracając się do Ethana mówi *Uncle Ethan*. Następnego dnia, po dołączeniu do oddziału Texas Rangers, Ethan mówi do Martina: „Nie nazywaj mnie *wujem*. Nie jestem twoim wujem”¹⁶. Ethan chce, aby Martin zwracał się do niego po imieniu.

To jak Ethan postrzega i traktuje Martina jest związane z kolorem skóry tego drugiego. Ethan, od czasu do czasu, ma coś do powiedzenia na ten temat. Gdy Martin pierwszy raz pojawia się na ekranie, Ethan mówi do niego: „Można by cię wziąć za półkrwi Indianina”¹⁷. Pewnego wieczoru, w drugim roku poszukiwań, Martin ma przecucie, że są śledzeni. Na co Ethan mówi: „To Indianin w tobie”¹⁸. Przy czym nie tylko Ethan widzi Indianina w Martinie, ale także Martin czuje Indianina w sobie. Zaatakowany przez Komanczów oddział Texas Rangers przeprawia się przez rzekę, aby z jej drugiego brzegu odeprzeć Indian. Martin zabija jednego z Komanczów, po czym wypuszcza karabin z dłoni i zasłania twarz. Martin jest jedynym członkiem oddziału, dla którego strzelanie do Indian stanowi moralny i psychiczny problem. Ethan jest jedynym członkiem oddziału, który nie przestaje strzelać, gdy Komancze się wycofują.

Adopcja stwarza więź istniejącą w porządku prawa, jednakże Ethan neguje istnienie więzi pokrewieństwa łączącej go z Martinem. Nie sposób jednoznacznie stwierdzić, czy kolor skóry Martina ma związek z negowaniem konsekwencji faktu,

¹⁶ Don't call me *uncle*. I ain't your uncle.

¹⁷ Fella could mistake you for a half-breed.

¹⁸ That's the Indjun in you.

że Martin został adoptowany przez Edwardsów. Pewne jest jednak, że Ethan jest w tej kwestii konsekwentny, ponieważ neguje również istnienie więzi pokrewieństwa łączącej Martina z Debbie. Mniej więcej rok po napadzie na ranczo Edwardsów Ethan zamierza kontynuować poszukiwania samotnie, ale Martin chce brać w nich udział, więc Ethan pyta go, dlaczego chce szukać Debbie. Dalszy przebieg tej rozmowy jest następujący:

MARTIN: Dlaczego?! Ponieważ jest moją...

ETHAN: Jest twoim niczym. Nie jest twoją krewną w jakimkolwiek stopniu.

MARTIN: Zawsze uważałem, że jest. Jej rodzice przygarnęli mnie, wychowali mnie...

ETHAN: To nie czyni was krewnymi.¹⁹

Martin chciał oczywiście powiedzieć, że Debbie jest jego siostrą. Później, w Nowym Meksyku, Martin mówi do Debbie: „Jestem Martin. Jestem Martin, twój brat”²⁰.

Spółeczeństwo

Pod koniec filmu poszukiwacze wracają w rodzinne strony. Wielebny Sam Clayton ma połączyć węzłem małżeńskim Laurie Jorgensen z niejakim Charliem MacCorry. Ethan i Martin orientują się w sytuacji, gdy córka Jorgensenów pojawia się ubrana w białą suknię ślubną. Laurie i Martin od dawna mieli się ku sobie, ale Laurie nie chciała dłużej czekać na jego powrót, nie chciała zostać starą panną. Ostatecznie ślub zostaje odwołany, a chwilę później okazuje się, że Komancze, których wodem jest Blizna, rozbili obóz w miejscu znanym jako Seven Fingers of Brazos. Wielebny Clayton zbiera swój oddział, a Ethana i Martina mianuje zwiadowcami. Sam Clayton informuje swoich ludzi, że o świcie będą szarżować. Martin protestuje, ponieważ uważa, że podczas szarży Komancze zabiją Debbie. Ethan zaś mówi otwarcie, że na to właśnie liczy. Przed wschodem słońca Martin wchodzi do obozu Komanczów. Do tipi, w którym spała Debbie, wchodzi Cicatriz. Martin zabija go, oddając trzy strzały z rewolweru. Usłyszawszy wystrzały, oddział Texas Rangers rusza do ataku.

¹⁹ MARTIN: Why?! Well, because she's my...

ETHAN: She's your nothin'. She's no kin to you at all.

MARTIN: Well, I always kind of thought she was. The way her folks took me in, they raised me...

ETHAN: That don't make you no kin.

²⁰ I'm Martin. I'm Martin, your brother.

Ethan konno wjeżdża do tipi, w którym znajduje martwego Wodza Bliznę, wyciąga nóż i zdejmuje skalp z jego głowy. Chwilę później Ethan wyjeżdża z tipi trzymając w prawej dłoni skalp. Dostrzega swoją bratanicę. Debbie zaczyna uciekać myśląc, że Ethan chce ją zabić. Ethan konno goni Debbie, dogania ją, chwytą i podnosi wysoko. Potem trzyma ją w ramionach jak dziecko i mówi: „Chodźmy do domu, Debbie”²¹.

Później Ethan, Debbie i Martin przyjeżdżają na farmę Jorgensenów. Pani Jorgensen, jej mąż Lars i Debbie wchodzi do domu. Do domu wchodzi też Martin i Laurie. Ethan pozostaje na zewnątrz, widać go przez otwarte drzwi, które w końcu się zamykają.

W opublikowanej w 1975 roku książce *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western* Will Wright przedstawił swoją rekonstrukcję ewolucji strukturalnej westernu filmowego. Pierwszym stadium tej ewolucji jest western klasyczny ukazujący społeczeństwo, które dopiero się tworzy. Złoczyńcy stanowią zagrożenie dla istnienia tego powstającego społeczeństwa, a jego przetrwanie może zapewnić tylko bohater, który nie należy do społeczeństwa, bohater, który przybywa z zewnątrz. Klasycznymi westernami są na przykład: *The Virginian* (1929), *Dodge City* (1939), *Canyon Passage* (1946), *Pojedynek w słońcu* (*Duel in the Sun*, 1946), *Zakole rzeki* (*Bend of the River*, 1952), *Jeździec znikąd* (*Shane*, 1953), *Daleki kraj* (*The Far Country*, 1955). Drugie stadium ewolucji westernu, według Willa Wrighta, stanowią westerny, których bohater szuka zemsty. W westernach tego rodzaju społeczeństwo nie jest już tak słabe, żeby złoczyńcy mogli położyć kres jego istnieniu, ale jest jeszcze na tyle słabe, że nie jest w stanie karać złoczyńców za zło, które wyrządzają. Bohater tych westernów należy do społeczeństwa, ale musi je opuścić, musi wyjść na zewnątrz społeczeństwa, aby dokonać zemsty. Z jednej strony, różnice dzielące strukturę westernów klasycznych i tych, w których zemsta jest motorem napędzającym bohatera, są wystarczająco liczne, żeby postrzegać te struktury jako różne etapy ewolucji gatunku filmowego; z drugiej jednak strony, różnice te są na tyle powierzchowne, aby strukturę westernów z szukającym zemsty bohaterem traktować jak wariant struktury westernu klasycznego. Dlatego strukturę westernów, których bohater jest mścicielem Wright nazwał wariantem zemsty (*vengeance variation*). Strukturę wariantu zemsty posiadają na przykład: *Dylizans* (*Stagecoach*, 1939), *Winchester '73* (1950), *Mściciel z Laramie* (*The Man From Laramie*, 1955), *Nevada Smith* (1966). Poszukiwacze również realizują tę strukturę.

²¹ Let's go home, Debbie.

W 2001 roku wydana została książka *The Wild West. The Mythical Cowboy and Social Theory*, w której W. Wright dowodzi, że westerny klasyczne i westerny z szukającym zemsty bohaterem są kulturowym, komercyjnym wariantem mitu teoretycznego, którym jest teoria umowy społecznej stworzona w XVII wieku przez Thomasa Hobbesa i Johna Locke'a. Teoria umowy społecznej jest mitem o żyjących w *stanie natury* wolnych, racjonalnych i równych sobie jednostkach, które zawierają umowę, aby stworzyć społeczeństwo, stanowić prawo i utworzyć rząd. W XVII wieku Ameryka – postrzegana z Europy – wydawała się być niewyczerpanym zasobem dziewiczych terenów, gdzie każdy mógłby posiadać ziemię, a teoria umowy społecznej jest też agrarną utopią, opowieścią o społeczeństwie, w którym każdy mógłby być właścicielem ziemi i każdy pracowałby na niej własnymi rękami. Każdy mógłby być jednocześnie właścicielem i robotnikiem.

Westerny klasyczne i westerny o strukturze wariantu zemsty są narracjami o grupach społecznych, małych i istniejących od niedawna, tworzonych przez żyjących z ziemi farmerów, ranczerów lub poszukiwaczy złota. W tych westernach nie ma scen, w których farmerzy, kowboje czy górnicy literalnie podpisują umowę społeczną lub zawierają ją w formie ustnej. Westernowi farmerzy, kowboje i górnicy działają jak wolne i równe sobie jednostki, które niejako spontanicznie dążą do stworzenia społeczeństwa, niejako spontanicznie wytwarzają solidarność społeczną. W niektórych klasycznych westernach zobaczyć można sceny spontanicznych narodzin demokracji. W trakcie kryzysu wywołanego przez konflikt ze złoczyńcami, jednostki tworzące społeczeństwo gromadzą się, aby wspólnie podjąć decyzje istotne dla całej grupy społecznej. Takie sceny znajdziemy w filmach *Jeździec znikąd* i *Daleki kraj*. Filmowi farmerzy, kowboje i poszukiwacze złota swymi działaniami dają wyraz ideałom człowieka i społeczeństwa zawartym w amerykańskiej Deklaracji niepodległości. Dokument ten jest, jak wiadomo, zarówno listą pretensji do króla Wielkiej Brytanii, jak i umową społeczną.

Istnieje również antropologiczny wariant mitu o umowie społecznej, który C. Lévi-Strauss przedstawił w *Elementarnych strukturach pokrewieństwa*. Według Lévi-Straussa, zakaz kazirodztwa, będący regułą zakazującą stosunków seksualnych między bliskimi krewnymi, umożliwia powstanie społeczeństwa. Zakaz kazirodztwa powoduje, że mężczyźni nie mogą łączyć się w akcie płciowym z kobietami należącymi do ich rodziny czy grupy biologicznej, więc muszą szukać seksualnie dostępnych kobiet na zewnątrz. Jeśli inni mężczyźni, należący do innych rodzin

i grup biologicznych, również są zmuszeni do przestrzegania zakazu kazirodztwa, to konsekwencją istnienia tego zakazu jest wymiana kobiet pomiędzy rodzinami lub grupami. Używając terminologii amerykańskiego pokrewieństwa, członków rodzin biologicznych lub grup biologicznych łączy więź pojmowana jako substancja naturalna (materiał biogenetyczny, krew), która istnieje w porządku natury. Zakaz incestu, zmuszając mężczyzn do poszukiwania seksualnie dostępnych kobiet poza własną rodziną biologiczną, jest przyczyną powstawania więzi wytwarzanej przez małżeństwo i będącej częścią porządku prawa. Jednostki tworzące rodzinę biologiczną są powiązane *by blood*. Jednostki należące do różnych rodzin biologicznych mogą być powiązane *by marriage*. Zakaz kazirodztwa uruchamia mechanizm wymiany matrymonialnej, która zbiór rodzin biologicznych przekształca w społeczeństwo, a obcych sobie ludzi zmienia w powinowatych. Umowa społeczna została zastąpiona przez małżeństwo. W antropologicznym wariacie mitu to więź ustanawiana przez małżeństwo tworzy społeczeństwo.

W *Poszukiwaczach* widoczny jest fragment systemu wymiany matrymonialnej, który łączy rodziny Edwardsów i Jorgensenów. Lucy Edwards była dziewczyną Brada Jorgensena i można zakładać, że została jego żoną. Martin Pawley i Laurie Jorgensen byli parą już jako dzieci, a gdy film się kończy, widz nie ma wątpliwości co do tego, że Martin ożeni się z Laurie. *Poszukiwacze* są komercyjnym, kulturowym wariantem mitu o tworzeniu społeczeństwa przez zawarcie umowy społecznej, a antropologiczna reinterpretacja teorii umowy społecznej, zastępując umowę społeczną wymianą matrymonialną i małżeństwem, raz jeszcze prowadzi interpretację tego westernu ku symbolowi, którym jest stosunek seksualny.

W Nowym Meksyku Ethan chce zastrzelić swoją bratanicę, a później w Teksasie liczy na to, że Komancze zabiją ją podczas szarży oddziału Texas Rangers, ponieważ Debbie utrzymuje stosunki seksualne z Indianinem. Laurie Jorgensen daje wyraz przekonaniu, że Martha Edwards, gdyby żyła, wolałaby, żeby Ethan zabił jej młodszą córkę, niż pozwolił jej żyć i współżyć z Komanczem. Wcześniej Ethan i Martin trafiają do kwater oddziałów kawalerii Stanów Zjednoczonych, których żołnierze odbili białe kobiety uprowadzone w przeszłości przez Komanczów. Dwie kobiety wydają się być szalone. Lekarz wojskowy mówi o tych kobietach: „Trudno uwierzyć, że są białe”²². Na co Ethan stwierdza: „Już nie są białe. Należą do Komanczów”²³. Po

²² It's hard to believe they're white.

²³ They're ain't white... anymore. They're Comanche.

czym Ethan patrzy na te nieszczęsnice w taki sposób, jakby chciał zabić je wzrokiem. W innej scenie Ethan wyraża swoją nienawiść jak filozof, twierdząc, że: „Żyjąc z Komanczami, nie jest się żywym”²⁴.

W 1961 roku trafił do kin zrealizowany przez Johna Forda western zatytułowany *Dwaj jeźdźcy* (*Two Rode Together*), w którym amerykański reżyser powraca do tej problematyki. Podpisany został traktat pokojowy z Komanczami. Biali, których bliscy krewni zostali przed laty porwani, chcą odzyskać utraconych członków rodzin. Niejaki Guthrie McCabe (w tej roli James Stewart) jest człowiekiem, który ma wykupić uprowadzone przed laty dzieci i kobiety. G. McCabe zna język Komanczów, a w przeszłości robił interesy z ich wodzem, który nazywa się Quanah Parker (w tej roli Henry Brandon, ten sam aktor, który zagrał Wodza Bliznę).

Q. Parker jest postacią historyczną. Jego ojcem był wódz Komanczów Peta Nocona, a matką Cynthia Ann Parker, biała kobieta porwana w dzieciństwie przez Komanczów. W filmie *Dwaj jeźdźcy* nie mówi się wprost o kolorze skóry matki wodza Komanczów, ale w jednej ze scen McCabe stwierdza, że: „Quanah Parker nie zaufałyby swojej matce”²⁵. Chce przez to powiedzieć, że Quanah Parker nie ufa wszystkim białym.

Do obozu Komanczów jadą Guthrie McCabe i jego przyjaciel Jim Gary – tytułowi *Dwaj jeźdźcy*. W obozie poznają starą kobietę, która nazywa się Hannah Clegg. Kobieta ta miała męża i dwóch synów, gdy została porwana. Teraz jej synowie są już młodymi mężczyznami, a ona nie chce wracać do białego społeczeństwa. Hannah Clegg wyjaśnia swoją decyzję stwierdzając: „Jestem martwa”²⁶. McCabe i Gary wyruszają w drogę powrotną, zabierając z sobą siedemnastolatka, który nie mówi po angielsku i porwaną przed pięciu laty piękną Meksykankę, która nazywa się Elena de la Madriaga. Żyjąc wśród Indian Elena była żoną wojownika zwanego Stone Calf, którego zagrał czarnoskóry aktor Woody Strode, co wydaje się być prowokacją wymierzoną w stereotypowe oczekiwania widza. Tego samego aktora można było wcześniej oglądać w westernie *Sierżant Rutledge* (*Sergeant Rutledge*, 1960), również wyreżyserowanym przez Johna Forda. Woody Strode zagrał w tym filmie rolę tytułową, sierżanta kawalerii, byłego niewolnika, Afroamerykanina niesłusznie oskarżonego o zgwałcenie białej dziewczyny.

Elena ma wątpliwości, czy dobrze zrobiła wracając do społeczeństwa białych ludzi, ponieważ wyczuwa, że wszyscy członkowie tego społeczeństwa, gdy na nią patrzą,

²⁴ Living with Comanches ain't being alive.

²⁵ Quanah Parker wouldn't trust his mother.

²⁶ I am dead.

w myślach stawiają pytania, których nie wypowiadają. Elena sama wypowiada te pytania: „Z iloma indiańskimi wojownikami była? W żyłach ilu małych mieszanców płynie jej krew? I dlaczego się nie zabiłam?”²⁷. Nieco później, na tańcach zorganizowanych przez wojsko, Elena, zwracając się do oficerów i ich żon, mówi: „Wiem, że wielu z was uważa, że jestem kobietą okrytą hańbą. Okrytą hańbą przez dotyk dzikiego Komancza, przez to, że musiałam żyć tak jak oni”²⁸. McCabe zaś dodaje: „Nie zabiła się, ponieważ jej religia tego zabrania”²⁹. Ta religia to katolicyzm.

Biała kobieta, aby uniknąć seksualnego współżycia z Indianinem, powinna popełnić samobójstwo. Jeśli sama się nie zabije, to biały mężczyzna powinien ją zabić. Jeśli nie popełni samobójstwa i nie zabije jej biały mężczyzna, to – jak Hannah Clegg – umrze metaforycznie. Jej ciało będzie żyć, ale biała kobieta zamieszkująca to ciało umrze lub popadnie w szaleństwo, które jest rodzajem duchowej śmierci, formą społecznego nieistnienia.

Poszukiwacze są mityczną narracją o tworzeniu społeczeństwa przez jednostki zawierające umowę społeczną, przy czym tę umowę można utożsamiać z wymianą matrymonialną i instytucją małżeństwa. Biali mężczyźni oddają swoje córki i siostry innym białym mężczyznom, aby były ich żonami, a w zamian mogą liczyć na to, że jakiś biały mężczyzna odda im swoją córkę lub siostrę w tym samym celu. Tak powstaje białe społeczeństwo. Stosunek seksualny białej kobiety z Indianinem – jako symbol i jako zbiór faktów biologicznych – okrywa hańbą białą kobietę, ponieważ zaciera granicę istniejącą pomiędzy białym społeczeństwem, a tym, co jest na zewnątrz tego społeczeństwa. Już sam fakt penetracji zaciera granicę między ciałem białej kobiety i męskim ciałem, które nie jest białe, a ponieważ stosunek seksualny nie jest tylko symbolem, może prowadzić do narodzin *mestizo children*, których istnienie jest zagrożeniem dla białego społeczeństwa. Zacieranie tej samej granicy poprzez związek białego mężczyzny z Indianką nie wywołuje takiej samej społecznej reakcji. Ethan jest bardzo rozbawiony, gdy Martin, na skutek międzykulturowego nieporozumienia handlowego, kupuje sobie żonę, którą jest kobieta z plemienia Komanczów. Poprzez to nieporozumienie Martin nie okrywa się hańbą, a jedynie naraża na śmieszność.

²⁷ How many braves has she known? How many mestizo children carry her blood in their veins? Now, why didn't I kill myself?

²⁸ I know that many of you regard me as degraded woman. Degraded by the touch of a savage Comanche, by having had to live as one of them.

²⁹ She didn't kill herself because her religion forbids it.

Rasizm, w ścisłym znaczeniu tego słowa, jest przekonaniem, że właściwości moralne i umysłowe dość dowolnie przypisywane pewnemu, równie dowolnie zdefiniowanemu zbiorowi jednostek, są koniecznym skutkiem wspólnego dziedzictwa biogenetycznego. W *Poszukiwaczach* oznaką wspólnego dziedzictwa biogenetycznego jest kolor skóry, a jego koniecznym skutkiem jest dzikość. Western ten powstał w okresie zimnej wojny, gdy w Stanach Zjednoczonych powszechnie znany był slogan *better dead than red*. Wydaje się, że Ethan Edwards kieruje się tą zasadą, chociaż oczywiście nie jest (a John Wayne z pewnością był) antykomunistą. Ethan to *Indian-hater*, stosujący zasadę odpowiedzialności zbiorowej wobec Komanczów. Ethan Edwards jest rasistą, ale najdalej idącą, najbardziej szokującą deklarację rasizmu wygłasza Laurie Jorgensen (biała dziewczyna w białej sukni), co znaczy, że rasistami i rasistkami są prawie wszystkie jednostki tworzące to filmowo-teksańskie społeczeństwo, ponieważ rasizm jest konstytucją tego społeczeństwa. Ethan wyróżnia się, ponieważ jest w stanie wprowadzić w czyn nawet najbardziej przerażające społeczne fantazje.

Martin Pawley jest członkiem białego społeczeństwa i nie jest rasistą, ale jest przypadkiem granicznym. Adopcja stworzyła więź istniejącą w porządku prawa i włączyła go do rodziny Edwardsów i społeczeństwa, ale fakt, iż jeden z przodków Martina był Czirokezem nie jest bez znaczenia. Przypadkiem granicznym jest również Debbie, chociaż w jej żyłach nie płynie krew czerwonoskórych. Ethan poszukuje małej Debbie, żeby ją odzyskać, później, gdy jest starsza, chce ją zabić. W oczach członków białego społeczeństwa stosunek seksualny z Komanczem sprawia, że Debbie jest „kobietą okrytą hańbą”, ponieważ przeraża ich myśl o powrocie Debbie „z małymi dzikusami, które urodziła”.

Granice białego społeczeństwa wytyczone są z jednej strony – od wewnątrz – przez system pokrewieństwa, przez pokrewieństwo będące „rozproszoną, trwałą solidarnością”, zaś z drugiej strony – od zewnątrz – przez rasizm przekładający się na endogamię rasy. Lévi-Strauss uważał, że: „Właściwa endogamia to jedynie odmowa przyjęcia możliwości małżeństwa poza granicami wspólnoty ludzkiej, tę zaś definiuje się bardzo różnie w zależności od filozofii badanej grupy” (Lévi-Strauss 2011: 81). Wydaje się, że członkiem filmowo-teksańskiego białego społeczeństwa może zostać każda jednostka, której skóra jest „biała”. Kwestią otwartą pozostaje, czy w ramach filozofii tego społeczeństwa filmowi Komancze są ludźmi, czy też znajdują się raczej „poza granicami wspólnoty ludzkiej”. Białe społeczeństwo powstaje z jednej strony, w porządku prawa, gdy zawarta zostaje umowa społeczna lub gdy

zawiera się małżeństwa, a z drugiej strony, powstaje w porządku natury, ponieważ wytwarzanie „rozproszonej, trwałej solidarności” i rasy wiąże się ze stosunkiem seksualnym i przekazywaniem materiału biogenetycznego.

Akcja *Poszukiwaczy* rozpoczyna się, gdy Martha Edwards otwiera drzwi swojego domu. Film kończy się, gdy zamykają się drzwi wejściowe w domu Jorgensenów. Kiedy film się zaczyna, cała rodzina Edwardsów jest wewnątrz domu, a Ethan jest na zewnątrz. W ostatniej scenie filmu wszyscy pozostali przy życiu członkowie rodzin Jorgensenów i Edwardsów wchodzą do domu i tylko Ethan pozostaje na zewnątrz. Po drugiej stronie wejściowych drzwi znaczy tu tyle, co na zewnątrz społeczeństwa. Ethan Edwards był członkiem społeczeństwa przedstawionego w *Poszukiwaczach* w poprzedzającej czas akcji filmu przeszłości, o której niewiele wiadomo oraz przez wieczór, noc i poranek poprzedzające atak Komanczów na ranczo Edwardsów, gdy wprowadza się do domu swojego brata i jest wujem Ethanem, ale poza tym jest na zewnątrz. Bohaterowie klasycznych westernów i westernów o strukturze wariantu zemsty są poza społeczeństwem, pozostają więc w *stanie natury* i tym samym podlegają nakazom i zakazom prawa natury, zaś prawu stanowionemu wewnątrz społeczeństwa nie podlegają, a w każdym razie je ignorują. John Locke w *Dwóch traktatach o rządzie* opisuje tę sytuację następująco:

W *stanie natury* ma rządzić obowiązujące każdego prawo natury. Rozum, który jest tym prawem, uczy cały rodzaj ludzki, jeśli tylko ten chce się go poradzić, że skoro wszyscy są równi i niezależni, nikt nie powinien wyrządzać drugiemu szkód na życiu, zdrowiu, wolności czy majątku (Locke 2015: 258).

Prawo natury stanowi, że człowiek który kradnie, gwałci lub morduje może „zostać zniszczony jak lew czy tygrys, jedna z tych dzikich, rozwydrzonych bestii, po których nikt nie może spodziewać się bezpiecznego życia w społeczeństwie” (Locke 2015: 261). Istnieje wiele westernów, w których Indianie w ogóle się nie pojawiają i mniej więcej tyle samo westernów, w których Indianie są obecni. Jeśli Indianie pojawiają się na ekranie, to ich status jest taki, jak w filmie *Dyżans*, pierwszym dźwiękowym westernie Forda z 1939 roku. W *Dyżansie* przez ponad godzinę Apacze i ich wódz Geronimo są niewidzialnym zagrożeniem, są obecni w filmie poprzez dialogi. Apacze w końcu pojawiają się na ekranie w siedemdziesiątej minucie filmu, gdy ze wzgórza obserwują dyżans jadący drogą wiodącą przez Monument Valley, aby minutę później go zaatakować. Jednak złoczyńcami w *Dyżansie* są Luke Plummer i jego dwaj bracia, z którymi zagrany przez Johna Wayne’a Ringo Kid wyrówna rachunki na

Main Street w Lordsburgu, zaś Apacze posiadają status żywiołu naturalnego, są jak powódź lub lawina, mogą zabić, ale nie są ani dobrzy ani źli.

W *Poszukiwaczach* złoczyńcami są Wódz Blizna i jego wojownicy, co czyni ten western wyjątkiem od wyżej sformułowanej reguły. Cicatriz i Komancze, jak wszyscy westernowi Indianie, należą do tego obszaru rzeczywistości, który po angielsku nazywa się *wilderness*, są integralną częścią tego lądu w *stanie natury*, którym w *Dwóch traktatach o rządzie* jest Ameryka. A jednak działania Blizny nie mają nic z przypadkowości naturalnego żywiołu. Rozmyślnie morduje i gwałci jednostki należące do społeczeństwa białego człowieka. Ethan i Martin w tipi Wodza Blizny odnajdują Debbie, ale dowiadują się też, że biali ludzie zabili dwóch jego synów. Cicatriz morduje, gwałci, podpala i zdejmuje skalpy, ponieważ szuka zemsty. Mszcząc się za śmierć swoich synów stosuje zasadę odpowiedzialności zbiorowej wobec białych, w taki sam sposób jak Ethan stosuje tę zasadę wobec Komanczów.

Cicatriz i Ethan Edwards są do siebie podobni. Ethan zna język Komanczów, a Blizna mówi „po amerykańsku”. Meksykański medal, który Ethan podarował małej Debbie, Cicatriz nosi na piersiach jako wojenne trofeum. Skalp zdjęty z głowy Blizny jest trofeum wojennym Ethana, który zna nie tylko język Komanczów, ale też ich zwyczaje i pieśni, ich wierzenia religijne. Więź łącząca bohatera z Indianami jest atrybutem wielu westernowych bohaterów, ale w *Poszukiwaczach* służy przede wszystkim podkreśleniu, jak bardzo Ethan i Cicatriz są w swej dzikości podobni. Obaj należą do kategorii „dzikich, rozwydrzonych bestii”, obaj są „jak lew czy tygrys”. Ethan Edwards jest bohaterem, a Wódz Blizna jest złoczyńcą tylko dlatego, że western jest mitem białych ludzi.

Bibliografia

- Lévi-Strauss, C. (2011). *Elementarne struktury pokrewieństwa* (przeł. M. Falski). Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.
- Locke, J. (2015). *Dwa traktaty o rządzie* (przeł. Z. Rau). Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Pippin, R.B. (2010). *Hollywood Westerns and American Myth. The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*. New Haven and London: Yale University Press.
- Schneider, D.M. (1980). *American Kinship. A Cultural Account*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

- Slotkin, R. (1998). *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Norman: University of Oklahoma Press.
- Wright, W. (1997). *Sixguns and Society. A structural Study of the Western*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Wright, W. (2001). *The Wild West. The Mythical Cowboy and Social Theory*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.

Filmografia

- Curtiz, M. (1939). *Dodge City*. Stany Zjednoczone: Warner Bros. Pictures.
- Fleming, V. (1929). *The Virginian*. Stany Zjednoczone: Paramount.
- Ford, J. (1939). *Dyliżans (Stagecoach)*. Stany Zjednoczone: United Artists.
- Ford, J. (1956). *Poszukiwacze (The Searchers)*. Stany Zjednoczone: Warner Bros. Pictures.
- Ford, J. (1961). *Dwaj jeźdźcy (Two Rode Together)*. Stany Zjednoczone: Columbia.
- Hathaway, H. (1960). *Nevada Smith*. Stany Zjednoczone: Paramount.
- Mann, A. (1952). *Zakole rzeki (Bend of the River)*. Stany Zjednoczone: Universal.
- Mann, A. (1950). *Winchester '73*. Stany Zjednoczone: Universal.
- Mann, A. (1955). *Daleki kraj (The Far Country)*. Stany Zjednoczone: Universal.
- Mann, A. (1955). *Mściciel z Laramie (The Man From Laramie)*. Stany Zjednoczone: Columbia.
- Stevens, G. (1953). *Jeździec znikąd (Shane)*. Stany Zjednoczone: Paramount.
- Tourneur, J. (1946). *Canyon Passage*. Stany Zjednoczone: Universal.
- Vidor, K. (1946). *Pojedynek w słońcu (Duel in the Sun)*. Stany Zjednoczone: The Selznick Studio.

