

ANNA GARCZEWSKA

PAMIĘĆ KULTUROWA NA PRZYKŁADZIE *INTO THE WEST*

CULTURAL MEMORY — THE EXAMPLE OF *INTO THE WEST*

Abstract. In *Into the West* the history is presented through two families, one from Virginia and one from the Lacota Nation. It is a hybrid form of narration, where fictitious characters meet historical figures and take part in historical events. It gives the audience the feel of the history, customs and intercultural relations of the 19th century America. It is one of very few positive instances of on screen fictionalization of historical events of Native Americans. It is also an interesting example of cultural memory. *Into the West* stands out as one of the least stereotypical portrayals of indigenous peoples in the popular culture.

Keywords: indigenous peoples; cultural memory; intercultural communication

WPROWADZENIE

Pamięć kulturowa (*cultural memory*) to pojęcie obejmujące kulturowe konteksty pamięci określonych grup społecznych. Tradycyjne ujęcie tej koncepcji, definiujące pamięć kulturową jako rodzaj pamięci zbiorowej, która potrzebuje utrwalenia w formie konkretnych nośników materialnych (Assmann, 2011), jest uzupełniane nowszymi teoriami, podkreślającymi większą elastyczność i dynamiczność zachodzących zmian (Erll, 2011; Rigney, 2012; Hagedoorn, 2013). Pojęcie *cultural memory* jest szerokie, jak podaje Astrid Erll, obejmuje zarówno indywidualne pamiętanie w kontekście społeczno-kulturowym, jak i pamięć zbiorową na poziomie społecznym i medialnym (2011, s. 99). Za Erll uznaję, że pamięć kulturowa jest społeczną konstrukcją normatywnych i rzeczywistych

Dr ANNA GARCZEWSKA – Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Instytut Komunikacji Społecznej i Mediów, Katedra Dziennikarstwa i Badań nad Mediami; adres do korespondencji: ul. K. Szymanowskiego 3, 85-074 Bydgoszcz; e-mail: garczewska@ukw.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6989-7301>.

Artykuły są objęte licencją Creative Commons Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe (CC BY-NC-ND 4.0)

wersji przeszłości (s. 30), a historyczne nawiązania do przeszłości są formą pamiętania (s. 45). Autorka wskazuje, że pamięć kulturowa obejmuje również formy przekazu treści, gdyż nie ma pamięci kulturowej bez mediów (Erll, 2011, s. 113). Za pomocą mediów można kształtować wizję świata. Aby stworzyć wiarygodną wizję przeszłości, istotna jest nie tylko warstwa wizualna, lecz i to, czy pokazane wydarzenia są oparte na prawdzie historycznej. Można wtedy daną prezentację zaliczyć do kategorii filmów historycznych, czyli będących nie tylko rozrywką, lecz także audiowizualną narracją historyczną. Zgodnie z definicją Marka Hendrykowskiego, narracja historyczna jest procesem filmowego przedstawiania historii, polegającym na semantycznej wymianie zdarzeń przeszłości w formie komunikatu kinematograficznego zdarzeń ekranowych (2000, s. 107). Przy czym wiarygodność przekazu nie musi oznaczać jego autentyczności, gdyż – jak słusznie zauważył Paul Grainge – autentyczność jest zagadnieniem problematycznym i pamięć w filmie nie jest bezpośrednio autentyczna czy nieautentyczna (2003, s. 6).

Film jest więc metodą komunikowania doświadczeń społecznych, a przez przeniesienie ich z doświadczeń indywidualnych na płaszczyznę zbiorowej wyobraźni kreuje zbiorową pamięć kulturową, tworząc jednocześnie określone ramy pamięci. Filmowe narracje mogą pełnić istotne funkcje społeczne (Hickethier, 1999, s. 189). Narracje audiowizualne oddziałują na kształtowanie obrazu rzeczywistości (Kracauer, 1997) Obraz zawarty w filmie kreuje analogię do prawdziwego miejsca, pozwalając widzowi spojrzeć na świat z innej perspektywy. Film oddziałuje na widza dzięki technikom identyfikacji, np. przez odwołania do symboli (Aumont, 1992, s. 13, 182n).

We współczesnym kinie amerykańskim można wyróżnić różne strategie prezentacji historii: afirmacja przeszłości widoczna w filmie nostalgicznym; podejście krytyczne, czyli odwracanie lub dekonstrukcja narracji historycznych; podejście relatywnie neutralne, posługujące się recyclingiem kulturowym (Włodek, 2020). Serial *Into the West*, wyprodukowany przez DreamWorks Stevena Spielberga, który pojawił się w amerykańskiej telewizji w 2005 r., należy do nurtu krytycznego. Następuje w nim pewna rekonstrukcja wydarzeń historycznych, a jednocześnie dekonstruuje się mainstreamowy obraz rdzennej ludności poprzez postawienie plemion na równorzędnej do osadników pozycji. W ostatnim odcinku dwaj główni bohaterowie podkreślają wprost, że opowiadają „swoją” historię i że każdy ma prawo do swojej wersji przeszłości. Ten postmodernistyczny zabieg relatywizowania historii jest wynikiem współczesnej refleksji względem historii oficjalnej, książkowej. Równorzędna pozycja historycznych bohaterów filmowych jest niejako odbiciem współczesnej walki ludności rdzennej

o respektowanie ich kultury, równe traktowanie, uznanie i rekompensatę krzywd, zachowanie tożsamości narodowej i kulturowej. Serial jest przejawem współczesnego podejścia twórców do praw ludności rdzennej. Utwory filmowe, jak podaje Grażyna Stachówna, zawierają przekaz ideologiczny – świadomy lub nieświadomy, subtelny lub nachalny (2001, s. 17). W *Into the West* mamy świadome i subtelne prezentowanie poglądów twórców.

Filmy pamięci (*memory films*) – w ujęciu Erll – dzielą się na *memory-productive films*, czyli filmy tworzące pamięć (np. *Lista Schindlera*, 1993), oraz *memory-reflexive films*, czyli filmy pamięciowo-reflektywne, koncentrujące się na samym procesie zapamiętywania (np. *Memento*, 2000) (2011, s. 136). Utwory pierwszego typu umożliwiają przeżycie wykreowanego wydarzenia z przeszłości, będąc „autentycznym” czy też „wiarygodnym” tekstem pamięci. Są one dziełem fikcyjnym, ale tworzącym silne emocjonalnie obrazy, a przez to kreującym pewną wizję przeszłości i w efekcie będącym kolejnym medium zbiorowej pamięci kulturowej. Za taki uznaję *Into the West*.

Celem artykułu jest analiza filmowej wizji przeszłości na przykładzie sześciu-odcinkowego serialu telewizyjnego *Into the West* z perspektywy *cultural memory*. Przeanalizowano kluczowe elementy fabuły i zweryfikowano ich zgodność ze stanem historycznym i prawnym. Do analizy zostały wybrane również wydarzenia i wątki istotne z perspektywy historycznej i ich wpływu na współczesne życie rdzennej ludności – masakra pod Wounded Knee i szkoły z internatami. Analiza obejmuje też formy reprezentacji kultury rdzennych mieszkańców Ameryki Północnej w aspekcie społecznym, kulturowym i religijnym. Jako narzędzia badań zastosowano metodę historyczno-prawną oraz analiza treści.

INDIANIE NA EKRANIE

Na kontynencie północnoamerykańskim około 1500 r. żyło blisko 7 milionów rdzennej ludności, a w 1900 r. zaledwie ćwierć miliona. Największy spadek populacji zanotowano w XVIII i XIX w. (Thornton, 1987, s. 26–32). Obecnie amerykańscy Indianie i tubylcy Alaski to około 9,6 miliona osób, czyli niespełna 3% całej populacji Stanów Zjednoczonych (Jones i in., 2021). Poczucie wyższości cywilizacyjnej amerykańskich kolonistów doprowadziło nie tylko do fizycznego wyeliminowania populacji większości plemion, lecz również do pozbawienia ich w znacznej mierze tożsamości narodowej czy religijnej, a także do relatywizacji ich doświadczeń i cierpienia. W takich warunkach pojawiły się i umocniły stereotypy, które do dziś można zaobserwować we współczesnej kulturze popularnej.

W filmach tworzonych w latach dwudziestych XX w. dominowała prezentacja historii zgodna ze światopoglądem ówczesnych twórców. Przykładowo w *Chronicles of America* podkreślano wspólną kulturę i język z perspektywy białych, narzucaną innym grupom etnicznym. Ludność rdzenna jest ukazana marginalnie i karykaturalnie jako agresywni autochtoni, atakujący bohaterów osadników, czy też przesądni, tchórzliwi i pijani mieszkańcy (Pearson, 2003).

Powstające od drugiej połowy XIX w. westerny skupiały się na przygodach rewolwerowców, banitów czy traperów, w większości utrwalając krzywdzący i stereotypowy obraz tubylczych Amerykanów. W antywesternach lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w. ludność rdzenna często była prezentowana jako ofiary bezwzględnych osadników lub społeczności kierujące się honorowymi zasadami (np. *Little Big Man*, 1970; *A Man Called Horse*, 1970). Przy czym nadal w rolach głównych obsadzano białych aktorów, w tym też grających rdzenne postaci.

W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX w. nurt postmodernistyczny zmienił optykę prezentowania historii, uwzględniając narrację mniejszości, wciąż jednak była ona ograniczona. W serialu *Dr Quinn* pojawia się postać Cloud Dancing, człowieka spokojnego i szlachetnego mimo ciężkich doświadczeń życiowych. Ten bohater jest ukazany schematycznie, a czas ekranowy nie daje możliwości rozwoju. Powierzchnowe przedstawienie postaci służy tylko jako balans dla białych bohaterów oraz zaspokaja oczekiwania widzów na element spirytualistyczny. W swoich badaniach Elizabeth Bird podaje, że widzowie z różnych kultur inaczej odbierali sceny z tego serialu – współcześni Amerykanie uznawali, że przekazywany obraz był zgodny z prawdą, nawet jeśli zawierał stereotypy, natomiast Indianie uważali, że ludność rdzenna była pokazana w sposób karykaturalny, zdehumanizowany i krzywdzący (Bird, 1999). Podobnie rewizjonistyczną optykę mają niektóre późniejsze utwory, np. *The New World* (2005) czy *The Lone Ranger* (2013).

Hollywoodzkie operowanie stereotypami i spłykania emocji zostało skrytykowane w jednym z najistotniejszych filmów, próbujących urealnić obraz Indian amerykańskich, *Sygnaly dymne* (*Smoke Signals*, 1998). Główny bohater, Thomas Builds-the-Fire z plemienia Spokane, komentuje oglądanie westernu z przyjaciółmi słowami: „Jedyną rzeczą bardziej żalną niż Indianie w telewizji są Indianie oglądający Indian w telewizji”. *Smoke Signals* to pierwszy w historii film fabularny w całości zrealizowany przez rdzenną ludność. Film niezależny, w którym autochtoni nie są tylko tłem dla głównego białego bohatera, jak np. w *Tańczącym z wilkami* (*Dances with Wolves*, 1990), ale sami są głównymi bohaterami. *Smoke Signals* był punktem zwrotnym w filmowym prezentowaniu

kultury i historii narodów rdzennych, po którym zaczęły powstawać kolejne niezależne produkcje (np. *Big Eden*, 2000; *Skins*, 2002), a obraz ludności autochtonicznej zaczął ewoluować. Kolejnym etapem tych zmian jest *Into the West*.

W XIX- i XX-wiecznych mediach funkcjonowały dwa obrazy Indianina: jeden to niebezpieczny „dziki” (*savage savage*), napadający na osadników i pociągi, niszczący nowo powstającą społeczność; a drugi to uduchowiony stoicki „mędrzec” (*noble savage*), dbający o ziemię, przyrodę i swoje plemię. Oba obrazy tworzyli, przekazywali i odbierali biali nowi mieszkańcy. W kreowaniu tego przekazu nie uczestniczyli sami autochtoni, ze względu na różnice kulturowe i językowe, przedmiotowe traktowanie, odbieranie prawa do samostanowienia (Bird, 1999). Filmowe kreacje przeszłości aż do lat dziewięćdziesiątych XX w. były więc odgórnie narzuconą pamięcią zbiorową. Dopiero przełom XX i XXI w. oferuje widzom filmy, w tym te o przeszłości, tworzone przez ludność rdzenną. Do tego nurtu należy *Into the West*, w którym biali twórcy próbują dokonać rozliczenia przeszłości i zbudować wspólną – uwzględniającą i imigrancką, i autochtoniczną perspektywę – „amerykańską” pamięć.

Głównymi postaciami *Into the West*, towarzyszącymi widzowi od początku do końca, są Jacob Wheeler i Loved by the Buffalo. Jacob jest też narratorem, wyjaśniającym i opisującym losy Europejczyków/Amerikan, który podkreśla, iż jest to tylko jego punkt widzenia. Gdy na ekranie pojawiają się plemiona, następuje zmiana narratora, który używa bezosobowej formy opisu, zgodnej z tradycją oralnego przekazu, komentując i wyjaśniając wydarzenia z perspektywy Indian. Ta dwutorowość perspektywy historycznej – każdy bohater prezentuje historię własnego narodu – podkreśla równoprawną pozycję obu grup społecznych, poprzez uznanie i respektowanie różnych kultur.

Sposób prezentacji Indian w *Into the West* jest odmienny od typowo westernowego. Czas ekranowy jest równomiernie podzielony dla tubylców i osadników. Autochtoni są grani przez rdzennych aktorów. Sceny rozmów w ramach plemion odbywają się w ich narzeczach – widz otrzymuje wówczas stosowne napisy. Niezwykle bogata jest prezentacja wierzeń, rytuałów religijnych, zwyczajów oraz codziennego życia tamtego okresu, widocznych chociażby w sposobie ubioru czy leczenia. Co istotne, ukazany świat nie jest hermetyczny ani nie przypomina skansenu dzięki narratorowi w tle oraz naturalnemu humorowi wkomponowanemu w pokazane realia. Mamy więc na ekranie nieistniejący świat, który można zrozumieć, pokazany bez poczucia wyższości, którego niszczenie wywołuje u widza sprzeciw i współczucie, a nie litość. Jest to jeden z nielicznych przykładów kina, w którym obie kultury są pokazane jako równorzędne, obaj bohaterowie są sobie równi, losy obu stron splatają się nie po to,

by usprawiedliwić lub ukarać, lecz by wyjaśnić. Stworzono w ten sposób nowoczesne ujęcie pamięci kulturowej.

Mimo nowoczesnego podejścia do prezentacji kultur serial pokazuje postacie wierne mentalności tamtej epoki. W pierwszej części, gdy Jacob Wheeler pomaga wrócić do domu Thunder Heart Woman z plemienia Lakota, którą pokochał, a jej rodzina z wdzięczności przyjmuje go jak swojego, pojawia się jego komentarz: „Jej rodzina uznała mnie za krewnego. Moja nigdy by tego nie uczyniła wobec niej, nazwałiby ją dzikuską”. W części drugiej osadnicy wprost komentują: „Indianie nie są jak my [...]. To poganie”. Nieliczne postaci traktują Indian z szacunkiem, większość darzy ich mniejszą lub większą pogardą lub/i strachem. Mimo wypowiedzi wodza Czejenów, Black Kettle’a, zawartej w czwartym odcinku: „Są źli biali i źli Indianie. Źli ludzie po obu stronach. To przez nich są problemy”, pozytywnych postaci wśród osadników jest niewielu, „biały człowiek” staje się więc zbiorowym złoczyńcą.

Interesującym zabiegiem jest użycie swoistych archetypów do pokazania zbiorowych doświadczeń i relacji międzykulturowych. Prezentujemy pięć przykładów:

– Running Fox decyduje się na opuszczenie wioski i dostosowanie do życia osadników (odcinek 2). Gdy przekonuje się, że nie jest przez nich traktowany jak równorzędny partner, wraca do swoich ziomków. Stara się zabezpieczyć los swojego plemienia, w takim stopniu, w jakim jest to możliwe w niekorzystnych warunkach (odcinki 3–6). Zdobyte doświadczenia ułatwiły mu dostrzeżenie bieżących problemów w kontaktach z przybyszami i szacowanie realnego zagrożenia. Od zachwyty nad nowym przeszedł do postawy ratowania swojego świata. Dążąc do wykorzystania przez własne plemię zdobyczy cywilizacyjnych nowych mieszkańców, reprezentuje zmiany i adaptację plemion do nowych warunków.

– Margaret Light Shines (córka Jacoba Wheelera i Thunder Heart Woman) została wychowana w mieszanej kulturze, kultywując zarówno tradycje indiańskie, jak i korzystając z dorobku cywilizacji europejskiej. Po pobycie w San Francisco uznała, że sposób życia plemion powinien się zmienić, bo w przeciwnym wypadku wyginą. Kobieta odrzuca wcześniej przekazane jej tradycje, chce się dostosować do „białego” świata. Jej perspektywa ulega zmianie po dołączeniu do plemienia Czejenów. Opiekuje się indiańskimi dziećmi, uczy je, że wiedza białych ludzi bywa przydatna, ale też niebezpieczna. Doświadczenie poniżającego traktowania ze strony żołnierzy oraz bycie świadkiem masakr bezbronnych ludzi przez wojsko niejako „przenosi” ją w miejsce, z którego wyszła jej matka. Jest symbolicznym przykładem, że historia zatoczyła koło. Postać Margaret Light Shines to metafora współczesnego pokolenia, świadomego traumatycznej przeszłości, podchodzące z ostrożnością i dystansem do nowego świata.

– Red Cloud w czwartym odcinku to długowłose wojownik w tradycyjnym stroju, namawiający innych do walki o terytorium. Natomiast w szóstym odcinku widzimy go jako starszego pana w krótkich włosach, ubranego w elegancki garnitur, białą koszulę, melonik, a nawet okulary, który uważa, że nie należy robić nic, co może przynieść problemy. Red Cloud jest uosobieniem wszystkich wojowników walczących o swoje plemiona, symbolizuje też skutki przemocy i uprzedmiotowienia.

– George Voices that Carry jako dziecko został wysłany do szkoły w Carlise. Na początku walczył o utrzymanie własnej tożsamości, ale w kolejnych odcinkach jest ukazane, jak przyjmuje korzyści wynikające z wiedzy książkowej. Mimo pozornego dostosowania się do narzuconej mu nowej kultury jest wewnętrznie rozdarty. Dorastanie w oderwaniu od plemienia spowodowało, że nie ma z rodziną więzi emocjonalnej, a obrzędy plemienne traktuje jak zabobony. Wiedza i znajomość języka angielskiego umożliwia mu swobodne poruszanie się wśród białych ludzi, ale ci ze względu na jego wygląd i kolor skóry traktują go jak obcego. George nie jest konkretnym dzieckiem, jest uosobieniem tysięcy dzieci, które przeszły przez doświadczenia szkół indiańskich. Przymusowa asymilacja spowodowała, że jako dorośli ludzie byli odrzucani przez oba środowiska, nie potrafili odnaleźć się ani w świecie, który zbyt krótko ich wychowywał i zmienił się podczas ich wieloletniej nieobecności, ani w świecie, do którego ich przygotowano formalnie, ale pełnego rasowych stereotypów. George jest uosobieniem wynaradawiania i traumy pokoleniowej.

– Dog Star, próbujący pokojowo koegzystować, reprezentuje tradycję, kulturę przodków, uniwersalne wartości.

W tych kilku postaciach skupiono losy pokoleń, są one reprezentacją dziejów rdzennej ludności. Dana postać staje się swego rodzaju motywem, wersją pamięci. W zależności od tego, jakie doświadczenia ma widz rdzenny lub jakie były koleje losu jej/jego rodziny, wielość bohaterów umożliwia utożsamienie się z jednym z bohaterów i odnalezienie w serialu „swojej” przeszłości

Ciekawym intertekstualnym nawiązaniem jest też scena z trzeciego odcinka, w której Jethro czyta dzieciom Jacoba *Ostatniego Mohikanina* J.F. Coopera. Wskazuje to na potrzebę popkulturowych postaci rdzennych, z którymi młode pokolenia mogą się utożsamiać.

FORTUNA KOŁEM SIĘ TOCZY

Pamięć kulturowa opiera się nie na doświadczaniu przeszłości, lecz na przekazie, także medialnym, tworzonym z użyciem określonych zakodowanych znaków. Przykładem takiego znaku, zastosowanym w serialu, jest symbol koła. Koło Życia (*Medicine Wheel* lub *Sacred Hoop*) jest elementem kultury i wierzeń rdzennych Amerykanów od setek lat, często przyjmującym formę kamiennego kręgu (Brink, 2008). Głos narratora, brzmiący jednocześnie z pokazywanymi wydarzeniami, wyjaśnia rolę i znaczenie tego symbolu dla plemienia Lakota. Poza tym koła w rozmaitych formach – kamienne, drewniane, z gwiazd, jako część rytualnego naszyjnika przekazywanego bohaterom, w nazwisku – spajają całą opowieść. Pierwszy odcinek prezentuje dwa światy i za pomocą symboliki koła wskazuje, że jeden zniszczy drugi. Po kamiennym Kole Życia Lakotów, w piątym odcinku, dosłownie przetaczają się koła drewnianych wozów, a żołnierze grają tam w piłkę. Wizualne zbeczeszczenie jest metaforą tego, co naprawdę miało miejsce. W serialu nie ma umniejszania winy. Jest za to podkreślanie potrzeby zrozumienia odrębnych kultur, i symbol koła to ułatwia. Niektóre zabiegi są dość oczywiste i banalne, np. nazwisko głównego bohatera – Wheeler z miejscowości Wheelerton, zajmujący się budową kół (ang. *wheelwright* – pol. kołodziej). Wielokrotne zestawienia drewnianego koła osadników z kamiennym kołem indiańskim metaforycznie wskazuje na wspólne elementy losów obu grup społecznych oraz – w rezultacie – na wspólną historię. Koło jest nie tylko symbolem zmian, ludzkiego losu, nieuchronności czy powtarzalności, lecz także staje się metaforą i łącznikiem między dwoma światami oraz szansą na porozumienie.

Jednoczesne odwołanie do indiańskich rytuałów oraz europejsko-amerykańskiej kultury kreuje określoną wizję przeszłości: z jednej strony przyznającą się do niszczenia rdzennej ludności, a z drugiej traktującą z szacunkiem odmienną kulturę. To współczesne, postmodernistyczne ujęcie, łączące przeszłość z teraźniejszością, jest moim zdaniem próbą stworzenia określonego modelu pamięci. Twórcy wielokrotnie powtarzają motyw kół, świadomie posługując się symboliką i metaforą, by stworzyć wizję przeszłości wspólną i dla ludności podbitej i podbijającej. Tworzą w ten sposób swoistą tożsamość dla obu kultur, złączonych historią, której zmienić nie można, tożsamość, która próbuje dokonać rozliczenia z przeszłością, by budować przyszłość.

PRZESZŁOŚĆ – FAKTY I FIKCJA

Akcja *Into the West* rozgrywa się na terenie Ameryki Północnej od 1825 do 1890 r. W pierwszym odcinku, pt. *Wheel to the Stars*, Jacob Wheeler z Wirginii decyduje się na porzucenie domu rodzinnego i wyrusza w podróż na zachód, w trakcie której poślubia Thunder Heart Woman z plemienia Lakota. Równolegle pokazani są jej trzej bracia: Loved by the Buffalo, Dog Star i Running Fox. W kolejnych odcinkach widz podąża z nimi, ich potomkami, członkami ich rodzin przez Amerykę. Główni bohaterowie są fikcyjni, ale spotykają się z prawdziwymi postaciami, biorą też udział w wydarzeniach historycznych.

Na początku każdego odcinka pojawia się mapa odpowiadająca okresowi czasu, który obejmuje dana część, wraz ze zmianami terytorialnymi, ze szczególnym uwzględnieniem obszarów zajmowanych przez plemiona indiańskie. Dzięki tej formie wizualizacji informacji, często stosowanej w filmach (Caquard, 2009), widz otrzymuje prosty i zrozumiały przekaz dotyczący przemian demograficznych i geograficznych.

W czwartym odcinku wiarygodnie pokazano zawarcie traktatu w Medicine Lodge Creek w 1867 r. Z punktu widzenia narracji kulturowej istotne jest dosłowne przywołanie słów wodza Czejenów, Black Kettle'a: „Mimo że wyrządzono nam wiele krzywd, nadal żyję nadzieją. Nie mam jednak dwóch serc” (Brown, 2007, s. 200). Zadaniem mediów jest nie tylko odzwierciedlenie przeszłości, lecz również wykreowanie określonej konstrukcji, wersji, norm społecznych (Erll, 2011, s. 114). W tym wypadku dodanie tego komentarza ma za zadanie związać widza emocjonalnie z prezentowanymi wydarzeniami; pokazać, że nie jest to tylko kolejna umowa, ale za tymi wydarzeniami stoją konkretni ludzie, w dodatku działający w traumie i pod presją.

W *Into the West* pokazano też działalność Biura ds. Indian (Office of Indian Affairs, od 1947 r. Bureau of Indian Affairs, BIA). Powołana w 1824 r. agencja była istotnym elementem relacji między rządem amerykańskim a ludnością autochtoniczną. Komisarze BIA złożyli przywódcom plemiennym obietnice realizacji konkretnych zadań, które miały być finansowane z budżetu na rzecz Biura (Fixico, 2008, s. 666). BIA miało zadbać o prawne i fizyczne podstawy funkcjonowania przesiedlonych. Tymczasem w serialu urzędnicy unikają odpowiedzialności, wykonują obowiązki w takim stopniu, w jakim jest to konieczne, a Indianie traktowani są jak niechciani, natrętni petenci. To, co dzieje się na obszarze pod kontrolą agencji, przypomina bardziej rozległy obóz pełen przemocy i głodu aniżeli nowy dom dla setek ludzi. Na ekranie, tak jak w rzeczywistości, agencja była niewydolną biurokratyczną machiną, która reprezentowała interesy

wyłącznie jednej strony – Stanów Zjednoczonych, i była postrzegana jako narzędzie kontroli ludności autochtonicznej.

Pokazane w serialu walki między ludnością rdzenną i napływową oraz próby interwencji państwowej, m.in. przez negocjacje i umowy pokojowe, są zasadniczo zgodne z tym, co rzeczywiście miało miejsce. Serial nie podaje wprost nazw ustaw czy rozstrzygnięć sądowych, które miały wpływ na sytuację prawną i realną ludności rdzennej, ale relacjonuje ich skutki. Przymusowe przesiedlenia, niewywiązywanie się z zawartych umów, brak respektowania odmienności kulturowej, zmuszenie do zmiany trybu życia, brak pomocy w dostosowaniu się do nowego, wymuszonego miejsca pobytu są wskazane jako przyczyny wojen indiańskich z drugiej połowy XIX w. i zasadniczo jest to zgodnie z faktami.

SZKOŁY DLA DZIECI INDIAŃSKICH

Biuro ds. Indian było głównym inicjatorem tworzenia szkół dla dzieci ludności rdzennej w XIX i XX w. W 1879 r. kapitan Richard H. Pratt otworzył The Carlisle Indian School w Pensylwanii, która istniała 25 lat, obejmując edukacją ok. 5000 dzieci. Propagowana przez Pratta „asymilacja poprzez edukację” zakładała realizację dwóch założeń: pierwszym była „ideologia jabłka” (zgodnie z którą Indianin powinien być po edukacji szkolnej jak jabłko – „czerwony na zewnątrz, ale biały w środku”); drugim było „zabij Indianina, a ocal człowieka” (*kill the Indian and save the man*) (Pratt, 1964; Adams, 1995; Reyhner, Oyawin, 2006).

Kapitan Pratt pojawia się w *Into the West* jako osoba zainteresowana edukacją dzieci indiańskich, w celu uczynienia ich „przydatnymi obywatelami Stanów Zjednoczonych”. Pratt spotyka się z wodzami w rezerwach i namawia ich do przekazania mu dzieci do szkoły na naukę, wskazując, że dzięki wiedzy będą mogli stać się równi wobec białych, oraz podkreślając, że plemiona zostały postawione w sytuacji bez wyjścia: albo staną się częścią kraju, który je podbił, albo zginą. W telewizyjnej wersji szkoły w Carlisle został pokazany proces pozbawiania dzieci ich dotychczasowej tożsamości: od wyrzucenia rzeczy przywiezionych z domu, poprzez nadawanie anglosaskich imion, zmuszenie do używania języka angielskiego, obcinanie włosów (które dla Amerykan jest czynnością higieniczną, ale dla plemion było związane z określonymi obrzędami), po narzucenie nowej religii i wartości. Pojawiło się również motto „żeby uratować dziecko, musimy zabić Indianina” (*to save the child we must kill the Indian*). Przemoc w serialu jest pokazana w oszczędny sposób. Nacisk jest położony na uświadamianie

dzieciom, że „ich” świat znika i będą żyć w świecie białych ludzi, więc muszą się dostosować.

Filmowe sceny szkolne są zmierzaniem się ze zbiorową traumą, która objęła tysiące dzieci. Pokazanie szkoły następuje tu z perspektywy dziecka, George Voices that Carry. Owa wspólnie-autobiograficzna pamięć (*collective-autobiographical memory* – Erll, 2011, s. 105) jest wspólnie przeżywaną przeszłością, pokazaną w formie autobiograficznej, co podkreśla dynamikę i narracyjny charakter tworzonej wspólnej pamięci, a także ma funkcje kreowania tożsamości kulturowej.

W latach 1870–1930 istniało ponad 500 szkół z internatami na terenie Stanów Zjednoczonych, do których trafiło ok. 100 000 dzieci indiańskich i inuickich. W szkołach często miała miejsce indoktrynacja religijna, ograniczano kontakt dzieci z rodzinami, a także stosowano przemoc. Pomieszczenia szkolne niekiedy były nieogrzewane i przepełnione, racje żywnościowe niewielkie, więc dzieci często chorowały, część umierała (Marr, 2011; Zitkala-Sa, 1999; Bear, 2008). Nieprawidłowości w federalnym systemie edukacyjnym ujawniono oficjalnie w 1928 r. w raporcie Meriama (1928). Na jego podstawie rozpoczął się proces relokacji szkół, a następnie ich likwidacji (Johansen, 1998, s. 190; Fine-Dare, 2002, s. 64, 88).

MASAKRA NAD WOUNDED KNEE

W szóstym odcinku *Into the West* pojawia się indiański prorok i przywódca duchowy, Wovoka, propagujący Taniec Ducha (*the Ghost Dance*), który znalazł szeroki odzew wśród wielu plemion. Rytuał miał zapewnić zdrowie, pokojową koegzystencję z białą ludnością i porozumienie ze zmarłymi przodkami. Plemiona często modyfikowały założenia ideologiczne na własne potrzeby, na przykład wśród Lakotów uznano, że taniec spowoduje, iż powrócą bizona i nastąpi zwrot ziem w ręce plemienne oraz że ubrania noszone podczas obrzędów ochronią przed kulami. W odcinku zrekonstruowano zarówno lokalną interpretację Tańca Ducha przez Lakotów, jak i tworzone przez nich stroje. Administrator rezerwatu Pine Ridge, Daniel F. Royer, przerażony biurokrata, wzywa wojsko do obrony przed niezrozumiałym dla niego rytuałem.

W 1890 r. zarządcy rezerwatu wezwali policję, aby aresztować wodza plemienia, Siedzącego Byka, który zezwolił na taniec. Jego śmierć podczas aresztowania spowodowała panikę i plemię zdecydowało się na ucieczkę. Kawaleria, wysłana, by je sprowadzić, wdała się w walkę z Lakotami, w wyniku której pod Wounded Knee zginęło ok. 300 mężczyzn, kobiet i dzieci (Curtis, 1911, s. 54; zob. Mooney, 1991; Vecsey, 1993).

Serial jednak główną winą obarcza media. Znudzeni dziennikarze, opisując taniec jako wezwanie do wojny, zniekształcając i koloryzując wydarzenia, doprowadzają do wybuchu paniki wśród osadników, a następnie agresji, prowadzącej do masakry ludności. Istotne znaczenie dla tworzenia nowej narracji kulturowej ma tu scena z płaczącym dziennikarzem, stojącym między ciałami ofiar. Jest to ta sama osoba, która eskalowała konflikt. Co prawda jest to niewielkie uznanie winy, uwzględniając skalę skutków, ale jest to jedna z niewielu scen skruchy czy też poczucia odpowiedzialności białego człowieka za to, co miało miejsce. Ten swoisty rachunek sumienia można rozumieć jako uznanie swoich błędów zarówno przez poszczególnych ludzi, jak i przez całą „maszynę propagandy”, która jest tu metaforycznie ukazana w postaci dziennikarza. Dodatkowo Margaret Light Shines robi dziennikarzowi zdjęcie aparatem, który on jej sprzedał. Ten symboliczny dowód winy i skruchy jest niejako wskazaniem, że na tle tak ogromnej tragedii jest miejsce na pojednanie, ale tylko warunkowane uznaniem winy. W 2007 r. Yves Simoneau odtworzył zdarzenia z 1890 r. w filmie fabularnym *Bury My Heart at Wounded Knee*.

Chris Eyre w filmie *Skins* (2002), poświęconym współczesnej sytuacji rdzennej ludności w Pine Ridge, jako istotną przyczynę obecnych problemów Indian wskazał trudną i nierozliczoną przeszłość. Pine Ridge jest obecnie jednym z najbiedniejszych rezerwatów w Stanach Zjednoczonych, z bezrobociem sięgającym prawie 90% populacji, oraz licznymi problemami społecznymi, takimi jak wysoka umieralność noworodków czy wysoki wskaźnik samobójstw, zwłaszcza wśród nastolatków. Masakra z Wounded Knee jest wciąż obecna w życiu kolejnych pokoleń. Według Marianne Hirsch pokolenia, które same nie doświadczyły traumy, odczuwają jej psychiczne skutki, przejmując lęki dziadków i rodziców, postpamięć wyzwala bowiem ogromny ładunek emocjonalny (Hirsch, 1997). Filmowe narracje ofiar masakry Wounded Knee stają się zatem pewnego rodzaju przywróceniem sprawiedliwości oraz próbą dialogu o wydarzeniu istotnym z punktu widzenia pamięci zbiorowej dla rdzennej ludności.

WNIOSKI

Dotychczasowy obraz autochtonów w kulturze popularnej został w znacznej mierze zbudowany przez białych obywateli Stany Zjednoczone. Narzucana odgórnie pamięć zbiorowa odbierała innym grupom etnicznym prawo do tożsamości kulturowej. Wyjątkiem potwierdzającym regułę mogą być chociażby filmy w reżyserii Chrisa Eyre (np. *Skins*). Westerny, niezwykle popularne w pierwszej

połowie XX w, wykreowały stereotyp rdzennych mieszkańców Północnej Ameryki jako pólnagich, długowłosych wojowników na koniach. Kolejne filmy, próbujące pokazać rdzenną ludność w inny sposób, opierały się na założeniu, że niecywilizowany świat oferuje idealistyczne podejście do życia, stworzyły więc romantyczną wizję uduchowionego „dzikiego”, żyjącego w zgodzie z naturą. Wypaczone i uproszczone obrazy tubylców zapisały się w popkulturze na dziesięciolecia. Współczesne kino stara się jednak pokazywać zarówno obecne życie i problemy Indian (*Smoke Signals*), jak i próbuje rozliczać się z trudną historią (*Bury My Heart at Wounded Knee*).

Akcja *Into the West* rozgrywa się na terenie Ameryki Północnej w latach 1825–1890 r. Wiek XIX i XX to dla rdzennych Amerykanów czas wyjątkowo istotnych zmian pod względem prawnym – od pozbawienia ich suwerenności i ziem, poprzez przyznanie obywatelstwa Stanów Zjednoczonych, do uznania praw plemiennych. Przesiedlenia, tworzenie rezerwatów oraz narzucenie systemu edukacyjnego były rządową próbą „ucywilizowania” Indian. Działania te pozbawiły ludności autochtonicznej wolności, doprowadziły do wynarodowienia i przymusowej asymilacji. Podsumowaniem przesiedleń może być wypowiedź wodza, Black Kettle’a, która pojawia się w czwartej części serii: „Gdy biały ojciec umówił się z nami, tymi którzy chcieli pokoju, abyśmy przyszli i zamieszkali na tych ziemiach – zrobiliśmy to. Ale tu nic dla nas nie ma”. Te słowa są też celnym komentarzem, stawiających ludność rdzenną na pozycji równorzędnej z Amerykanami, pokazują plemiona jako partnerów, wobec których zobowiązanie nie zostało zrealizowane. Jest to istotny element wykreowanej wizji świata, ponieważ ukazuje ich z innej, równorzędnej perspektywy, zarówno na poziomie międzynarodowym, jak i krajowym, od strony militarnej i prawnej.

Prezentowane w serialu wydarzenia są zasadniczo zgodne z tym, co rzeczywiście miało miejsce. Serial jednak oferuje dużo więcej niż narrację historyczną. Tworzy bowiem nową wersję pamięci historycznej ze względu na to, w jaki sposób prezentuje ludność rdzenną. Głównym bohaterem, na równi z rodziną osadniczą, jest bowiem rodzina plemienia Lakota. Indianie nie są tu tylko po to, by stworzyć ładne tło dla głównego białego bohatera, lecz sami są na pierwszym planie.

Twórcy *Into the West* tworzą swoistą wizję przeszłości, posługują się takimi metodami, jak metafora, symbolizm (koło), pierwszoosobowa narracja w formie *voice over* (umożliwia ona narrację zarówno rodzinie osadników, jak i Lakotów), personifikacja zbiorowych doświadczeń. Następuje tu dekonstrukcja narracji historycznej poprzez przełamanie marginalizacji tubylczej historii i przez przeniesienie perspektywy z „europejskiej” na rdzenną, przy jednoczesnym

utrzymaniu dwutorowości narracji i podkreślaniu wspólnoty doświadczeń jako kreujących wielokulturowe współczesne społeczeństwo.

Ekranowe reprezentacje kultur plemion tworzą niestereotypowy obraz rdzennej ludności. Pojawia się nowa narracja w polityce pamięci, nowa wizja rdzennej ludności. Prezentacja problemów narodowo-etnicznych ma wpływ nie tylko na ich lepsze zrozumienie przez widzów, ale również może wpływać na kreowanie tożsamości narodowej oraz ułatwiać debatę międzykulturową, zwłaszcza w przypadku tragicznych i bolesnych wydarzeń z historii wymagających od obu stron otwartego dialogu. Przeniesienie plemion z tła na pierwszy plan, traktowanie ich nie jako ciekawostkę kulturową, ale jako pełnoprawnego bohatera jest przełamaniem dotychczasowej formy kontroli pamięci wizualnej wszechobecnej w popkulturze. Jest to próba zaprezentowania historii Stanów Zjednoczonych z perspektywy podbijanego narodu, a nie zwycięzcy. Pokolenia autochtonów wreszcie mają możliwość zaprezentowania własnej historii i kultury masowemu odbiorcy w nowej, niestereotypowej narracji.

BIBLIOGRAFIA

- Adams D.W. (1995), *Education for Extinction: American Indians and the Boarding School Experience, 1875-1928*, Lawrence: University Press of Kansas.
- Assmann A. (2011), *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, New York: Cambridge University Press.
- Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M. (1992), *Aesthetics of film*, Austin: University of Texas Press.
- Bear Ch., (2008), *American Indian Boarding Schools Haunt Many*, National Public Radio 12.05.2008, https://www.npr.org/2008/05/12/16516865/american-indian-boarding-schools-haunt-many&_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pl&_x_tr_hl=pl&_x_tr_pto=sc?t=1660305033752&t=1660305037952 [dostęp: 15.10.2011].
- Bird S.E. (1999), *Gendered Construction of the American Indian in Popular Culture*, Journal of Communication, nr 3, s. 61-83. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1999.tb02805.x>
- Brink J. (2008), *Lord of the Rings: The Acadia Valley Medicine Wheel in Southern Alberta*, Alberta Archaeological Review, nr 49, s. 3-8.
- Brown D. (2007), *Bury My Heart at Wounded Knee*, New York: Henry Holt and Company.
- Caquard S. (2009), *Foreshadowing Contemporary Digital Cartography: A Historical Review of Cinematic Maps in Films*, The Cartographic Journal, nr 1, s. 46-55. <https://doi.org/10.1179/000870409X415589>
- Curtis E.S. (1911), *The North American Indian: Being a Series of volumes Picturing and Describing the Indians of the United States, the Dominion of Canada, and Alaska*, t. 3. Cambridge, MA: The University Press.
- Erlil A. (2011), *Memory in Culture*, New York: Palgrave Macmillan.
- Fine-Dare K.S. (2002), *Grave Injustice: The American Indian Repatriation Movement and NAGPRA*, Lincoln: University of Nebraska Press.

- Fixico D.L. (red.), (2008), *Treaties with American Indians: An Encyclopedia of Rights, Conflicts and Sovereignty*, Santa Clara, CA: ABC-CLIO.
- Grainge P. (red.), (2003), *Memory and Popular Film*, Manchester: Manchester University Press.
- Hagedoorn B. (2013), *Television as a Hybrid Repertoire of Memory: New Dynamic Practices of Cultural Memory in the Multi-platform era*. *Journal of European Television History and Culture*, nr 3, s. 52–64. <https://doi.org/10.18146/2213-0969.2013.jethc032>
- Hendrykowski M. (2000), *Film jako źródło historyczne*, Poznań: Ars Nova.
- Hickethier K. (1999), *Historia filmu, audiowizji czy multimedów?* [w:] A. Gwóźdź (red.), *Współczesna niemiecka myśl filmowa. Od projektora do komputera*, Antologia, Katowice: Wydawnictwo Śląsk, s. 181–200.
- Hirsch M., (2012) *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York: Columbia University Press.
- Johansen B.E. (1998), *The Encyclopedia of Native American Legal Tradition*, London: Bloomsbury Publishing.
- Jones N., Marks R., Ramirez R., Rios-Vargas M. (2021), *2020 Census Illuminates Racial and Ethnic Composition of the Country*, Census Bureau, 12.08.2021, <https://www.census.gov/library/stories/2021/08/improved-race-ethnicity-measures-reveal-united-states-population-much-more-multiracial.html> [dostęp: 13.01.2024].
- Kracauer S. (1997), *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Marr C.J. (2011), *Assimilation Through Education: Indian Boarding Schools in the Pacific Northwest*, University Libraries University of Washington, <http://content.lib.washington.edu/aipnw/marr.html> [dostęp: 11.02.2022].
- Meriam L. (1928), *The Problem of Indian Administration. Report of a Survey Made at the Request of Honorable Hubert Work, Secretary of the Interior, and Submitted to Him, February 21, 1928*, Baltimore: Johns Hopkins Press, https://narf.org/nill/documents/merriam/b_meriam_letter.pdf [dostęp: 22.08.2024].
- Mooney J. (1991), *The Ghost-Dance Religion and the Sioux Outbreak of 1890*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Palmiotto M.J., Prabha Unnithan N. (2011), *Policing and Society: A Global Approach*, Clifton Park: Delmar Cengage Learning.
- Peterson H.A. (2011), *The Trail of Tears: An Annotated Bibliography of Southeastern Indian Removal*, Lanham: Scarecrow Press.
- Pearson R.E. (2003), *A White Man's Country: Yale's 'Chronicles of America'*, [w:] P. Grainge (red.), *Memory and Popular Film*, Manchester: Manchester University Press, s. 23–41.
- Pratt R.H. (1964), *Battlefield and Classroom: Four Decades with the American Indian, 1867-1904*, New Haven: Yale University Press.
- Reyhner J.A., Oyawin Eder J.M. (2006), *American Indian Education: A History*, Norman: University of Oklahoma Press.
- Rigney A. (2012), *The Afterlives of Walter Scott: Memory on the Move*, Oxford: Oxford University Press.
- Stachówna G., (2001), *Niedole miłowania: ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków: Rabid.
- Thornton R. (1987), *American Indian Holocaust and Survival: A Population History Since 1492*, Norman: University of Oklahoma Press.

- Vecsey Ch. (1993), *Traditional Ojibwa Religion and its Historical Changes*, Philadelphia: The American Philosophical Society.
- Włodek P. (2020), *Krytyczne retro a kształtowanie pamięci zbiorowej w kinie amerykańskim XXI wieku*, Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura, nr 1 (40), s. 25–41. <https://doi.org/10.31261/errgo.7646>
- Zitkala-Sa (Gertrude Bonnin) (2021), *The School Days of an Indian Girl*, [w:] G. Carr (red.), *The Online Archive of Nineteenth-Century U.S. Women's Writings 1999*, The Online Books Page – University of Pennsylvania, <http://digital.library.upenn.edu/women/zitkala-sa/stories/school.html> [dostęp: 11.03.2023].

FILMOGRAFIA

- A Man Called Horse* (1970), reż. Elliot Silverstein, Cinema Center Films.
- Big Eden* (2000), reż. Thomas Bezucha, Chaiken Films.
- Bury My Heart at Wounded Knee (Pochowaj me serce w Wounded Knee)* (2007), reż. Yves Simoneau, Wolf Films.
- Dances with Wolves (Tańczący z wilkami)* (1990), reż. Kevin Costner, Tig Productions.
- Dr Quinn, Medicine Woman (Dr Quinn)* (1993-1998), reż. Jerry London, Sullivan Company.
- Into the West (Na Zachód)* (2005), reż. Michael W. Watkins i in., DremWorks Television.
- Lista Schindlera* (1993), reż. Steven Spielberg, Universal Pictures.
- Little Big Man (Mały Wielki Człowiek)* (1970), reż. Arthur Penn, Cinema Center Films.
- Skins*, (2002), reż. Chris Eyre, Starz Encore Entertainment.
- Smoke Signals (Sygnały dymne)* (1998), reż. Chris Eyre, ShadowCatcher Entertainment.
- The Lone Ranger (Jeździec znikąd)* (2013), reż. Gore Verbinsky, Jerry Bruckheimer Films.
- The New World (Nowy świat)* (2005), reż. Terrence Malick, New Line Cinema.

PAMIĘĆ KULTUROWA NA PRZYKŁADZIE *INTO THE WEST*

Streszczenie

Into the West pokazuje dwie rodziny XIX-wiecznej Ameryki: rdzenną i osadniczą, których losy spletają się przez dziesięciolecia. W sześciu odcinkach poza fikcyjnymi postaciami pokazane są prawdziwe wydarzenia, postaci historyczne oraz zwyczaje i tradycje ówczesnej ludności. Przedstawiono także relacje między nimi, sposób postrzegania i traktowania „obcego”. Jest to przykład kultury popularnej, tworzącej pamięć kulturową ludności rdzennej Ameryki Północnej. *Into the West* wyróżnia się na tle innych pozycji filmowych pozostających w dotychczasowym nurcie kontrolowania w kulturze popularnej pamięci historycznej plemion pobitych i wyniszczonych przez ludność napływową.

Słowa kluczowe: ludność rdzenna Ameryki Północnej; pamięć kulturowa; komunikacja międzykulturowa