

WPROWADZENIE

Mit

Western jest mitem. To powtarzane często twierdzenie niewiele wyjaśnia, przede wszystkim dlatego, że słowo *mit* jest wieloznaczne. Western jest mitem w pierwotnym znaczeniu tego słowa, które można określić następująco: mit jest opowieścią sakralną, mit jest opowieścią o rzeczach świętych. Przy czym rzeczy święte mogą, ale nie muszą należeć do jakiegoś nadnaturalnego porządku, nie muszą być nie z tego świata. Rzeczy święte to rzeczy, które są dla danego społeczeństwa najważniejsze. Na przykład Francuzi od ponad dwustu lat głoszą, że dla nich najważniejsze są *Liberté, Égalité, Fraternité*, a w przeszłości niekiedy utrzymywali, że te święte rzeczy są dla nich ważniejsze niż własne życie: *Liberté, Égalité, Fraternité ou la mort*.

Mit jest opowieścią o tym, co wydarzyło się „na początku” lub „dawno temu”. Claude Lévi-Strauss zauważył, że przedstawione w micie wydarzenia tworzą „trwałą strukturę, która równocześnie odnosi się do przeszłości, teraźniejszości i przyszłości”¹. Mit jest więc machiną do podróżowania w czasie, której działanie Lévi-Strauss wyjaśnia, porównując mit do ideologii politycznej:

Nic nie przypomina bardziej myśli mitycznej niż ideologia polityczna. Być może w naszych współczesnych społeczeństwach druga z nich zastąpiła tylko pierwszą. Otóż co robi historyk, gdy pisze o Rewolucji Francuskiej? Odwołuje się do ciągu zdarzeń minionych, których odległe konsekwencje dają się jeszcze odczuć poprzez całą nieodwracalną serię zdarzeń pośrednich. Ale dla *homo politicus* i tych, co mu dają posłuch Rewolucja Francuska jest rzeczywistością z innego porządku; jest sekwencją zdarzeń minionych, a zarazem wyposażonym w trwałą skuteczność schematem, pozwalającym interpretować strukturę społeczną dzisiejszej Francji i występujące w niej antagonizmy oraz przewidywać zarysy przyszłej ewolucji².

¹ C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, tł. K. Pomian, Warszawa 1970, s. 288–289.

² *Ibidem*, s. 289.

Celem analizy mitu jest odkrycie tego schematu czy tej struktury, a interpretacja mitu musi pokazać, jak schemat czy struktura umożliwia podróże w czasie.

Metodą, która pozwala odsłonić „trwałą strukturę”, jest analiza strukturalna. Pionierem stosowania tej metody do interpretowania westernów filmowych jest Will Wright, który napisał opublikowaną w 1975 roku książkę *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*. Wright uczył się strukturalizmu, czytając prace Lévi-Straussa poświęcone analizie mitów, które zostały opublikowane w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, oraz *Morfologię bajki* Proppa, której światowa kariera rozpoczęła się wraz z opublikowaniem w 1958 roku jej angielskiego przekładu (rosyjski oryginał ukazał się w roku 1928). Lévi-Strauss i Propp niezależnie opracowali bardzo podobne metody. Stanowisko teoretyczne, któremu Propp dał wyraz w *Morfologii bajki*, jest zazwyczaj nazywane formalizmem. Z perspektywy czasu różnice między stanowiskami francuskiego antropologa i rosyjskiego folklorysty wydają się mało istotne, a to, co Propp zrobił w *Morfologii bajki* z rosyjskimi bajkami magicznymi, wydaje się być odmianą strukturalizmu³.

Podróże w czasie, które mity umożliwiają, Wright sprowadza do komunikacji:

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 mitów⁴.

Rzecz jasna to jednostki będące członkami społeczeństwa w taki czy inny sposób opowiadają mity innym jednostkom do tego społeczeństwa należącym. Western jest mitem, który dociera do ludzi jako literatura, w formie powieści i opowiadań, lub w postaci westernu filmowego, ale według autora *Sixguns and Society* „to poprzez film mit ten stał się częścią kulturowego języka, którego Ameryka używa, by rozumieć samą siebie”⁵. Western jest mitem, którego odbiorca częściej jest widzem niż czytelnikiem, zaś film jest medium predestynowanym do opowiadania tego mitu, ponieważ operuje obrazem, a bezkresne pustynie, majestatyczne góry, piękne doliny i oszałamiające nieba grają w westernach główne role.

³ Propp w wytworach ustnego przekazu takich jak bajki dostrzega dwa aspekty: formę i treść. Tymczasem dla strukturalisty takie rozróżnienie formy i treści czy też struktury i empirycznego konkretnego nie istnieje. Według Lévi-Straussa do tej właśnie kwestii sprowadza się różnica między formalizmem a strukturalizmem (C. Lévi-Strauss, *Struktura i forma. Rozważania o pracy Vladimira Proppa*, w: C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna II*, tł. M. Falski, Warszawa 2001, s. 146).

⁴ W. Wright, *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*, Berkeley – Los Angeles – London 1997, s. 16.

⁵ Ibidem, s. 12.

Przedmiot badań

Istnieje wiele westernów, a analiza strukturalna jest badaniem wchodzącym w szczególności, dlatego konieczne jest radykalne ograniczenie materiału, który będzie przedmiotem badania. Will Wright przedmiotem swoich badań uczynił sześćdziesiąt cztery westerny, które według czasopisma *Motion Picture Herald* zarobiły w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie ponad cztery miliony dolarów brutto w roku premiery. Wpływy brutto, ponieważ oblicza się je, abstrahując od kosztów produkcji i dystrybucji filmu, odzwierciedlają liczbę sprzedanych w kinach biletów i tym samym są dobrym wskaźnikiem popularności filmu wśród widzów. Premiery tych sześćdziesięciu czterech westernów odbyły się w latach 1931–1972.

Wright wybrał *Motion Picture Herald* jako wiarygodne źródło publikujące listy *top money-makers*, zakładając przy tym, że krystalizowanie się struktury westernów jest związane z komercyjnym sukcesem poszczególnych filmów oraz że filmy przyciągające do kin wielu widzów zaspokajają pewne społeczne potrzeby i oczekiwania:

Nakręcono wiele westernów, ale nie wszystkie z nich są popularne, a wiele zostało wyraźnie odrzuconych przez publiczność. Zakładam, że westerny osiągające sukces komercyjny najbardziej precyzyjnie korespondują z oczekiwaniami publiczności i znaczeniami, których widzowie oczekują od mitu. [...] Niektórzy reżyserzy i pisarze celowo zniekształcają mityczne znaczenia westernu ze względu na własne zainteresowania artystyczne lub dramatyczne, a ich filmy są często całkiem interesujące, jednak szeroka publiczność reaguje na nie bez entuzjazmu. Jeżeli takie filmy włączymy do analizy westernu jako mitu, wówczas niewiele wyraźnych schematów wyjdzie na jaw. Jeśli je wyłączymy ze względu na brak zainteresowania ze strony publiczności, wtedy filmy, które pozostaną – te popularne i akceptowane – będą odzwierciedlały zrozumiałą, komunikatywną strukturę westernu jako mitu⁶.

Z jednej strony metodologiczna decyzja autora *Sixguns and Society* jest obiektywna w tym sensie, że Wright osobiście nie określa, co jest, a co nie jest sukcesem komercyjnym i tym samym nie decyduje, które westerny sukces komercyjny odniosły. Z drugiej jednak strony ten sposób określenia granic przedmiotu badań powoduje, że z pola widzenia znikają wszystkie westerny filmowe, które zarobiły w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie brutto mniej niż cztery miliony dolarów, a wraz z tymi filmami poza polem widzenia może znaleźć się jakieś zjawisko strukturalne.

Sześćdziesiąt cztery filmy stanowią bazę empiryczną, nad którą można intelektualnie zapanować, można każdy z tych westernów nie tylko obejrzeć, ale

⁶ Ibidem, s. 13.

również gruntownie przemyśleć. Prezentacja wyników badań winna być jednak w miarę możliwości przejrzysta, co zmusza do dalszych ograniczeń. W *Sixguns and Society* Wright przedstawił cztery analizy, każda z tych analiz prowadzi do opisanego jednej struktury. W ten sposób jego badania doprowadziły do odkrycia czterech struktur stanowiących cztery etapy ewolucji strukturalnej westernu filmowego, która dokonała się w ciągu czterech dekad, od początku lat trzydziestych do końca lat sześćdziesiątych XX wieku. Do odsłonięcia i opisanego każdej z czterech struktur prowadzi analiza trzech, czterech lub pięciu westernów, które Wright wybrał spośród sześćdziesięciu czterech objętych badaniem filmów. Na potrzeby każdej z czterech analiz Wright wybrał westerny będące realizacjami tej samej struktury, a jednocześnie takie, które są reprezentatywne, to znaczy na tyle, na ile to możliwe w granicach jednego typu strukturalnego zróżnicowane. W sumie w *Sixguns and Society* zostały zaprezentowane analizy strukturalne siedemnastu westernów.

Wśród tych siedemnastu westernów nie ma nawet jednego filmu, którego premiera odbyła się po roku 1969, a Wright pisząc swoją książkę, nie mógł wiedzieć, że kilka lat po jej wydaniu westerny praktycznie znikną z repertuaru kin. Postrzegana z punktu widzenia ulokowanego w XXI wieku historia westernu filmowego jest raczej tym, co się już stało, niż tym, co się dzieje. W ośmiu rozdziałach mojej książki przedstawiam wyniki badań, które kontynuują pracę zapoczątkowaną przez autora *Sixguns and Society*. Przeprowadzone przez Wrighta analizy traktuję jako obszar wiedzy sprawdzonej i pewnej, będący przyczółkiem, z którego można kontynuować ekspansję. Ekspansja oznacza tu poddanie analizie strukturalnej westernów, których Wright nie analizował.

Rekonstruując ewolucję strukturalną dźwiękowego westernu filmowego, przypominać wyniki analiz Wrighta, używając do tego celu westernów, którym amerykański socjolog wnikliwie się nie przyglądał oraz – gdy jest to konieczne – filmów, które analizował. Istnieje zbiór westernów filmowych, których nie mogłem pominąć ze względu na ich reprezentatywność. W większości przypadków są to westerny, które dobrze się starzeją, mimo upływu lat są ciągle oglądane i interpretowane. Takie dobrze starzejące się westerny filmowe mogą, ale nie muszą należeć do kategorii *top money-makers*, a ich niebędąca konsekwencją kampanii reklamowej trwała popularność świadczy o tym, że mówią coś istotnego do widzów i o widzach. Zarówno wśród westernów należących do zbioru *top money-makers*, jak i wśród westernów dobrze się starzejących prawie nie ma filmów należących do kategorii *B movies*, dlatego przedmiotem analiz przedstawionych w tej książce są wyłącznie westerny wysokobudżetowe. Moja rekonstrukcja obejmuje westerny, które trafiły do kin po 1969 roku, a także filmy, które znalazły się poza polem widzenia autora *Sixguns and Society*, ponieważ nie trafiły na listy *top money-makers* publikowane przez *Motion Picture Herald*.

Przyjęte reguły

Zgodnie z obowiązującą konwencją używam polskich tytułów filmów. Gdy tytuł westernu pojawia się w tekście pierwszy raz, wówczas obok w nawiasie umieszczony jest tytuł angielski. Używam oryginalnego tytułu, gdy polski tytuł nie istnieje.

Tytuł jest integralną częścią filmu, dlatego odchodzę od obowiązującej konwencji, gdy polski tytuł nie jest przekładem tytułu angielskiego. Na przykład William Wyler zrealizował western zatytułowany *The Big Country*, którego polski tytuł to *Biały kanion*. Uważam, że niedorzeczne byłoby używanie polskiego tytułu tego westernu w tekście naukowym, dlatego w analogicznych przypadkach używam tytułów oryginalnych, a w nawiasie umieszczony jest polski tytuł, gdy tytuł westernu pojawia się w tekście po raz pierwszy.

W nawiasie zawierającym angielski lub polski tytuł może być też umieszczona roczna data premiery. Obok oryginalnego tytułu westernu, którego polski tytuł nie istnieje, może znajdować się nawias zawierający tylko datę premiery tego filmu.

Książka zawiera wiele cytatów zaczerpniętych z analizowanych filmów, które są przekładami. Do każdego takiego cytatu dołączony jest przypis zawierający tekst angielski. Cytaty są sposobem włączenia do analizy okruczeń rzeczywistości będącej przedmiotem badań, a rzeczywistość interpretowana w tej pracy przemawia po angielsku. W ten sposób komunikuję też, że należę do klanu, którego totemicznym przodkiem jest raczej Émile Durkheim niż André Bazin.