

DE GEMISTE ONTMOETING TUSSEN COWBOY EN INDIAAN

DE WILDHEID VAN WITTE MANNELIJKHEID

Peter Verstraten

The cowboy's missed encounter with the Indian. The wildness of white masculinity

In this article the Indian is discussed in relational contrast to the white cowboy. On the basis of two western-films from the fifties I argue that the encounter between the cowboy and the Indian is essentially marked by a gap. The Searchers shows that the white hero who regards the Indian as the stereotypical wild savage risks to meet the Indian within himself. He is horrified when he recognizes himself in the hated other. Run of the Arrow addresses the missed encounter from an opposite angle. Encouraged by the cliché of the supposed nobility of the Indians, the white hero hopes to meet them as unspoiled images of the American male. His limited perspective, however, does not allow him to identify enough with them.

These two westerns can be read as a criticism of the (neo-)romantic illusion of the figure of the 'white Indian', a hero who can mediate perfectly between wilderness and civilization. The two films illustrate that the white man fails to identify with the Indian but he cannot completely expel the Indian within himself either. Arguing that identity cannot be manipulated at will, white masculinity itself turns out to be an obstacle to a harmonious encounter between the cowboy and the Indian. The 'Indian'-westerns remind us that the histories of white and red are embedded in relations of power and, therefore, are always-already burdened with a tradition of inequality.

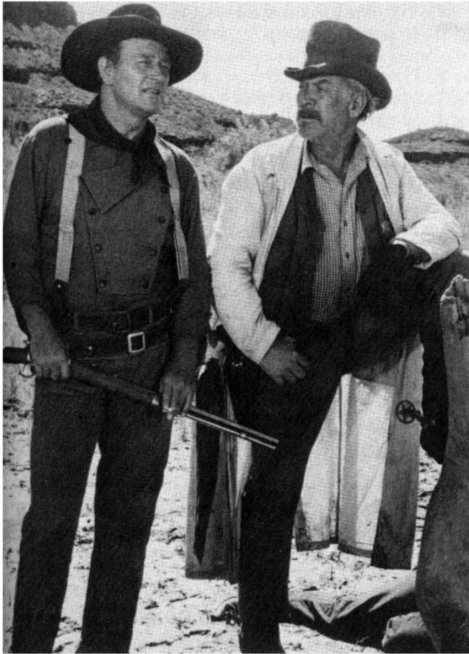
'Prettige' kruisbestuiving tussen wild en beschaafd

De teloorgang van de western sinds de jaren zeventig is (mede) te wijten geweest aan veranderde inzichten over mannelijkheid.¹ Van oudsher is het westerngenre doordrenkt met connotaties van 'authentieke' mannelijkheid getuige fameuze frasen als 'in the West, a man is a man' en 'a man's gotta do what a man's gotta do'. Deze uitdrukkingen suggereren een niet te weerspreken logica, alsof mannelijkheid als vanzelf bestaat. Hedendaagse gendertheoretici wijzen echter op het procesmatige karakter van mannelijkheid, hetgeen niet lijkt te stroken met de veronderstelde visie op 'authentiek' heldendom in westerns. Mannelijkheid heeft van zichzelf geen inhoud en is onderworpen aan constructie en maskerade, getuige bundels als *Constructing masculinity* en *The masculine masquerade* (Berger, Wallis & Watson, 1995; Posner & Perchuk, 1994). Critici hebben het idee van een essentieel onderscheid tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid onderuitgehaald als een loze fictie. Net als vrouwelijkheid is mannelijkheid een 'denkbeeldige identificatie' (Savran, 1998, p. 8) die iemand zich al dan niet eigen kan maken.²

In de western wordt het procesmatige karakter van heldendom gecamoufleerd. Mannelijkheid is feitelijk een lege huls die in dit specifieke genre pas reliëf

krijgt wanneer ze wordt afgemeten aan haar vermeende tegenpool, vrouwelijkheid.³ De cowboy wordt als man gepositioneerd tegenover vrouwen en *tenderfoots*, de vaak welgemanierde nieuwelingen uit het oosten die onbekend zijn met de wetten van het Westen. Zij tonen zich bij een eerste aanblik sterk geïmponeerd door de verschijning van de held. Hun indruk wordt stevast als een juiste geopenbaard in het vuurgevecht met een rivaal waarin de cowboy zich als een snellere schutter bewijst dan zijn opponent. Binnen de conventies van de western toont hij zich dan 'meer man' dan andere mannen.

Grof gesteld beantwoordt het concept van witheid aan een identieke opbouw als mannelijkheid. Witheid heeft, zoals Richard Dyer zo treffend heeft verwoord, een 'alles-of-niets kwaliteit' (1993, p. 142). In de westerse wereld is wit vaak zo vanzelfsprekend dat het als (huids)kleur nauwelijks wordt opgemerkt. Witheid wordt geconstrueerd als een 'antwoord op een gebrek aan identiteit': het krijgt pas invulling en betekenis in reactie op andere kleuren (DiPiero 1992, p. 117). De cowboy staat als witte man in oppositie tot de indianen, die soms badinerend worden gekenschetst als 'roodhuiden'.⁴ Indianen in westerns figuren doorgaans als decorstukken, mede getuige het feit dat hun rollen in films bijna altijd door blanke acteurs worden gespeeld. Saillant genoeg is deze vorm van



The Searchers: John Wayne en Ward Bond

casting symptomatisch voor de wijze waarop de rol van indianen verknoopt is met witte identiteit. Als zogenaamde wilde personages geven zij invulling aan dat waarmee ze in relatief contrast staan, namelijk verondersteld beschaafde witheid. De indianen krijgen vaak de rol toebedeeld om de witte held een antwoord te bieden op diens prangende vraag: wie ben ik? In westerns kunnen zij een mate van subjectiviteit bezitten, maar hun subject-zijn heeft voornamelijk als doel om vorm te geven aan wit-mannelijke identiteit. De indiaan als 'nobeles wilde' weerspiegelt doorgaans de reactie op Amerikaanse dan wel Europese ideeën over een gecorrumpeerde witte samenleving. De indiaan speelt in dat geval de rol van een primitieveling die geen weet heeft van de gedegenereerde staat waarin de samenleving zich bevindt en de blanke nog onbevooroordeeld tegemoet kan treden.

De tegenpolen van de cowboy (vrouwen, indianen) zijn vaak veel sterker gemarkeerd of soms zelfs al vastgepind op onwrikbare betekenissen. Opvallend genoeg representeren deze betekenissen uitersten. Vrouwen zijn óf deugdzaam, type schooljuffrouw, óf seksueel uitdagend, type saloonmeisje. Indianen worden clichématig voorgesteld óf als brute woestelingen óf als nobele primitievelingen. Vanwege deze sterk uiteenlopende typeringen kan de cowboy, behorend tot de andere sekse en een andere etniciteit, worden opgevoerd als de man die de gulden middenweg bewandelt volgens het principe van 'zelf-definitie via

ontkenning' (White, 1978, pp. 151-152). Doordat hij zich tegen twee uitersten kan afzetten, lijkt hij zelf het ideaal ogende midden te bezetten.

De wijze waarop de cowboy-held wordt geassocieerd met ruimte is treffend voor de manier waarop witte mannelijkheid in de western gestalte krijgt. Aan de ene kant beweegt de cowboy zich met gemak in het onherbergzame landschap, een eigenschap die hij deelt met de indianen. Beiden kunnen de sporen lezen die de wilde natuur achterlaat. In tegenstelling tot de indianen echter, wordt de cowboy niet uitsluitend geïdentificeerd met de wijde open ruimte. Louis L'Amours roman *Hondo* (1953) laat zien hoe de grensoverschrijdende capaciteiten van de cowboy zich manifesteren. De door haar man verlaten vrouw Angie Lowe leeft alleen met haar zoontje op een kleine ranch in een gebied bevolkt door Apache-indianen, die zij strikt tot het domein van de wildernis rekent. De natuurelementen jagen haar altijd angst aan. Maar zodra de eenzaam rondtrekkende cowboy Hondo op visite komt, klinkt de wind plotsklaps geruststellend en geeft haar huis haar een warm en gezellig gevoel ondanks de zware regen. Het idee dat een cowboy zich kan aanpassen in de beschaafde wereld wordt gecreëerd door de kalmerende invloed die zijn aanwezigheid heeft op Angie. Vanuit haar visie wordt hij gepresenteerd als een geschikte bemiddelaar tussen wildernis en de als vrouwelijk geconnoteerde beschaving.

Het mechanisme aan de basis van deze traditionele constructie van witte mannelijkheid kan in een notendop als volgt worden samengevat. Enerzijds is de cowboy wild en dus niet-vrouwelijk, want zijn ongetemde karakter correspondeert met de ruige, onbeschaafde wildernis. Anderzijds is de cowboy nooit té wild en dus niet te indiaans, want hij kan 'beschaafde' mensen bescherming bieden tegen gevaren van buitenaf. Mannelijkheid (geïdentificeerd met een tikje ruige inborst) en witheid (die op haar beurt een niet té barbaars karakter vereist) kruisen elkaar in een 'prettige' associatie met wildheid. De held wekt de indruk een 'witte indiaan' te zijn, die het beste van twee werelden – wildernis en samenleving – vertegenwoordigt.⁵ Het idee van de western-held als een perfecte synthese tussen witheid en wildheid is echter gestoeld op een voor de witte man al te welgevallige neo-romantische illusie. Het illusoire karakter van deze kruisbestuiving wil ik herlezen in dit artikel via twee westernfilms uit de jaren vijftig. Deze twee westerns tonen ieder afzonderlijk een kant van het merkwaardig gespleten stereotype van de indiaan als wilde ander. John Fords film *The Searchers* uit 1956 explooreert het beeld van de indiaan als 'brute wilde'. In deze film slaat de kruisbestuiving te ver door en lijken wit mannelijk heldendom en excessieve wildheid



The Searchers: John Wayne, Nathalie Wood en Jeffrey Hunter

samen te vallen. In Samuel Fullers *Run of the Arrow* uit 1957 wil de witte ex-soldaat-annex-cowboy zich graag spiegelen aan de indianen, maar voelt hij zich tenslotte gedwongen te kiezen voor een ongewenste, want onindiaanse vorm van wildheid.

Buitensporige nabootsing van de ander

In *The Searchers* keert Ethan Edwards (John Wayne), een verbitterde veteraan uit de Amerikaanse Burgeroorlog, terug in de boezem van zijn familie. Tijdens zijn verblijf wordt het gezin van zijn broer vermoord door Comanche-indianen en worden twee nichtjes gegijzeld, van wie een alsnog wordt omgebracht. Van het peloton zoekers naar het overgebleven nichtje Debbie (Nathalie Wood) blijven uiteindelijk slechts Ethan en de jongeling Martin Pawley (Jeffrey Hunter) over. Ethan ontpopt zich als een norse betweter die pretendeert de indianen volledig te doorgronden. Hij doet het voorkomen alsof hij alles van de gebruiken en de tactiek van de Comanches weet. De geïmponeerde Martin schikt zich naar Ethans nukken en bevelen. Wanneer het tweetal na enkele jaren jacht Debbie traceert, ondervindt Martin dat wat hij gaandeweg begon te vrezen, bewaarheid dreigt te worden: Ethan wil zijn nichtje niet mee naar huis nemen maar vermoorden, omdat ze de vrouw is geworden van indianenhoofdman Scar (Henry Brandon), de man die haar moeder heeft gedood. Een furieuze Martin probeert Ethan van een aanslag te weerhouden. De boosheid van de jongeling komt voornamelijk voort uit teleurstelling. Aanvankelijk bezag hij Ethan met ontzag, omdat deze alles scheen te weten over indianen. Uiteindelijk blijkt Ethan een onredelijke man, gedreven door haat.

We kunnen Ethans haat verklaren als een reactie op de dodelijke aanval op zijn familieleden door de indianen, maar wat stoort hem precies aan de gekidnapte vrouw Debbie? In zijn ogen heeft zijn nichtje een indiaanse leefwijze aangeleerd en, erger nog, ze lijkt ervan te genieten. Als een witte vrouw die een indiaanse hoofdman heeft gehuwd, heeft zij toegang tot een plezier dat hem is onthouden. Naar zijn mening zwelgt zij in een vorm van genot dat belichaamd is in het idee van indianen als figuren van buitensporige wildheid.

Door de term 'genot' te gebruiken, laat ik me inspireren door Slavoj Žižek, die dit begrip gebruikt heeft om de fantasie te begrijpen die raciale haat schraagt. In het algemeen houden mensen binnen een bepaalde gemeenschap vast aan een leefwijze die zij kenmerkend voor henzelf vinden en waar buitenstaanders in hun ogen geen affiniteit mee hebben. Deze leefwijze is echter niet tastbaar; een gemeenschap wordt, aldus Žižek, gedefinieerd door het *geloof* onder haar leden dat er een leefwijze is die uitsluitend hun toebehoort. We verkeren in de veronderstelling dat deze leefwijze, vervat in een serie van sociale gebruiken, typisch iets van 'ons' is. Paradoxaal genoeg zijn deze gebruiken samengebond in een vreemde, virtuele en dus niet-bestaande 'substantie' (Žižek, 1994, p. 202). De term genot is gebaseerd op deze merkwaardige discrepantie tussen het eigene van 'ons' en de onmogelijkheid het 'ons' kenmerkende concreet inhoud te geven. Vanwege deze discrepantie kan genot worden gekenschetst als, per definitie, een vorm van excess en overschot.⁶ Weliswaar ervaart niemand zijn of haar eigen genot als excessief, maar we hebben wel, zo vervolgt Žižek, de neiging om aan de etnische ander een buitensporig genot toe te kennen. Raciale haat kan worden ingegeven door de van logica gespeende vrees dat de ander ons van ons genot wil beroven (door onze leefwijze en tradities te verstoren) en/of dat de ander toegang heeft tot een geheim genot dat voor ons gesloten blijft (p. 203). De ander is daarom angstaanjagend in tweeërlei opzicht: hij/zij bezoeft 'onze' culturele waarden én heeft zelf gebruiken die buiten ons bereik vallen. Deze dubbele dreiging roept een gemengd gevoel op. We ontwikkelen zowel een afkeer als een fascinatie voor de ander. Enerzijds zijn witten geïntrigeerd door de totaal andere leefprincipes van indianen en zouden ze hun houding willen overnemen. Anderzijds beschouwen witten indianen als een bedreiging voor de zogenaamd beschaafde gemeenschap omdat zij de leefstijl van de geboren Amerikanen niet kunnen doorgronden dan wel vertalen naar hun eigen cultuur.

In de ogen van Ethan deelt de tot Comanche getransformeerde witte vrouw Debbie in het buitensporige genot van de ander. Zij is opgenomen in een

wilde stam die in complete harmonie is met de wilde natuur. Ethan wil haar vermoorden om haar overtuigend genot, om wat 'in haar is meer dan haarzelf', nu ze als volwaardige squaw leeft.⁷ Tegen het eind van de film krijgt Ethan alsnog een uitgelezen kans om zijn nichtje te doden. Geholpen door een groep Texas Rangers hebben de twee zoekers het kamp van Scar aangevallen. Nadat Ethan de Comanche-hoofdman in zijn eigen wigwam heeft gescalpeerd, achterhaalt hij de gevluchte Debbie. Tot verrassing van Martin die Ethan smeekt om zich in te houden, tilt de oom zijn nichtje op, neemt haar in zijn armen en zegt: 'Laten we naar huis gaan, Debbie.'

The Searchers biedt geen uitsluitsel over Ethans wending, maar een psychoanalytisch perspectief kan licht werpen op de scène. De hoofdman van de Comanches werd door Ethan beschouwd als een excessieve wildeman die trots de vele scalpen van zijn slachtoffers droeg als trofeeën. Op zijn beurt ondoet Ethan Scar van zijn scalp, maar pas nadat de indiaan is gedood door Martin. Ethan imiteert daarmee een daad die veel blanken beschouwen als een indiaans gebruik bij uitstek. Door zijn daad lijkt Ethan bezit te nemen van de 'substantie' van het genot van de ander. Maar volgens de Lacaniaanse logica wordt de toegang tot een bepaald genot altijd verrekend met het verlies van een andere vorm van genot. Zodra

Ethan de haardos van Scar heeft buitgemaakt, wordt de scalp tot een willekeurig object zonder specifieke 'substantie'. Op het moment dat men de 'substantie' van genot tot zich neemt, verandert zij steevast in een 'luchtspiegeling' (Zizek, 1994, pp. 36). Bij Ethan werkt het mechanisme van het verdwijnen van de 'substantie' als volgt: 'Ik heb de scalp van mijn vijand veroverd, het beoogde object van mijn verlangen. Ik zou bovenmatig tevreden moeten zijn, maar nu ik de scalp in handen heb, vraag ik me slechts af of dit het nou is.' Ethans gewelddaad brengt geen geluksgevoel bij hem teweeg, want de 'substantie' van genot is niet meer dan een lege huls zonder positieve inhoud. Daarmee is zij per definitie onbevattelijk en ongrijpbaar: de schijnbare inhoud van genot blijkt niets te zijn zodra je 'het' vastpakt.

Aangezien genot slechts op een overschot duidt dat tot niets verpulvert zodra men haar grijpt, kan het niet in positieve zin worden gedefinieerd. Maar de jacht op de 'substantie' van genot heeft wel degelijk onbedoelde bijwerkingen. Behalve een trofee die zijn overwinning op Scar symboliseert, is de scalp ook een teken van Ethans agressiviteit tegenover de ander die hij imiteert in het meest stereotiepe gebruik dat witte indianen toeschrijven. Maar terwijl een indiaan normaliter de scalp van zijn eigen slachtoffer neemt, heeft Ethan de Comanche-hoofdman niet zelf



Drum Beat: Alan Ladd en Charles Bronson

verslagen. Als scalperen een daad is die indianen clichématig tot 'slechte' wilden bestempelt, dan gedraagt Ethan zich nog 'slechter': hij neemt de haardos van het slachtoffer van een andere man. Door deze buitensporige gewelddaad toont Ethan feitelijk dat er in hem 'meer wildheid' huist dan in wilden. Hij heeft het gehate genot van de ander geïncorporeerd, oftewel, de ander is de ander in hemzelf geworden.

Eerder gaf ik al aan dat de houding van de witte man bepaald wordt door afkeer van en fascinatie voor de ander. Met zijn gewelddaad dringt het volle besef van zijn eigen ambivalentie tot Ethan door. Zizek stelt dat een dergelijke gespletenheid een subject

zijn ongebroken kracht waar. Haar genezende blik doet hem weer uitgroeien tot de mannelijke held die hij feitelijk altijd al was (Verstraten, 1999, pp. 55-58). Zijn heldendom bestendigt hij in een confrontatie op leven en dood met een rivaal. Voorafgaand aan het traditionele slotgevecht vormen de – voornamelijk mannelijke – omstanders de zwijgzame toeschouwers die hem met hun blikken aansporen zijn heldendom in een rechtstreeks duel met een rivaal te bewijzen. In *The Searchers*, daarentegen, ontmoet Ethan enkel een weerspannige blik. Martin is de getuige die hem niet aanmoedigt, maar juist probeert te stoppen in zijn jacht op Debbie. Gegeven de omstandigheden zou



The Searchers: Dorothy Jordan, John Wayne, Pippa Scott, Lana Wood en Walter Coy

confronteert met zijn/haar eigen onvolledige identiteit (1994, p. 206). Deze confrontatie kan ontaarden in een apathische houding. Dit kan verklaren waarom Ethan er niet toe komt zijn nichtje kwaad te doen. Hij is te wezenloos om te handelen. Er is een remedie tegen deze vorm van psychische verlamming. In *Screening cowboys* (1999) zet ik uiteen dat een man tot (helden)daden komt indien hij gezien wordt met 'ogen van verbeelding', dat wil zeggen indien hij blikken ontmoet die blik geven van een onvoorwaardelijke bewondering. In veel traditionele westerns raakt de cowboy geblesseerd. Degene die hem bijstaat - nagenoeg altijd een vrouw - heeft echter de neiging dwars door zijn wonden heen te zien en neemt slechts

het vermoorden van zijn nichtje een ultieme wilde gewelddaad van Ethan zijn. Na zijn eerdere confrontatie met zijn eigen ambivalente 'ik', met de wilde ander die in hem huist, is hij niet meer tot een dergelijke daad in staat.

Uiteindelijk wordt Ethan bij zijn terugkeer toch nog overladen met blikken van bevestiging. Hij voert de groep ruiters aan die als een stipje uit de verte opdoemt, bewonderend gadegeslagen door diverse kennissen vanaf hun veranda. Deze toeschouwers bezien hem opnieuw met ogen van verbeelding als de man die verantwoordelijk is voor Debbie's veilige thuiskomst. Hun blikken bieden hem de gelegenheid om de schizofrene ontmoeting met de indiaan in

hemzelf uit te wissen. Het beroemde laatste shot van de film – iedereen betreedt het huis, maar Ethan, ingekaderd in de deurpost, blijft in een onhandige pose achter – zaait evenwel twijfel of hij zijn eigen wildheid kan uitdrijven.

In *The Searchers* poogt Ethan zijn wraak te bekoe-len en zijn heldenstatus te vestigen over het lijk van Scar. Door de al overleden hoofdmans te scalperen, bewijst hij echter dat hij 'meer indiaan is dan de indianen'. In zijn wrede versie van dit aan indianen toegeschreven gebruik, valt hij ten prooi aan de gespletenheid van zijn wit-mannelijke identiteit. Hij schippert tussen zijn obsessieve aversie jegens de ander en zijn buitensporige nabootsing van de ander. Niet in staat om deze schommelbeweging te bevriezen en daarom onmachtig om zich te bevrijden van zijn ambivalentie tegenover de ander, is hij, getuige het laatste shot, gedoemd om rond te zwerven in niemandsland.

Ontoereikende identificatie met de indiaan

Terwijl in *The Searchers* indianen als wrede wilden worden gerepresenteerd, neemt Samuel Fullers film *Run of the Arrow* (1957) de exotische bewondering voor de indianen als nobele wilden als uitgangspunt. De bewondering van de witte frontiersman voor de Sioux gaat in Fullers western echter niet gepaard met een verrijking van zijn mannelijke identiteit. De film onderzoekt waarom de ontmoeting tussen wit en rood gedoemd is te mislukken en laat zien dat de goede bedoelingen van de witte man geen garantie bieden voor de fantasie van een idyllische interracial kame-radschap.

Fullers western opent met de overgave van de Zuidelijken in de Amerikaanse Burgeroorlog. Uit frustratie over het vredesverdrag besluit de blanke soldaat O'Meara (Rod Steiger) zijn heil in het Verre Westen te zoeken, omdat 'de wilden meer trots kennen dan wij'. De veronderstelde trots van de indianen is afgeleid van de eeuwenoude mythe van de nobele wilde. Deze mythe wordt bij voorkeur opgerakeld door cultuurpessimisten. Voor hen gelden de indianen als nobel omdat zij leven in een wereld die nog niet is aangetast door de corruptie van de beschaving (Zizek, 1992, p. 62). De cultuurpessimisten projecteren op de indianen de status van een onwetende ander die blanken nog kan bezien met een blik die vrij is van vooringenomen oordelen over de teloorgang van de witte gemeenschap.

O'Meara is zo gedisillustioneerd over de nieuwe orde na de overgave van het Zuiden dat hij Sioux wil worden. Met behulp van de oude indiaanse legergids Walking Coyote (Jay C. Flippen, een slecht geschminkte blanke acteur) leert O'Meara snel enke-

le gebruiken van de stam. Wanneer hij echter tijdens het spoorzoeken opmerkt dat hij geen indianen ziet, antwoordt Walking Coyote hem: 'Wanneer je ze niet kunt zien, dan kijken zij naar jou.' Vervolgens wordt de witte cowboy pardoos van achteren aangevallen, omdat hij de Sioux niet heeft zien naderen. Zowel O'Meara als Walking Coyote zijn vervolgens gedwongen om zich over te geven aan de groep jonge krijgers. Hun gevangenneming illustreert de les van Walking Coyote. In de wijdopen en onherbergzame ruimte is een witte man altijd overgeleverd aan het blikveld van indianen. Voordat hij hen kan waarnemen, hebben de indianen hem allang geobserveerd. Hoewel een witte man de Sioux niet hoeft te zien, zien de indianen hem wel.

In de voor hem vreemde omgeving van de wildernis is O'Meara's visie onontkoombaar beperkt. De indianen, daarentegen, lijken alziend. Hun brede gezichtsveld zou dominantie kunnen suggereren ware het niet dat er een cruciale beperking geldt. Indianen zien alleen bovenmatig scherp in de wijdopen ruimte, hun eigen territorium en thuisland. De alziende blik kan aan indianen worden toegeschreven met de restrictie dat ze blind zijn binnen de beschaafde orde, het gebied dat witten voor zichzelf hebben gereserveerd.

Nadat Walking Coyote en O'Meara gevangen zijn genomen door de jonge indianen, wordt het tweetal overgeleverd aan de 'ren van de pijl'. Deze ren is een race op blote voeten tegen een groep jagende Sioux en is nagenoeg niet te overleven. Walking Coyote sterft tijdens de race, maar O'Meara is de eerste persoon die volgens de overlevering de race doorstaat, uitsluitend dankzij de hulp van een vrouwelijke Sioux. Vanwege zijn prestatie wordt O'Meara geaccepteerd als lid van de stam. Op zijn beurt stelt O'Meara dat hij zich volledig Sioux voelt. Hij beschouwt het als een eer wanneer de Sioux hem aanwijzen als gids. Het is zijn taak om witte soldaten naar de plek te begeleiden die de Sioux hebben goedgekeurd voor het bouwen van een fort voor het Amerikaanse leger.

De gebeurtenissen nemen een onverwachte wending wanneer O'Meara's vroegere oorlogsvijand luitenant Driscoll (Ralph Meeker) opdracht geeft de aangewezen locatie te wijzigen. Terwijl de soldaten al ver gevorderd zijn met de bouw van het fort op de niet-afgesproken plek, meldt O'Meara zich met een witte vlag als afgevaardigde van de Sioux. Hij poogt te onderhandelen met Driscoll en zijn mannen en waarschuwt voor een indiaanse aanval. O'Meara vertelt hen dat de Sioux zich al hebben opgemaakt voor de strijd. De uitkijkpost deelt mee dat er geen indianen in zicht zijn, waarop O'Meara antwoordt: 'Wanneer je ze niet kunt zien, dan kijk je naar hen.'

Deze uitspraak is een variatie op het eerdere citaat

van Walking Coyote. De woorden van O'Meara leggen de nadruk op het vertroebelde zicht van witte mannen voor wie indianen niet meer dan vage contouren in hun gezichtsveld zijn. Niet opgegroeid op het terrein van het wijde landschap, verkijken ze zich op de beperkingen van hun oog. Ze kunnen niet helder waarnemen wat er te zien is. Driscoll en zijn mannen slaan O'Meara's waarschuwing hooghartig in de wind. Daarop duiken de Sioux als vanuit het niets op en ontbrandt een hevige strijd. O'Meara is inmiddels zelf tegen de vlakke geslagen, terwijl een gewonde Amerikaanse soldaat over hem heen ligt. Wanneer O'Meara overeind komt, is hij duizelig. Wij als kijkers zien vervolgens een subjectief shot, gefocaliseerd vanuit O'Meara. De camera schommelt onvast heen en weer en toont slechts schimmige vlekken. Precies op het moment dat de Sioux hun fysieke superioriteit bewijzen en de blanken overtuigend verslaan, is O'Meara niet in staat om het verloop van de strijd waar te nemen. Zijn blik is helemaal onscherp. Hij dacht dat hij een Sioux was, maar blijkt niet alziend binnen de wijdopen ruimte. Als de alziende blik dat is wat 'in de Sioux meer is dan Sioux', dan mist O'Meara de meerwaarde die verondersteld wordt hem als indiaan te definiëren.

Het subjectieve shot loopt al vooruit op het slot van de film. De Sioux hebben Driscoll in hechtenis genomen en willen de luitenant levend villen. Terwijl de indianen onbewogen toekijken, toont O'Meara zich geschokt en schiet hij Driscoll door het hoofd om hem verder lijden te besparen. Volgens de Sioux bewijst de voortijdige executie van de luitenant door O'Meara wat ze altijd al wisten: O'Meara is geen echte indiaan. Hij kon zichzelf voorhouden een indiaan te zijn voorzover de Sioux pasten binnen zijn witte fantasiekader van de nobele wilde. De Sioux treden buiten dit kader wanneer hun strijd lust en hun wrede aard tegenover gevangenen wordt geopenbaard. Tijdens het gevecht is O'Meara's visie vertroebeld en ziet hij niet hoe de Sioux de witte soldaten verslaan. Hij vindt het ondraaglijk om de marteling van luitenant Driscoll te aanschouwen en maakt er met een welgemikt schot een einde aan. Hij reageert op de wreedheid van de indianen met een eigen nietsontziende versie door de luitenant koelbloedig door het hoofd te schieten. Getooid met de Amerikaanse vlag keert hij teleurgesteld terug naar de stam van de 'sterren en strepen'.

De voormalige soldaat O'Meara verkeerde aanvankelijk in de veronderstelling dat zijn rebelse natuur overeenstemde met de nobele aard van de indianen. Hij meende dat raciale verschillen tussen wit en rood makkelijk te overbruggen waren. Hij diende slechts zijn beschaafde afkomst van zich af te schudden en de gebruiken van de nobele wilden aan te leren. *Run of*

the Arrow laat zien dat de indianen, als subjecten die geacht werden onwetend te zijn van de degeneratie van de blanke beschaving, niet te misleiden zijn. Het is juist de witte man die een inschattingsfout maakt. Uit beleefdheid tegenover de nieuwkomer gaven de Sioux hem het voordeel van de twijfel. Zij ontfermden zich over een witte man die geloofde dat hij een volbloed Sioux kon zijn. Tot zijn schande ondervindt O'Meara dat hij zichzelf heeft overschat. De indianen beschikken over een onvermoede fysieke kracht en brutoheid waar hij alleen zijn eigen wreedheid van de snelle executie tegenover kan stellen.

In Fullers western lijkt witte mannelijkheid in eerste instantie volledig manipuleerbaar. Omdat de witte held de indruk wekt dat hij een omlinjende identiteit ontbeert, lijkt hij in staat om zich geheel aan te passen aan de etnische ander. Ondanks de goede bedoelingen van O'Meara en de indianen om tot elkaar te komen, beseffen ze aan het eind beiden dat hun verschillen te veel met geschiedenis overladen zijn. Witte mannelijkheid vormt een hindernis voor een harmonieuze ontmoeting met de indiaan, omdat de geschiedenissen van wit en rood zijn ingebed in machtsrelaties. O'Meara dacht dat hij het vastgeroeste beeld van nobele wildheid op de Sioux kon projecteren, maar bleek blind voor elementen die ontsnappen aan de hardnekkigheid van stereotypen. *Run of the Arrow* leert ons dat elke poging van een witte man om zich de nobele wildheid van indianen toe te eigenen, verzandt in zijn ontoereikende nabootsing van de ander. Hij is evengoed wild en wreed maar niet op de door hem gewenste wijze, niet indiaans-wild. De film leert ons tevens hoe moeilijk het is om – in Kaja Silvermans woorden – 'anders te zien' (1996, p. 227): een witte man dient de ander niet te bejegenen vanuit de beperkingen van zijn eigen perspectief, maar hij moet bereid zijn de eigen vooringenomenheid op te schorten. *Run of the Arrow* sluit af met een in grote rode letters afgedrukte tekst: 'Het slot van dit verhaal kan alleen door jou worden geschreven'. Deze laatste woorden van de film kunnen opgevat worden als een appèl aan de kijker om anders te zien. Vanwege zijn eenzijdige en zelfzuchtige invalshoek kon O'Meara de afstand tussen blanke en indiaan niet overbruggen, maar jij, toeschouwer, zou een poging moeten wagen.

Conclusie

Witte mannelijkheid wordt in het genre van de western gemarkeerd via een dubbel contrast. Aan de ene kant dient de eenzame, rebelse en eigenzinnige cowboy zich niet te veel in te laten met vrouwen, want dan dreigt hij te worden ingekapseld door de beschaving. Aan de andere kant kan hij zich niet gelijkstellen met de indiaan die vanuit het geijkte blanke per-



Run of the Arrow: Rod Steiger (midden) als de zuiderling die probeert een indiaan te worden, maar uiteindelijk Amerikaan wordt

spectief wildheid en hypermannelijkheid representeert. De enige manier waarop hij wel aansluiting kan zoeken bij de indianen, is door uiting te geven aan zijn verlangen de indianen te kopiëren in hun veronderstelde nobelheid en trots. In dat geval kent hij indianen eigenschappen toe die hun wildheid niet uitvlakken, maar wel overschaduwen. Om die reden kan gesteld worden dat een traditionele constructie van witte mannelijkheid in de western wordt gekenmerkt door een balans tussen vrouwelijke beschaving en indiaanse wildheid.

In dit artikel zijn twee westernfilms besproken waarbij de markering van witte mannelijkheid als een bemiddeling tussen wildheid en beschaving dreigt te verzanden in een impasse vanwege onbedoelde effecten. Beide films tonen de verschillende zijden van dezelfde medaille. *Run of the Arrow* suggereert dat de witte man altijd al getekend wordt door de cultuur waaruit hij is voortgekomen. Zijn witheid bepaalt zijn perspectief en vormt om die reden een obstakel voor een volledige integratie met de indiaan: O'Meara kan de door hem als nobel ingeschatte Sioux nooit voldoende imiteren. *The Searchers* benadert de problematische illusie van de 'witte indiaan' van de andere kant. Ethan wordt niet gedreven door exotische bewondering, maar door simpele wraakgevoelens. In zijn poging de rekening met de Comanches te vereffenen, slaat hij te ver door. Door de scalp van een al dode indiaan te nemen, overschrijdt hij de regels van het aan indianen toegeschreven gebruik. Tot zijn

eigen afgrijzen, imiteert Ethan de indiaan te veel en wordt hij geconfronteerd met de indiaan in hemzelf.

The Searchers en *Run of the Arrow* lijken getuigenis af te leggen van het feit dat de witte Amerikaanse man nooit de indiaan in hemzelf kan uitdrijven, hetgeen de illusie van zijn positie als bemiddelaar tussen wildernis en beschaving verstoort. *The Searchers* toont dat de gehate ander dichterbij staat dan gedacht. Witte mannelijkheid is daarom altijd al 'bevekt' door haar veronderstelde tegendeel. *Run of the Arrow*, daarentegen, schurkt heel dicht aan tegen een nostalgisch verlangen van de witte Amerikaanse man naar de indiaan. Gemaakt in een periode waarin de oorspronkelijke bewoners van Amerika sterk gemarginaliseerd zijn, lijkt dit verlangen te duiden op een door schuldbesef ingegeven sympathie voor de verdwenen indianen. Hun verdwijning heeft de fascinatie bij witte Amerikanen aangewakkerd voor wat de indianen in hun hoedanigheid van weggevaagde verwanten verondersteld werden te zijn: vriendelijke en nobele primitieven die in contact stonden met de natuur en een sterke gezinssamenhang tentoonstelden. Witte Amerikanen pogen amechtig deze met de uitroeiing van de indianen verloren gegane karaktertrekken te hervinden. Maar deze zoektocht is geen onverdeeld genoegen, omdat zij steeds weer de terugkeer inluidt van de eveneens aan indianen toegeschreven wrede wildheid, die de witte man evenzeer eigen is en waarvan hij zich niet kan bevrijden. Idealiter droomt de blanke man zich een blanco vel

dat hij naar believen kan optuigen met gewenste eigenschappen, maar het is hem niet gegeven de hem onwelgevallige kenmerken af te leggen. Hij kan niet anders dan zijn eigen wildheid onder ogen zien.

Literatuur

- Berger, M., Wallis, B. & Watson, S. (1995). *Constructing masculinity*. New York: Routledge.
- DiPiero, T. (1992). White men aren't. *Camera Obscura*, 30, 113-137.
- Dyer, R. (1993). *The matter of images. Essays on representation*. London: Routledge.
- Lacan, J. (1994/1977). *The four fundamental concepts of psycho-analysis*. London: Penguin.
- L'Amour, L. (1983/1953). *Hondo*. New York: Bantam.
- Posner, H. & Perchuk, H. (1994). *The masculine masquerade*. Cambridge: MIT Press.
- Savran, D. (1998). *Taking it like a man. White masculinity, masochism and contemporary American culture*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Silverman, K. (1996). *The threshold of the visible world*. New York: Routledge.
- Tompkins, J. (1992). *West of everything. The inner life of westerns*. New York: Oxford University Press.
- Verstraten, P. (1999). *Screening cowboys. Reading masculinities in westerns*. Dissertatie: Universiteit van Amsterdam.
- White, H. (1978). *Topics of discourse. Essays in cultural criticism*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Zizek, S. (1992). *Enjoy your symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out*. New York: Routledge.
- Zizek, S. (1994). *Tarrying with the negative. Kant, Hegel and the critique of ideology*. Durham: Duke University Press.

Noten

1. Een andere reden voor de neergang van het westerngenre wordt gevormd door de ironische uitholling van het eens zo klassieke onderscheid tussen 'goed' en 'slecht' in de spaghetti-westerns, Italiaanse producties die hun bloei kenden in de tweede helft van de jaren zestig. Zie mijn dissertatie *Screening cowboys*, pp. 191-199.
2. Omdat mannelijkheid kan worden toegeëigend, is zij niet uitsluitend aan mannen voorbehouden maar kan zij evengoed vrouwen betreffen. Toch moeten we daaruit niet afleiden dat de verschillen verwaarloosbaar zijn geworden. Gendertheoretici wijden nog steeds beschouwingen aan de verschillen in connotatie tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid, aan de historische inbedding in machtsrelaties en/of aan de verhalen waarop de mythen van mannelijkheid en vrouwelijkheid zijn gebaseerd. Vooral de psychoanalyse kent verscheidene verhalen die hebben bijgedragen aan deze mythen: Freuds visie op het castratiecomplex, de vertelling over de oervader vermoord door diens zonen en de met name door Jacques Lacan geëxploiteerde verwarring over de fallus die soms wel, soms niet met de penis wordt gelijkgesteld.
3. Hoewel sommige vormen van mannelijkheid meer verwantschap vertonen met beelden van vrouwelijkheid dan met mannelijkheid, geldt voor de cowboy dat hij zich meestal afzet tegen elke suggestie van vrouwelijkheid.
4. In het kader van dit artikel houd ik vast aan de term 'indiaan' in plaats van de politiek correctere term 'oorspronkelijke Amerikaan'. Ik beoog daarmee te benadrukken dat westerns nauwelijks iets te zeggen hebben over indianen als subjecten. Voor Jane Tompkins (1992) was de beperking

van indianen tot decorstukken reden om de indianen-westerns als object van studie volledig te negeren. In dit artikel poog ik echter te onderzoeken hoe indianen voornamelijk als klankbord fungeren voor wit-mannelijk heldendom.

5. Een western die op exemplarische wijze dit patroon illustreert is de met Oscars overladen *Dances with Wolves* met Kevin Costner uit 1990. Op zijn eenzaam vooruitgeschoven post komt de witte luitenant John Dunbar (Kevin Costner) in contact met de Lakota Sioux. Dunbar functioneerde moeizaam in het leger, maar in de wildernis wordt hij elke dag 'meer indiaan', terwijl hij de gebruiken leert van een 'trots en glorieus volk'. Hij wordt als stamlid erkend en steunt de Sioux in hun strijd tegen de aanvalslustige Pawnee-indianen. Dunbar is getuige van de moord op de leider van de Pawnees en op dat moment beschouwt hij zijn identiteit als geopenbaard, zoals hij in *voice over* vertelt: 'Ik heb nooit geweten wie John Dunbar was. Misschien had de naam zelf geen betekenis. Maar toen ik mijn nieuwe naam door de Sioux hoorde scanderen, wist ik voor het eerst wie ik werkelijk was.' De luitenant wordt ge(her)definieerd door de Sioux als *Dances with Wolves*, een naam die hem tot een 'witte indiaan' maakt.
6. De notie dat 'zij' anders zijn dan 'wij' impliceert dat zij iets hebben wat wij ontberen. Onze angst is dat zij zich schuldig hebben gemaakt aan wat Zizek de 'diefstal van genot' noemt. De virtuele 'substantie' van genot is op ons buitgemaakt. Zizek beargumenteert dat deze veronderstelde beroving een valse grond voor etnische haat is: zij hebben niets ontvreemd omdat 'wij nooit hebben bezeten wat naar verluidt van ons gestolen is' (1994, p. 203).
7. De zinsnede 'in haar meer dan haarzelf' is geënt op Lacans 'in jou meer dan jou' uit *The four fundamental concepts*. De Lacaniaanse formule duidt op een niet in woorden te vatten meerwaarde die iemand kan bezitten. Op deze onrepresenteerbare meerwaarde borduur ik voort in mijn beschrijving van 'genot'.

Beeldmateriaal

W.K. Everson, *The Hollywood western. 90 Years of cowboys and Indians, train robbers, sheriffs and gunslingers, and assorted heroes and desperadoes*, (Carol Publishing Group) New York 1969, p. 69. Idem, p. 249; E. Buscombe (ed.), *The BFI companion to the western*, (Andre Deutsch/BFI Publishing) Londen 1996, p. 260. Idem, p. 296; P. Hardy, *The western*, (Aurum Press) Londen 1995, p. 258.