

Bartosz Hlebowicz – doktor nauk humanistycznych, antropolog, tłumacz, autor książek *Nowa Wola po prostu – New Will Simply – Новая Воля на просто* (2009) oraz *Odnaleźć nasze prawdziwe ścieżki. Oneidowie i Nanticoke Lenni-Lenapowie ze Wschodniego Wybrzeża Stanów Zjednoczonych* (2009); obecnie interesuje się filmowymi wizerunkami Indian i rolą cenzury w ich kształtowaniu w pierwszej połowie XX w.

BARTOSZ HLEBOWICZ

## LUDZIE WILDERNESS. AMERYKAŃSKIE POGRANICZE W FILMACH O INDIANACH I SAMOTNYCH REWOLWEROWCACH

*What makes a man to wander?  
What makes a man to roam?  
To turn his back on home?  
Ride away, ride away.*

Poszukiwacze, słowa piosenki

Trudno sobie wyobrazić amerykańskie filmy z Indianami bez *wilderness*, czyli dzikiego kraju, który budzi strach i hamuje postęp cywilizacji, a jednocześnie przyciąga egzotycznym urokiem i nieskończonymi możliwościami. Tubylczy mieszkańcy kontynentu w historii amerykańskiego kina oraz w wyprzedzającej i stymulującej je mitologii stanowili nieodłączną część dzikiej puszczy (czy dzikiej pustyni) i jak ona, wzbudzali ambiwalentne emocje. W kilku ważnych współczesnych obrazach powraca motyw dzikiej natury jako przedmiotu zachwyty oraz jej mieszkańców jako szlachetnych – albo przynajmniej rozumnych – ludzi, warto jednak pamiętać, że filmy te miały swoich poprzedników już w epoce kina

niemego, zwłaszcza w latach 1909–1914. Potem zaczął dominować wizerunek okrutnego dzikusa skazanego na odejście.

### Krwiożerczy dziki

W 1893 roku historyk Frederick Jackson Turner ogłosił koniec amerykańskiego Pogranicza<sup>1</sup>, zasadniczego elementu kształtującego narodową tożsamość Amerykanów, wyzwalającego energię i oferującego możliwość swobodnego życia. Dotarcie osadników do Pacyfiku, przejście wszystkich tubylczych ziem i osadzenie resztek koczowniczych ludów w rezerwatach oznaczało definitywne ujarzmienie *wilderness*, czyli ostateczny triumf oświecenia i cywilizacji. Owo dzikie pustkowie – paradoksalnie – zaludniały istoty, które określano mianem „czerwonoskórych”, „Indian”, pogan czy po prostu *sauvage*. Porównanie do zjawisk i przedmiotów europejskich – pierwsza metoda poznawania nowego kontynentu – od początku wypadła zdecydowanie na niekorzyść tubylczych istot. Zwierzęta amerykańskie były skarłowaciami wersjami przedstawicieli europejskiej fauny<sup>2</sup>, *Indios* Kolumba przypominali Europejczyków, ale ustępowali im z powodu dziwacznych obyczajów i języków. „Dzicy” byli istotami pozbawionymi kultury, żyjącymi na tym samym poziomie co zwierzęta. Na przykład Adriaen Cornelissen van der Donck, *schout* (połączenie szeryfa i prokuratora) w Nowych Niderlandach, kolonii holenderskiej nad rzeką Hudson, pisał w 1653 roku: „Pierwszych rdzennych mieszkańców tego kraju [...] nazywano dzikusami [...]. Nazwa ta [...] jest wielce stosowna z wielu powodów. Po pierwsze, w kontekście religii, ponieważ żadnej nie posiadają czy też w tak niewielkim stopniu, że praktycznie znajdują się w stanie natury. Po drugie, w kontekście małżeństwa i uznania dla własności ziemskiej tak bardzo odstają od ogólnych praw, że można ich nazwać dzikusami (*savage*), ponieważ w tych sprawach niemal niczym się nie kierują”<sup>3</sup>.

Siedemnastowieczni purytańscy autorzy w Nowej Anglii, tacy jak William Bradford, Increase Mather czy Cotton Mather, mieli równie jasny pogląd na tubylców. Sami postrzegali się jako lud wybrany, któremu Bóg wyznaczył zadanie ocalenia prawdziwej religii w Nowym Świecie. W takiej perspektywie pierwotni mieszkańcy ziemi, którzy przywitali ich przyjaźnie i pomogli przetrwać pierwsze lata na kontynencie, nie byli po prostu życzliwymi przedstawicielami innej kultury czy politycznymi sojusznikami, lecz narzędziem w rękach

- 1 F.J. Turner, *The Significance of the Frontier in American History*, „Annual Report of the American Historical Association” 1893.
- 2 R. White, *Discovering Nature in North America*, [w:] *Discovering America. Essays on the Search for an Identity*, red. D. Thelen, F.E. Hoxie, University of Illinois Press, Urbana – Chicago 1994, s. 52. Z tezami hrabiego Buffona o mniejszych rozmiarach amerykańskich gatunków oraz degenerowaniu się zwierząt udomowionych w Ameryce polemizował Thomas Jefferson w *Notes on the State of Virginia*, J.W. Randolph, Richmond, VA 1853, s. 48 i n.
- 3 A.C. van der Donck, *Description of New Netherland*, [w:] *In Mohawk Country. Early Narratives about a Native People*, red. D.R. Snow, C.T. Gehring, W. Starna, Syracuse University Press, Syracuse 1996, s. 106–107.



kach Pana, zesłanym na pomoc purytanom. Gdy zaś powstawali przeciw kolonistom – okazywali się narzędziem Szatana, a walka z nimi – świętą wojną<sup>4</sup>. Tylko pokonanie diabelskiego terroru umożliwiło prawdziwe oczyszczenie i zastąpienie *wilderness* harmonią.

Przekonaniu o okrucieństwie tubylców dawał wyraz słynny obraz Johna Vanderlyna *Śmierć Jane McCrea* z 1804 roku, przedstawiający scenę z czasów amerykańskiej wojny o niepodległość, w której Indianie, sojusznicy Anglików, mordują białą kobietę. Stan jej ubioru wskazuje, że uprzednio została zgwałcona. Obraz był oskarżeniem Brytyjczyków posługujących się brutalną siłą (czyli Indianami) w wojnie z amerykańskimi kolonistami<sup>5</sup>. *Śmierć Jane McCrea* stała się inspiracją dla Jamesa Fenimore'a Coopera (dwóch Huronów mordujących Korę)<sup>6</sup>. Lęk przed seksualnym wykorzystaniem białych kobiet przez ludzkie bestie stanie się powracającym motywem w westernach (np. w ekranizacjach *Ostatniego Mohikanina* czy współczesnych *Zaginionych* Rona Howarda z 2003 roku), podobnie jak scena, w której biały bohater woli zabić kobietę niż pozwolić na jej pochwylenie przez Indian: od *Najeźdźców* (1912) Thomasa Ince'a i Francis Forda czy *The Battle of Elderbush Gulch* Griffitha (1913)<sup>7</sup>, po *Dylizans* Johna Forda (1939) czy *Ucieczkę Ulzany* Roberta Aldricha (1972).

Konieczność ujarznienia dzikiej natury i jej mieszkańców wyraziła się w ideologii Objawionego Przeznaczenia (*Manifest Destiny*), uzasadniającej boską wolą odbieranie ziem Indianom (a w latach czterdziestych XIX wieku Meksykowi) i przesiedlanie ich na zachód od rzeki Missisipi<sup>8</sup>.

4 R. Berkhofer, *The White Man's Indian. Images of the American Indian from Columbus to the Present*, Alfred A. Knopf, New York 1978, s. 80–85; R. Slotkin, *The Fatal Environment. The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800–1890*, Wesleyan University Press, Middletown, CT 1986, s. 51–68.

5 Ten sam autor, w zależności od politycznej potrzeby, nie wahał się jednak portretować Indian jako dostojnych szlachetnych dzikusów i dzieci natury. Patrz D.M. Lubin, „Ariadne” and the Indians: Vanderlyn's Neoclassical Princess, Racial Seduction, and the Melodrama of Abandonment, „Smithsonian Studies in American Art” 1989 nr 3(2), s. 13.

6 Patrz R. Sheardy, Jr., *The White Woman and the Native Male Body in Vanderlyn's „Death of Jane McCrea”*, „Journal of American Culture” 1999 nr 22(1), s. 93–100. Co ciekawe, zamordowana dziewczyna nie była Amerykanką, lecz zwolenniczką króla. Okoliczności jej śmierci nie są znane, nie jest nawet pewne, czy morderstwa dokonali Indianie czy Brytyjczycy. Malarze, pisarze i politycy szybko jednak zamienili ten jeden z licznych przypadków zbrodni ówczesnej wojny w *synekdochę* – uosobienie okrucieństwa Anglików oraz ich perfidii, pozwalającej na wykorzystywanie do realizacji swych celów „dzikie bestie” oraz przemianowanie zamordowanej dziewczyny na „Amerykankę”. Patrz J. Engels, G. Goodale, „Our Battle Cry Will Be: Remember Jenny McCrea!” *A Précis on the Rhetoric of Revenge*, „American Quarterly” 2009 nr 61(1), s. 93–112.

7 Griffith powtórzył to rozwiązanie w *Narodzinach narodu* (1915), z tym że tutaj krwiożerczych dzikusów zastąpili jeszcze bardziej dzicy i okrutni Murzyni.

8 O prezydencie Andrew Jacksonie i jego polityce *Indian Removal* zob. A.F.C. Wallace, *The Long, Bitter Trail: Andrew Jackson and the Indians*, Hill and Wang, New York 1993. Zob. też M. Young, *Naród Czirokezów. Zwierciadło republiki czy nieudany eksperyment?*, przeł. A. Sudak, „Tawacin” 2005 nr 70(2), s. 12–17 (cz. I) oraz 71(3), s. 31–39 (cz. II).

### Bestie krwiożercze, lecz śmieszne

Choć dzicy Indianie w pierwszej chwili budzą strach, zwykle bez trudu można ich oszukać. W *Żelaznym koniu* (1924) Johna Forda rosnące cienie napastników na wagonie każą spodziewać się tragicznych skutków dla białych podróżników, ale ostatecznie atak Indian daje się odeprzeć stosunkowo łatwo. W innej scenie wesoło podśpiewujący robotnicy pracujący przy budowie torów odganiają atakujących Indian w kilka sekund, z nieschodzącym z twarzy uśmiechem, jaki daje zadowolenie z pracy. *Szlak północno-zachodni* Kinga Vidora (1940) opowiada o ciężkich zmaganiach z naturą grupy *rangersów*, „prostych ludzi, których konieczność uczyniła gigantami”, w czasie wojny Brytyjczyków z Francuzami i Indianami (1759). Mieli przeprowić się z Crowne Point niedaleko Albany przez jezioro Champlaina aż do Quebecu, aby zniszczyć St. Francis, wioskę Abenaków nad Zatoką Św. Wawrzyńca. Trudy wyprawy opisano w filmie z największą starannością, zaś sam atak i wyrżnięcie Indian ukazano niemal jako czystą formalność. Humor dopisuje żołnierzom zwłaszcza tuż po rzezi, którą urządzili. Kapitan Rogers każe swoim żołnierzom zgadywać, co zastaną do jedzenia Francuzi na zgliszczach indiańskiego osiedla i sam odpowiada: „Upieczonych Indian”. Wcześniej, po wyrzuceniu swoich zużytych butów, przymierzając kolejne pary mokasynów zdjętych z nóg pozabijanych Abenaków, ze złością rzuca nimi o ziemię i wykrzykuje: „Czy żaden z tych diabelskich synów nie ma stóp o ludzkich rozmiarach?”. Szczególnie kuriozalnym przykładem poskramiania z pozoru groźnych „czerwonoskórych”, palących farmy osadników i gotowych gwałcić białe kobiety, jest scena z *Bębnów nad Mohawkim*, w której wdowa McClennan (Edna May Oliver), nie rusza się z małżeńskiego łóżka i zmusza trzech napastników do wyniesienia łóżka wraz z nią z płonącego domu. We wcześniejszym ujęciu ci sami Indianie, przystępujący do ataku, wyłaniają się po cichu zza drzew skąpanych w zamglonym świetle<sup>9</sup>. Wyglądają jak duchy, „synowie Beliala”, wedle określenia filmowego pastora (Arthur Shields). To, że pozwalają się okpić zwariowanej kobiecie, za nic w świecie niechcącej opuścić łóżka, które dzieliła niegdyś z mężem, świadczy, że w istocie nie są groźni, przypominają bardziej niegrzeczne dzieci. Białym, dojrzałym jako rasa, bez większego trudu przychodzi poskromienie bezrozumnej siły tubylców.

Wcale nie lepiej mają się Indianie, którzy żyją na pograniczu – zdradziwszy swoją rasę, służą białemu człowiekowi. W najmniej przychylnym dla Indian okresie westernu, czyli latach trzydziestych i czterdziestych, bohaterowie tacy dosłownie ulegają fizycznej deformacji, ich mowa to bełkot, a sposób bycia budzi politowanie. Niebieski Kucyk (Blue Back, grany przez indiańskiego aktora Chief Big Tree) w *Bębnach nad Mohawkim* nie mówi i nie zachowuje się „po ludzku”, wydobyć każdej sylaby sprawia trudność całemu jego ciału, które wykrzywia w dziwaczny sposób. Pijany po spożyciu rumu irokeski przewodnik

9 R. Wood, *Drums along the Mohawk*, [w:] *The Book of Westerns*, red. I. Cameron, D. Pye, Continuum, New York 1996, s. 178.



rangersów w *Szlaku północno-zachodnim*, jedno z najbrzydlivszych filmowych przedstawień Indian, trzeźwieje dopiero przy akompaniamencie pieśni i kilku kufli piwa, które Rogers pomaga mu wlać do gardła. Indianin wreszcie usiłuje zrobić kilka kroków, wymachując rękami i myśląc, że wspina się na górę.

### Biali znawcy *wilderness*

Mitologia westernu nie przypisuje *wilderness* wyłącznie Indianom a cywilizacji – białemu człowiekowi. Możliwe jest przekraczanie granicy – najczęściej w jedną stronę – na „zachód” (który w zależności od historycznego momentu mógł być puszcza nad rzeką Mohawk w stanie Nowy Jork jak w *Bębnach nad Mohawkiem*, Illinois w *Jak zdobyto Dziki Zachód* (1962) George’a Marshalla, Henry’ego Hathawaya i Johna Forda czy prerię Kentucky jak w licznych wersjach opowieści o Danielu Boone). Czynią to całe grupy osadników, ale wcześniej pojedynczy traperzy, obieżyświaty, szukający swobody i ucieczki od zgiełku cywilizowanego świata. „Byli oni bardziej indiańscy od samych Indian [...]”. Jak Indianie, z którymi żyli w pokoju, nie chcieli więcej niż to, czego potrzebowali. A nie było tego wiele” – mówi narrator w *Jak zdobyto Dziki Zachód*<sup>10</sup>. Kraj „poza” wabił prostotą życia, nowymi możliwościami, perspektywą przygody, doświadczenia nieznanego – jednocześnie jego „czerwonoskórzy” mieszkańcy mogli pozostawać niezauważalni. Jak informuje napis w czołówce, akcja filmu *Kit Carson* (1940) George’a B. Seitz’a rozgrywa się w czasach, kiedy Zachód „był jeszcze tajemniczym *wilderness*, z niezbadanymi pierwotnymi kryjówkami, jeśli nie liczyć kilku nieustępliwych amerykańskich traperów, a wśród nich Kita Carsona [...]”. Potrzeba niesienia cywilizacji do *wilderness* kieruje osadnikami, którzy podróżują do Oregonu w *Karawanie* Jamesa Cruze’a (1923). Zważywszy, że świat przedstawiony tych filmów zaludniają także Indianie – w postaci wojowników zagrażających wyprawie osadników (*Karawana*) i budowie kolei (*Jak zdobyto Dziki Zachód*), grupy Szoszonów dziesiątkowanej przez trzech strzelców (*Kit Carson*) albo groteskowych żon myśliwego (*Karawana*) – można odnieść wrażenie, że w przekonaniu twórców amerykańskiej mitologii tubylczy Amerykanie nie byli ludźmi.

Z drugiej strony, istnieje typ białego bohatera, który dzięki zanurzeniu się w *wilderness* i poznaniu indiańskich zwyczajów wykorzystuje nowo nabytą wiedzę do ujarznienia tubylców i przyspieszenia rozwoju cywilizacji<sup>11</sup>. Historyczne postaci, takie jak kapitan John Smith czy Daniel Boone, które western wielokrotnie czynił swymi bohaterami, dzięki niewoli u Indian zdobywały umiejętności niezbędne do przetrwania, stając się jednocześnie (przynajmniej w filmie) ekspertami od tubylców. O innej postaci historycznej, zmitologizo-

10 Spencer Tracy, autor narracji – Alfred Newman.

11 Tacy bohaterowie nie zawsze czynią to świadomie. *Avatar* Jamesa Camerona jest wersją *sf* mitu o znawcy tubylców, który przykłada rękę do ich zguby, ale potem – druga strona tego samego mitu – staje na ich czele w walce z najeźdźcami. Więcej na ten temat: B. Hlebowicz, *Najeźdźcy XXI wieku, czyli Pocahontas tańcząca ze smokami*, „Kino” 2010 nr 3, s. 18–20.

wanej przez literaturę i film, Robercie Rogersie (Spencer Tracy) ze *Szlaku północno-zachodniego* mówi się „Najsprytniejszy żyjący Indianin nie umie myśleć jak Indianin tak jak Rogers”. Najbardziej interesującym samotnym bohaterem, który przyswaja w mistrzowskim stopniu wiedzę o zwyczajach Indian i wykorzystuje ją do ich eksterminacji, jest Ethan Edwards w *Poszukiwaczach* Johna Forda (1956), powodowany żądzą zemsty na Komanczach za zabicie krewnych i gwałt na ukochanej kobiecie. Zawziętość i okrucieństwo Ethana, który nie waha się nawet bezcześcić ciał zabitych Indian, czynią go „krwiożerczym dzikusem”, staje się jak-Komancz, „indianizuje się” na dobre i na złe. Tylko w ten sposób, walcząc z żywymi i duszami zmarłych Komanczów, mściciel może być skuteczny. Ceną zaś jest pozostawanie poza społecznością białych, wieczne odchodzenie – zapewne w poszukiwaniu kolejnych granic do zlikwidowania, kolejnych plemion do wybicia, kolejnych wrogów, których mordowanie ukoi jego ból<sup>12</sup>. Richard Slotkin, jak Turner, uważa granicę (a raczej mit Pogranicza) między dzikością a cywilizacją za decydującą o charakterze amerykańskiego narodu, ale wyróżnia związaną z jej przekraczaniem przemoc. Zstąpienie bohatera – „tego, który zna Indian” – w otchłanie dzikości pozwala białej społeczności i jemu samemu na oczyszczenie<sup>13</sup>.

To właśnie szczególny amerykański krajobraz – natura – *wilderness* kształtuje charakter ludzi, zarówno tubylców, jak i przybyszów z Europy. Mitologia Dzikiego Zachodu nie opowiada więc o nieprzystawalności światów czy kultur, w każdym razie nie w swej głębszej warstwie. Jej doniosłość – a w niektórych przypadkach jej perwersja – polega na tym, że w osobliwy sposób brata ze sobą Indianina i białego. Biali bohaterowie, samotni wędrowcy (jak Shane), odważni myśliwi (jak Daniel Boone), odszczepieńcy (jak Ethan Edwards), bezwzględni dowódcy (jak Robert Rogers czy generał Custer), a nawet rewolwerowcy wynajmowani do zaprowadzania porządku w miasteczku (jak choćby Henry Fonda w *Dwóch złotych coltach*) są niezbędnymi figurami na obrzeżach postępującej cywilizacji, osadnictwa, miru domowego. Ponieważ postrzegają naturę „po indiańsku”, rozumieją ją lepiej niż biała społeczność jako taka. Bohaterowie ci, stając się, tak jak Indianie, częścią *wilderness*, jednocześnie je likwidują, torując w ten sposób drogę dla pozostałych. To zaś wywołuje nostalgiczne westchnienie za odchodzącym Dzikim Zachodem.

### **Odchodzące *wilderness***

Pokazując skrajne okrucieństwo Ethana, Ford zdaje się mówić, że zapleczem Dzikiego Zachodu była przemoc białych zdobywców, nawet jeśli spowodowana przez dzikich Indian. A jednak demitologizacji bohatera towarzyszy me-

12 Zob. też: A.J. Pratt, *Invisible Natives. Myth & Identity in the American Western*, Cornell University Press, Ithaca 2002, s. 281–286; R. Slotkin, *Gunfighter Nation: the Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, University of Oklahoma Press, Norman 1998, s. 461–473.

13 R. Slotkin, *Regeneration through Violence: the Mythology of the American Frontier, 1600–1860*, University of Oklahoma Press, Norman 2000.



lanchofia. Odrzuceni bohaterowie budzą sympatię – dotyczy to nawet okrutnego mściciela z *Poszukiwaczy*. Dzieje się tak również dlatego, że bohater filmu był nie tylko Ethanem Edwardsem, ale także Johnem Wayne'em, radykalną wersją wszystkich poprzednich ról aktora, tutaj zebranych razem: zwiadowcy (*Na wielkim szlaku* 1930 Raoula Walsha), surowego wychowawcy (*Rzeka Czerwona* Howarda Hawksa), troskliwego opiekuna (*Hondo* 1953 Johna Farrowa, *Pod niebem Arizony* 1934 Harry'ego L. Frasera), odpowiedzialnego kawalerzysty (*Fort Apache* 1948 czy *Nosiła żółtą wstążkę* 1949 Johna Forda), wyjętego spod prawa (*Dyliżans*), mściciela (*Na wielkim szlaku*, *Dyliżans*), *Indian fightera*, czyli poskramiacza Indian (*Hondo*)<sup>14</sup>.

Nadmierne zanurzenie się w świat Indian czyni Ethana niepotrzebnym, zaś znikanie tubylców, rzeczywistych pokrzywdzonych w historii kolonizacji, to podstawa kolejnego mitu – znikającej indiańskiej rasy. Odchodzący Indianie już nie muszą być krwiożerczymi dzikusami, mogą przybrać postać szlachetnych mieszkańców lasu czy prairii, *noble savage*.

### Odchodzący Amerykanin

W przededniu amerykańskiej wojny o niepodległość, w maju 1774 roku, nad Yellow Creek, na zachodnich rubieżach Wirginii, grupa uzbrojonych Wirginijczyków wymordowała rodzinę indiańską, głównie kobiety i dzieci. Wśród zamordowanych byli bliscy Logana, znanego w okolicy Indianina z plemienia Kajuga. Morderstwo najbliższych sprowokowało Logana do krwawej zemsty: z kilkunastoma wojownikami z plemion Szaunisów i Mingo (zachodnich Irokezów) zaatakował farmy białych osadników na pograniczu, zabijając kilkudziesięciu, a setki zmuszając do ucieczki na wschód. Wydarzenia z maja 1774 roku doprowadziły do tzw. wojny lorda Dunmore'a<sup>15</sup>, która zakończyła się wypędzeniem Indian znad Ohio i przejęciem ich ulubionych terytoriów łowieckich w Kentucky. Logan nie uczestniczył w podpisywaniu warunków pokoju, ale przez posłańca przekazał swoje słowa Dunmore'owi:

*Niech stanie przede mną jeden biały, który odwiedził chatę Logana głodny, a nie został nakarmiony, który przyszedł zziębnięty, a nie ogrzał się, który był obdarty, a Logan nie dał mu odzienia. [...] wytrzymałem do końca po waszej stronie – dotąd, aż biały człowiek popełnił ów haniebny czyn. Bez najmniejszej przyczyny, bez jakiegokolwiek powodu [...] dopuścił się morderstwa na całej rodzinie Logana – nie oszczędzono kobiety ani dziecka! Ani jedna kropla krwi Logana nie ocalała. To wołało o pomstę. I Logan zabił wiele ludzi, zemścił się. Jeżeli teraz plemię Logana zdobędzie spokój, Logan będzie zadowolony. Nie sądzcie jednak, że Logan stchórzył przed wami po to, by uratować swoje życie. Logan nigdy nie bał się nikogo i taki pozostanie. Dla kogo miałby ocaleć! Kto będzie po nim płakał? Nikt!*

Słowa Logana przedrukowano wiele razy, uczynił to m.in. Thomas Jefferson, prezydent Stanów Zjednoczonych, a wcześniej gubernator Wirginii, w *Notes on*

14 Zob. R. Slotkin, *Gunfighter Nation...*, s. 473.

15 Od nazwiska ówczesnego gubernatora Wirginii.



*the State of Virginia*<sup>16</sup>. Celem Jeffersona była polemika z poglądami biologa francuskiego, hrabiego Buffona, który utrzymywał, że w Ameryce, w przeciwieństwie do Europy, nie narodziły się wybitne postaci w żadnej dziedzinie. Przemowa Logana miała być przykładem rodzimej literatury, godnej międzynarodowego uznania. Ale ważniejszy jest inny kontekst. Jak słusznie zauważa antropolog Anthony F.C. Wallace, historię Logana należy odczytywać jako „wydarzenie epitomizujące” – skondensowaną wersję doniosłego, złożonego procesu historycznego, łącznie z motywacjami, oczekiwaniami i wartościami społeczności<sup>17</sup>. Jak wiele razy w późniejszych westernowych przedstawieniach amerykańskiej historii, mamy tu narrację o grupie wykolejeńców ze społeczeństwa białych, bezmyślnym mordem prowokujących wojnę, w rezultacie której Indianie tracą ziemię. Bestialski akt garstki osadników przynosi korzyści dla całego tworzącego się narodu amerykańskiego i jednocześnie pogłębia upadek tubylców. W *Złamanej strzale* (1950) Delmera Davesa, czołowym dziele z epoki westernu liberalnego, czyli lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku, za wybuch konfliktu z Apaczami odpowiedzialnych jest kilku złej woli białych, zabijających w zasadzce indiańską żonę zwiadowcy, który usiłował doprowadzić do pojednania z Indianami. W *Fort Apache* do wojny z Apaczami doprowadzają nieuczciwy agent indiański sprzedający nielegalnie whisky Indianom oraz ambitny i arogancki pułkownik Thursday (Henry Fonda), traktujący Indian z pogardą i podejmujący błędne militarne decyzje<sup>18</sup>. Za działania Indian atakujących osadników w czasie rewolucji amerykańskiej odpowiedzialna jest właściwie jedna osoba, Caldwell (John Carradine), tajemniczy oficer brytyjski. Indianie nie posiadają własnych motywacji, tylko zwierzęcą energię, którą przebiegły i nikczemny oficer kieruje przeciw Bogu ducha winnym Amerykanom<sup>19</sup>. W *Ameryce* (1924) Griffitha, której akcja dzieje się w czasie rewolucji amerykańskiej, Indianie wodza Josepha Branta<sup>20</sup>

16 Wykorzystuję tutaj polskie tłumaczenie przemowy z barwnej opowieści o Starym Północnym Zachodzie z książki F. von Gagera, *Prawdziwe życie Skórzanej Pończochy. Historia Pogranicza w latach 1607–1813*, przeł. L. Zacharska, Iskry, Warszawa 1966, s. 104.

17 A.F.C. Wallace, *Jefferson and the Indians. The Tragic Fate of the First Americans*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA – London 1999, s. 2.

18 Stosunek do Indian generała Custer, do którego w oczywisty sposób nawiązuje postać Thursday, był znacznie bardziej skomplikowany: z jednej strony porównywał ich do dzikich i okrutnych zwierząt pustyni, z drugiej – podziwiał proste zwyczaje, tańce, legendy i „fantastyczne ceremonie”. Jak wielu innych oficerów frontowych, akceptował rolę wojska w rozwiązaniu „problemu indiańskiego” i ideologię ich ucywilizowania nawet kosztem wolności, ale też jak inni odczuwał nostalgię za zanikającym stylem swobodnego dzikiego indiańskiego życia. Pisał: „[...] zdecydowanie wolałbym dzielić los z tymi z mego ludu, którzy są wierni wobec wolnych otwartych równin, aniżeli dać się osadzić w granicach rezerwatu i tam czerpać dobrodziejstwa cywilizacji i jej wady” (Custer, *My Life on the Plains*, cyt. w R.M. Utley, *Custer. Cavalier in Buckskin*, Salamander, London 2001, s. 116).

19 Patrz R. Wood, *Drums along the Mohawk*, s. 179.

20 Joseph Brant, wybitny wódz Mohawków, był wśród Indian jednym z głównych orędowników walki po stronie Brytyjczyków w czasie rewolucji amerykańskiej. Po przegranej wojnie wielu Irokezów, wiedzionych przez Branta, ruszyło do Kanady,





dają się manipulować renegatowi Butlerowi, który w przeciwieństwie i do Patriotów, i do Lojalistów, nie kieruje się żadnymi ideałami, lecz wyłącznie osobistymi korzyściami.

Dziesiątki podobnych historii, podobnie jak przedstawiona przez Jeffersona wersja historii Logana, nie zawierają wyjaśnienia podstawowego powodu tragicznego losu tubylczych Amerykanów, którym był głód ziemi osadników i polityka kolonizatorów. Nie „podważa się [w nich] etyki kolonizacji Zachodu”<sup>21</sup>, piętnowane są raczej pojedyncze wypadki i wynaturzenia. Jefferson, mimo sympatii dla Indian, tak jak jego poprzednicy i następcy na urządzie prezydenta, walnie przyczynił się do przyspieszenia upadku Indian<sup>22</sup>. W rzeczywistości morderstwo Indian nad Yellow Creek, choć oczywiście okrutne i godne piętnowania, nie było czymś niezwykłym na pograniczu, wynikało z napięcia między różnymi grupami Indian oraz rywalizującymi o tę ziemię koloniami Wirginia i Pensylwania, których osadnicy ścierali się zbrojnie również między sobą. Przywódcy osadników działali podobnie jak Indianie, a w tym konkretnym przypadku kampanii przeciw tubylcom z Kentucky wypowiedziano nawet wojnę w sposób zrozumiały dla Indian, łącznie z „ceremoniami odprawianymi przez Indian przed tak ważnym aktem”<sup>23</sup>. Nie była to wojna „białych” z „Indianami”, aczkolwiek dała pretekst do przejęcia ziemi tubylców<sup>24</sup>. Indiańska rasa musiała odejść. Jej znikanie ruszyli rejestrować fotografowie na czele z Edwardem S. Curtisem, antropologiem z Franzem Boasem i Jamesem Mooneyem, który badał zjawisko Tańca Ducha na Wielkich Równinach, zanim jeszcze krew wymordowanych wyznawców tej religii zdążyła wsiąknąć w trawy nad potokiem Wounded Knee, a także – oczywiście nieco później – filmowcy (jeden z filmów nosił zresztą tytuł taki jak słynne dzieło Curtisa, *The Vanishing American*)<sup>25</sup>.

---

gdzie ich potomkowie do dziś zamieszkują dwa rezerваты w południowej części prowincji Ontario.

- 21 A. Garbicz, J. Klinowski, *Fort Apache*, [w:] *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż pierwsza 1913–1949*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 515.
- 22 O Jeffersonie i ideologii agraryzmu – powiązania interesów obywateli amerykańskich z celami rządu, zapewnienia im swobody kierowania własnym losem poprzez oddanie im ziemi, którą z kolei należało odebrać Indianom drogą ekspansji – oraz idei ucywilizowania tubylców przy pomocy chrześcijaństwa i nauki farmerstwa (eliminacja dzikości jako alternatywa dla eksterminacji „dzikich”) – zob. A.F.C. Wallace, *Jefferson and the Indians...*, a także R. Slotkin, *The Fatal Environment...*, s. 68–70 i n.
- 23 List George’a Rogera Clarka, uczestnika kampanii Cresapa, cyt. w A.F.C. Wallace, *Jefferson and the Indians...*, s. 7.
- 24 R. White, *The Middle Ground. Indians, Empires, and Republics in the Great Lakes Region, 1650–1815*, Cambridge University Press, New York 1991 s. 357–365.
- 25 Film z 1925 roku w reżyserii George’a B. Sietza, według scenariusza Zane’a Greya, ale mocno zmieniony przez producentów Paramount Pictures. Zamiast oskarżenia cywilizacji białych (a zwłaszcza misjonarzy) o spowodowanie niedoli Indian Pueblo, powstał wykład spencerowskiej teorii o doborze naturalnym gatunków, w którym oczywiście rasa indiańska stoi poniżej rasy euroamerykańskiej.

Historie z odchodzącego Pogranicza zaczęto przedstawiać podczas widowisk cyrkowych z Dzikiego Zachodu<sup>26</sup>.

Inspirowany „perwersyjnie ujmującą”<sup>27</sup> ideą „odchodzącego Amerykanina”, tworzył swe filmy o Indianach David Wark Griffith. W pierwszym ujęciu jednokolorowego *Red Man’s View* (1909) wódz ludu Kiowa zwrócony jest w nieruchomej pozie ku rozległym przestrzeniom swego kraju – jakby przeczuwał, że za chwilę jego lud będzie musiał odejść (film przedstawia gehennę Kiowów przegonionych ze swej ziemi przez białych bandytów. Temat wygnania Indian na ponowne zainteresowanie ze strony kina będzie musiał czekać aż do obrazu Forda *Jesień Czejenów* z 1964 roku)<sup>28</sup>.

### Zabierali głos

Ale Indianie nie zawsze musieli odchodzić. Prócz licznych filmów, których akcja działa się wyłącznie wśród Indian, w krótkim okresie w epoce kina niemego, wśród setek obrazów o Indianach (krwiożerczy dziki Indianin oczywiście nigdy nie zniknął z ekranów) wiele było takich, które nie tylko ukazywały Indian jako bezbronne ofiary ekspansji białych, zmuszone do odejścia, ale też jako w pełni autonomicznych bohaterów, a ich społeczności jako samoistne organizmy, kierujące się szlachetnymi wartościami, tolerancyjne wobec obcych. Western liberalny z lat pięćdziesiątych, westerny „hipisowskie” z lat siedemdziesiątych czy tak ważne współczesne dzieła jak *Tańczący z wilkami* (1990) Kevina Costnera czy *Podróż do Nowej Ziemi* (2005) Terrence’a Malicka miały swoich poprzedników już w filmach niemych, zwłaszcza z lat 1909–1914, kiedy oczekiwania indiańskiej publiczności, naciski liberalnych zwolenników integracji i asymilacji Indian, postawa Departamentu do spraw Indian, opinia krytyków filmowych, a także obawa przed cenzurą<sup>29</sup> skłoniły producentów do tworzenia filmów, w których tubylcy nie byli napastnikami dylizansów, zagrożeniem dla białych kobiet czy diabłami wyłaniającymi się z puszczy, aby czynić zło.

Okazało się, że nie tylko samotni biali bohaterowie mogli przekraczać granicę. Zdarzało się, że czynili to Indianie – w drugą stronę. W dobie kina niemego często pojawiał się bohater, który opuszczał swoją wioskę, aby pobrać nauki w szkole, w świecie białego człowieka. Doświadczenie takie kończyło się

26 Buffalo Bill doprowadził nawet do powstania filmu *The Indian Wars* (1914), w którym masakrę Siuksów nad Wounded Knee odtworzył jako bitwę szlachetnych i dzielnych żołnierzy kawalerii z dzikusami.

27 G.S. Jay, „White Man’s Book no Good”: D.W. Griffith and the American Indian, „Cinema Journal” 2000, nr 39(4), s. 7.

28 Podniosła ostatnią scenę z *Ostatniego Mohikanina* Michaela Manna (1992), kiedy po śmierci Uncasa Chingachgook, Nathaniel i Cora stoją na skalnej półce, a Chingachgook – „ostatni Mohikanin” zwraca się wprost do rozległych przestrzeni, wymawiając modlitwę za duszę syna i konstatując, że jest ostatnim ze swej rasy, można odbierać jako cytaty z filmu Griffitha.

29 Rola cenzury w kształtowaniu wizerunku Indianina w epoce kina niemego będzie przedmiotem przyszłych badań autora.



fiaskiem, gdy biała społeczność odrzucała bohatera, a z kolei tubylcza uznawała go za odszczepieńca (szczególnie interesujące przykłady to *Curse of the Redman* (1911) Hobarta Boswortha dla wytwórni Seliga i *Redskin* (1929) Victora Schertzingera). Jednak indiańscy bohaterowie wykazują się determinacją, zyskują świadomość jednostkową i kulturową, jak Wing Foot (Richard Dix) w *Redskin*, który po pobiciu przez białych deklaruje, że „jest dumny z bycia czerwonoskórym” i odchodzi do swoich.

Spośród filmów Griffitha, które ukazywały Indian w pozytywnym świetle, m.in. *Ramona* (1910), *The Massacre*<sup>30</sup> (1912), *The Aborigine's Devotion* (1909), *The Redman and the Child* (1908), *The Broken Doll* (1910), bodaj najciekawszy jest *Rose O'Salem Town* (1910), opowiadający o mieszkających nad wybrzeżem oceanu matce i córce, oskarżonych przez purytańskiego pastora o czary w zemście za odrzucenie jego zalotów wobec dziewczyny. Zakochany w niej traper wzywa na pomoc zaprzyjaźnionych Indian, którzy w ostatniej chwili ratują dziewczynę przed spaleniem na stosie (niestety, za późno na zapobiegnięcie śmierci jej matki). Wymowna jest ostatnia scena filmu, w której dziewczyna stoi pomiędzy swymi wybawcami, traperem i Indianinem, każdego z nich trzymając za rękę. Dziewczyna nie przestaje się wpatrywać w Indianina, nawet gdy ten odchodzi, a biały traper zwraca się do niej i wskazuje ręką w przeciwnym kierunku, jakby roztaczając wizję wspólnej szczęśliwej przyszłości w kraju położonym na zachód. Griffithowi, niechętnemu mieszanemu się ras, trzeba jednak oddać szacunek za ukazanie podziwu białej kobiety dla Indianina. W wyprodukowanym przez New York Motion Picture/Bison *Redskin's Bravery* 1911<sup>31</sup> Indianin ratuje białą kobietę, zabijając gołymi rękoma dwóch białych napastników. W ostatniej scenie kobieta stoi między swym indiańskim wybawcą a białym kochankiem, który sam nie zdołał jej ochronić; wprawdzie pochyla się ku swemu kochankowi, ale jedną rękę wyciąga w przeciwnym kierunku, opierając ją na ramieniu Indianina. Zdaniem historyka filmu Scotta Simmona, gest ten należy odczytywać jako przejście od cooperowskiego mitu przyjaźni między dwoma mężczyznami z odmiennych ras do mitu o szansach utworzenia harmonijnej społeczności, złożonej z różnych ras, choć tylko z dala od cywilizacji<sup>32</sup>. Garść filmów z Indianami z początku drugiego dziesięciolecia XX wieku ukazywała więc ich jako coś więcej niż zawalidrogi do usunięcia w pochodzie

30 Wprawdzie w finałowej sekwencji Indianie dokonują rzezi osadników i eskortujących ich żołnierzy, ale zostali do niej sprowokowani atakiem kawalerii na własną wioskę. We wspomnianych wcześniej *Najeźdźcach* do ataku na mierniczych Siuksowie są zmuszeni złamaniem przez białych traktatu.

31 Nie wiadomo, kto był reżyserem tego filmu.

32 S. Simmon, *The Invention of the Western Film...*, s. 25. Prawie trzydzieści lat później w *Bębnach nad Mohawkim*, w ostatniej scenie „ładną flagę” nowo powstającego narodu z uniesieniem obserwują zgodnie biali osadnicy, Indianin i Murzynka, choć sam scenariusz filmu mniejszościom etnicznym przeznaczał drugorzędną (Indianin Blue Back) czy wręcz śladową (Murzynka) rolę, a pojednanie odbywa się na warunkach dyktowanych przez białych Amerykanów i w świecie przez nich stworzonym.

cywilizacji białego człowieka<sup>33</sup>. Często właśnie oni przywracają ład społeczny zaburzony przez dzikich białych.

Obok Griffitha należy wymienić przynajmniej dwa nazwiska filmowców zapomnianych. Pierwszym był James Young Deer, aktor widowisk z Dzikiego Zachodu – *wild west shows*, następnie filmów indiańskich kręconych przez wytwórnię Biograph (gdzie pracował Griffith), Vitagraph oraz Lubina, a potem współtwórca filmów z Indianami dla nowej niezależnej wytwórni New York Motion Pictures Company (NYMP) w latach 1909–1910 (czyli jeszcze przed Thomasem Ince’em i Williamem S. Hartem), a od końca 1910 do 1914 roku scenarzysta, reżyser i wreszcie szef produkcji wytwórni Pathé na Zachodnim Wybrzeżu. Druga postać to Romaine Fielding, który w latach 1911–1915 pracował dla Lubin Film Company (a wcześniej w nowojorskiej Solax Company), jednej z największych na świecie wytwórni filmowych w czasach kina niemego. Historia westernu oraz kształtowania się wizerunków Indian w amerykańskim filmie nie może obejść się bez Young Deera i Fieldinga, bo to oni swą sztuką pokazali, że filmy Indianin nie musi być skazany na odejście, że historie z Indianami nie muszą być stereotypowe i że tubylczy Amerykanie mają własne przekonania, kulturę i dumę. Brak nazwisk tych twórców na kartach historii amerykańskiego kina częściowo można tłumaczyć zaginięciem większości ich filmów<sup>34</sup> – uważa się, że około 90% wszystkich niemych filmów w Stanach Zjednoczonych zaginęło bezpowrotnie<sup>35</sup> (w tym kontekście sytuacja spuścizny Griffitha jest zupełnie wyjątkowa: zachowały się praktycznie wszystkie jego filmy).

James Young Deer urodził się w Dakota City, w stanie Nebraska, prawdopodobnie pochodził z ludu Winnebagów. Wraz z żoną Lillian Red Wing (jej prawdziwie imię to Lillian St. Cyr), doświadczoną aktorką, również Winnebago, zostali zatrudnieni przez NYMP w celu nadania produkowanym przez wytwórnię westernom posmaku autentyczności<sup>36</sup>. Nie sposób omówić tutaj całej twórczości Young Deera, ale na potrzeby niniejszego artykułu warto przywołać trzy jego utwory. W 1910 r. nakręcił *Young Deer’s Return*, w którym bohater, grany przez reżysera, ratuje białego poszukiwacza z rąk wrogich Indian. Biały w dowód wdzięczności daruje mu zegarek. Po jakimś czasie bohater dostaje się do słynnej szkoły zawodowej z internatem dla Indian w Carlisle, w Pensylwanii<sup>37</sup>. Tam zakochuje się ze wzajemnością w białej kobiecie, ale gdy

33 Tamże.

34 Każdy z nich nakręcił sto lub więcej (oczywiście głównie jednorolkowych) filmów. Zachowało się po osiem filmów każdego z nich. Patrz S. Simmon, *The Invention of the Western Film...*, s. 303; L. Kowall Woal, M. Woal, *Romaine Fielding’s Real Westerns*, „Journal of Film and Video” 1995 nr 47(1/3), s. 9.

35 L. Kowall Woal, M. Woal, tamże.

36 A.B. Smith, *Shooting Cowboys and Indians. Silent Western Films, American Culture, and the Birth of Hollywood*, University Press of Colorado, Boulder 2003, s. 76.

37 Szkołę tę ukończyła Lillian St. Cyr. Szkoła zawodowa dla Indian w Carlisle była wzorcowym dziełem Richarda H. Pratta, propagatora asymilacji i integracji Indian w społeczeństwie amerykańskim, autora powiedzenia „zabić Indianina, ocalić



oznajmia jej ojcu (okazuje się, że jest nim ten sam podróżnik, któremu Indianin przed laty uratował życie), że pragnie ją poślubić, ten wpada we wściekłość. Dopiero gdy Young Deer pokazuje mu zegarek, ojciec rozpoznaje, kim jest zalotnik. Wstydzi się swych uprzedzeń i oddaje mu córkę. Wtedy jednak Indianin unosi się dumą i odchodzi. Porzuciwszy strój białego człowieka, wraca do swoich i żeni się z Indianką<sup>38</sup>. W *For the Papoose* (1912) mieszana rodzina: biały mężczyzna, jego indiańska żona i dziecko żyją wśród Indian. Biały jednak pije, poniewiera żoną, a wreszcie ucieka z inną kobietą (białą mieszkającą wśród Indian) i dzieckiem. Brat Indianki łapie uciekinierów, zabija mężczyznę, kobiecie każe iść precz, dziecko zaś odnosi siostrze. Kolejny film z tego samego roku, *The Prospector and the Indian*, również dotyczy związku między białym a Indianką, tyle że tym razem próbują oni żyć w społeczeństwie białych. Jednak nietolerancja sąsiadów wygania kobiety i skłania do próby samobójstwa, aby ułatwić życie mężowi. Ten zaś, wściekły na swych ziomków, udaje się do plemienia żony i zachęca do ataku na osiedle białych. Indianie palą miasteczko białych, kobieta wraca do zdrowia, a mąż przyłącza się do plemienia<sup>39</sup>.

Różnica między melodramatycznymi (jak większość w owym czasie) filmami Young Deera a większością westernów produkowanych wcześniej i później jest taka, że widz wie, dlaczego Indianie atakują białych i, co więcej, z ich motywacjami się utożsamia<sup>40</sup>. *Wilderness* w koncepcji Young Deera jest siedzibą ludzi natury stojących wyżej moralnie. W jego filmach tubylcy strzegą ładu rodziny, to oni bronią społeczności przed chaosem sprowadzanym przez białych, ale są też gotowi z nimi współżyć – jednak na równych prawach, a nie podporządkowując się dominującemu społeczeństwu. Tolerancyjny charakter społeczności tubylczych sprawia, że – w przeciwieństwie do większości westernów – związek między białą kobietą a Indianinem nie jest tabu. Chociaż tak naprawdę nie wiadomo, czy James Young Deer był Indianinem<sup>41</sup> i czy należał

---

człowieka". O ideach Pratta i szkole w Carlisle w języku polskim ukazał się artykuł L.H. Hauptmana *Marszem do cywilizacji. Orkiestra Szkoły Zawodowej dla Indian w Carlisle za czasów Pratta (1879–1904)*, przeł. B. Hlebowicz, „Tawacin” 2008, nr 82(2), s. 18–26. Z pewnością doświadczenia z Carlisle wpłynęły na tematykę filmów St. Cyr i jej męża.

- 38 Streszczenie tego i dwóch następnych filmów Young Deera przytaczam na podstawie: A.B. Smith, *Shooting Cowboys and Indians...*, s. 92–96. Inny z filmów tego reżysera, *White Fawn's Devotion* (1910), dostępny jest na youtube.
- 39 Wiele opowieści Young Deera to przekształcenia popularnego na przełomie XIX i XX wieku dramatu *The Squaw Man* Edwina Milтона Royle'a, granego w teatrach Nowego Jorku i w Europie, a przeniesionego na ekran aż trzykrotnie przez Cecila B. DeMille'a. Patrz A.B. Smith, *Shooting Cowboys...* s. 89 i n.
- 40 Symbolicznej zemsty Indian nad białymi dokonują przebrane za Indian dzieci pod wodzą „Pocahontas” w... drugiej części *Rodziny Adamsów* (1993) B. Sonnenfelda, w pysznej sekwencji ataku na reprezentujących okrutnych purytan wychowawców w obozie harcerskim.
- 41 M. Sweet, *The first Native American director. Or was he?*, „Guardian” 23 października 2010, <http://www.guardian.co.uk/film/2010/sep/23/first-native-american-director> (27 października 2010)].

do plemienia Winnebagów, nie ma to większego znaczenia. Ważny jest przekaz jego filmów, w których ujawnia się tożsamość reżysera i konsekwencja w propagowaniu podstawowej idei: sprzeciwu wobec mitu odchodzącego Indianina. Cała twórczość Romaine Fieldinga dla Lubina związana była z Południowym Zachodem<sup>42</sup>. W latach 1912–1915 nakręcił 107 filmów, których głównymi bohaterami często byli Meksykanie i Indianie. Większość z nielicznych zachowanych utworów Fieldinga przetrwała tylko w szczątkowej formie. Znamy jednak opinie recenzentów, zapiski o filmach z archiwów wytwórni Lubina w Filadelfii oraz informacje z prasy branżowej o kolejnych zwycięstwach Fieldinga w plebiscytach publiczności na najpopularniejszego aktora w 1913 roku, kiedy zdobywał kilkakrotnie więcej głosów niż takie sławy, jak „Broncho Billy” Anderson, Blanche Sweet czy Mary Pickford<sup>43</sup>. „Tajemniczy i mistyczny, wrażliwy i o ponurym usposobieniu, stworzył najbardziej niezwykle, zdumiewające i realistyczne filmy, jakie kiedykolwiek wyprodukował Lubin”<sup>44</sup>. „Przedziwna postać, tak jak przedziwny kraj, kraj kamieni i kaktusów, kaktusów [...] o dziwacznych kształtach na ziemi, którą można fotografować przepięknie, bo czysta atmosfera pozwala na niemal idealne połączenie charakteru i topografii”, pisał krytyk w 1915 roku<sup>45</sup>. Zaskakujące historie, ponoć filmowane nowatorsko w porównaniu ze współczesnymi mu filmowcami, często dotyczyły wpływu amerykańskiego krajobrazu na człowieka. Fielding mówił: „Moim ulubionym hobby jest studiowanie charakterów”<sup>46</sup>. O jego filmie *A Soldier's Furlough* (1912) pisano, że „jest brzemienny indiańską atmosferą oraz postaciami typowymi dla dzikiego Południowego Zachodu”<sup>47</sup>. Z kolei tematem ironicznego *Who is the Savage?* (1912) była próba porwania indiańskiego dziecka przez białą kobietę<sup>48</sup>. Największe wrażenie budzi jednak opis filmu *The Toll of Fear* (1913) nakręconego w okolicach Nogales, w Arizonie, w którym Fielding zagrał także dwie (i jedyne w tym filmie) role: szeryfa i jego brata. Szeryf ściga samotnie bandytów, ale cisza i krajobraz pustyni budzą w nim narastający lęk, któremu tylko samobójstwo może położyć kres. W jego ślady wyrusza brat, ale i on, dotarłszy do ruin opuszczonej misji, zaklinowuje się w szczelinie,

42 Dopiero wieloletnie badania L. Kowall Woal w dziesiątkach archiwów w Stanach Zjednoczonych pozwalają w pewnym stopniu zrekonstruować dorobek tego twórcy (L. Kowall Woal, M. Woal, *Romaine Fielding's Real Westerns*; L. Kowall Woal, *Romaine Fielding: The West's Touring Auteur*, „Film History” 1995 vol. 7, nr 4, s. 401–425). Najnowsze, kilkusetstronicowe opracowania w języku polskim, dotyczące historii kina niemieckiego (*Historia kina. Kino nieme* (t. 1), red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2009) czy westernu (Ł. Plesnar, *Twarze westernu, Rabid*, Kraków 2009) milczą na jego temat, podobnie jak nie uwzględniają twórczości Jamesa Young Deera.

43 Tamże, s. 7 oraz J.P. Eckhardt, *The King of the Movies. Film Pioneer Siegmund Lubin*, Associated University Press, London 1997, s. 104, 120, 133.

44 J.P. Eckhardt, tamże, s. 120.

45 L. Kowall Woal, M. Woal, *Romaine Fielding's Real Westerns*, s. 12.

46 L. Kowall Woal, *Romaine Fielding: The West's Touring Auteur*, s. 407.

47 Tamże.

48 J.P. Eckhardt, *The King of the Movies...*, s. 131–132.





traci zmysły i zaczyna strzelać na oślep, aż wałą się ściany, zakopując go żywcem<sup>49</sup>.

Biały sprowadzający Indian na ratunek kobiecie, niewahający się skazywać na zgubę swych ziomków, szeryf popełniający samobójstwo na skutek lęku wywołanego przez *wilderness*, harmonijna społeczność indiańska – co jeszcze kryją jednorolkowe arcydzieła kina niemego? Jedno jest już pewne: w kontekście tych filmów obrazy, takie jak *Człowiek zwany koniem*, *Mały Wielki Człowiek*, *Tańczący z wilkami*, a nawet niezwyklej urody *Podróż do Nowej Ziemi* okazują się nie krokami milowymi, lecz nieśmiałyimi ekskursjami po dawno wytyczonych ścieżkach.



#### THE PEOPLE OF WILDERNESS. AMERICAN BORDERLANDS IN FILMS ABOUT NATIVE AMERICANS AND LONELY GUNMEN

The figure of a Native American is omnipresent in the history of American cinema. It impersonates the social fantasy of the borderland. On the one hand, there have functioned unequivocally negative images of the Native Americans (causing anxiety or contemptible), on the other, from the very beginning of the cinema, there have emerged protagonists depicted either as noble or innocent victims of violence from the hand of the white people. The so-called Wild West has also been perceived as a space of cultural transgressions – successful departure from the white civilisation towards the life in harmony with nature and indigenous inhabitants of the continent or failed attempts on the part of the Native Americans to enter the society of the white people. Neither from the perspective of the complex image of the Wild West, nor deeper understanding of the process of the fall of Native American cultures, has the cinema of the last decade of the 20<sup>th</sup> century and the first years of the 21<sup>st</sup> century brought pictures which would transcend what can be found in the archives of American cinema.

---

49 L. Kowall Woal, M. Woal, *Romaine Fielding's Real Westerns*, s. 19.

