

Chrisa Eyre'a filmy o Indianach

ANDRZEJ PITRUS

Wśród twórców reprezentujących kino mniejszości przez długie lata nie było w ogóle artystów wywodzących się z kręgu native Americans. Indianie nie tylko nie byli w stanie przebić się z własnymi projektami artystycznymi, ale także niemal do końca lat 90. XX w. byli grupą, której ekranowy obraz był zafałszowany i oparty na stereotypie. Choć wizerunki wywodzące się z klasycznych westernów, w których najczęściej ukazywano Indian nie jako jednostki, lecz pozbawioną indywidualnej osobowości hordę, nie są już w kinie współczesnym częste, trudno dostrzec jakieś poważne zmiany na lepsze. Nawet produkcje ukazujące tę grupę w pozytywnym świetle paradoksalnie przyczyniały się jedynie do utwierdzenia stereotypów. Chodziło bowiem nie o to, by prezentować Indian w sposób pozytywny, lecz prawdziwy. Problemem był także niemal całkowity brak produkcji ukazujących problematykę współczesną – swoisty syndrom *Tańczącego z Wilkami* (*Dances with Wolves*, 1990) Kevina Costnera – reżysera okrzykniętego przez wielu krytyków reformatorem kina o tematyce indiańskiej, przez innych zaś uważanego za propagatora koncepcji *smutnej nieuchronności eksterminacji Indian*¹. Ward Churchill w swej książce o reprezentacji rdzennych mieszkańców Ameryki wylicza trzy najważniejsze stereotypy pojawiające się w literaturze i filmie: *postać z czasu przeszłego*, *europocentryczna definicja*, *kiedy widziałeś jednego, widziałeś wszystkich*². W ujęciu autora Indianie to nie tylko ludzie pozbawieni teraźniejszości, ale także przeszłości oraz tożsamości. Niepoprawne politycznie określenie „Indianin” sprowadza w istocie do jednego mianownika ludzi pochodzących z bardzo różnych plemion, a w konsekwencji reprezentujących odmienne kultury. Łączy ich jedno – ich przodkowie byli na terenie dzisiejszych Stanów Zjednoczonych i Kanady przed białym człowiekiem.

W Stanach Zjednoczonych są instytucje propagujące wiedzę o rdzennych mieszkańcach USA. Jedną z nich jest National Museum of American Indian, wspierające także działalność filmowców. Obecnie muzeum ma trzy oddziały: w Suitland (Maryland) oraz w Nowym Jorku i Waszyngtonie. Można w nim oglądać nie tylko eksponaty dotyczące życia amerykańskich Indian, ale także... film Chrisa Eyre'a *Tysiąc dróg* (*A Thousand Roads*, 2005) prezentujący w fabularnej formie różne aspekty życia tej mniejszości.

Wybór, jakiego dokonało National Museum of American Indian, nie jest przypadkowy. Zapraszając do realizacji prestiżowego projektu Chrisa Eyre'a potwierdziło rolę, jaką odegrał ten twórca w propagowaniu tematyki indiańskiej. To jego film był bowiem pierwszą produkcją fabularną, zrealizowaną w całości z udziałem indiańskiej ekipy. Aż niewiarygodne wydaje się, że powstała ona dopiero w 1998 roku, stając się – ku zaskoczeniu producentów – przebojem, który zarobił w samych tylko

kinach ponad siedem milionów dolarów, co wielokrotnie przekroczyło miniaturowy budżet filmu.

Historia realizacji projektu jest dość typowa. Eyre zwrócił na siebie uwagę na festiwalu Sundance. Inaczej jednak niż Darren Aronofsky czy wcześniej Solondz zdobył przychyłość publiczności i jury nie pełnometrażową fabułą, ale krótką etiudą. Film pod tytułem *Tenacity* (1995) zdobył wiele prestiżowych nagród oraz zapewnił Eyre'owi udział w organizowanych przez Sundance Institute warsztatach reżyserskich. To właśnie tam powstały *Sygnaly dymne* (*Smoke Signals*, 1998). Film był również pokazywany w Park City. Na festiwal przyjechał już jednak przywieziony przez dystrybutora. Jeden z szefów Miramaxu – Harvey Weinstein – po prywatnym pokazie zdecydował się kupić film. Sukces na festiwalu potwierdził, że miał rację, film otrzymał bowiem nagrodę Filmmakers Trophy oraz – co być może ważniejsze z punktu widzenia dystrybutora – nagrodę publiczności.

Utwór Eyre'a wykorzystuje konwencję kina drogi, jest jednak zdecydowanie niekonwencjonalny w pokazywaniu problematyki mniejszościowej. Reżyser należący do plemienia Czejenów i Arapaho uniknął protekcjonalnego tonu obecnego w niemal wszystkich produkcjach o podobnej tematyce realizowanych przez twórców nieindiańskich. Jego bohaterowie są przede wszystkim postaciami z krwi i kości, a nie figurami definiowanymi przez uwarunkowania etniczne. Nie oznacza to oczywiście, że kwestia tożsamości indiańskiej nie istnieje. Jest ona niezwykle ważna, lecz została tu ukazana z perspektywy, która na pierwszym planie stawia kwestię tożsamości jednostkowej. To zresztą jeden z głównych wątków dzieła opowiadającego o przyjaźni dwóch młodych mężczyzn mieszkających w rezerwacie Cour d'Alene w stanie Idaho, a naznaczonej dramatycznymi wydarzeniami z przeszłości. Victor mieszka z matką, która wychowywała go samotnie od dnia, w którym jego ojciec porzucił niespodziewanie swoją rodzinę. Także wcześniejsze relacje z chłopcem i jego matką nie były idealne. Arnold Joseph pił, zaniedbywał żonę i syna, rozpamiętując wypadek, który wydarzył się w połowie lat 70. Podczas święta szczepu dom, w którym wychowywał się drugi z bohaterów – Thomas Builds-the-Fire – niespodziewanie stanął w płomieniach. Rodzice chłopca zginęli, on zaś został w ostatniej chwili wyrzucony przez okno. Gdyby nie Arnold, który chwycił niemowlę, mały Thomas nie przeżyłby upadku z pierwszego piętra. Mężczyzna został uznany za bohatera – od czasu pożaru nie mógł jednak znaleźć spokoju, co w końcu doprowadziło go do całkowitego upadku. Dopiero po latach prawda wyszła na jaw. Matka Victora straciła kontakt z mężem. Już kiedy jej syn stał się dorosłym mężczyzną, odebrała telefon od nieznanomej kobiety, która poinformowała ją o śmierci Arnolda.

Victor postanawia ruszyć w daleką drogę, aby odebrać prochy zmarłego i zająć się jego dobytkiem. Nie ma jednak pieniędzy na podróż. Z pomocą przychodzi jego przyjaciel Thomas, który stawia jednak warunek – chce również pojechać do Phoenix. Kiedy docierają na miejsce, spotykają Suzy – dziewczynę, z którą związał się ojciec Victora. To właśnie ona wyjaśnia tajemnicę traumy Arnolda, który uratował wprawdzie chłopca z płonącego budynku, ale to on sam – zamroczony alkoholem – przez nieuwagę zaproszył ogień.

Dla obydwu bohaterów podróż do Phoenix jest pierwszą daleką wyprawą poza rezerwat, okazją do spotkania z ludźmi, dla których Indianie są obcymi wzbudzającymi ciekawość, ale czasem także agresję. Eyre unika jednak pros-

tych i stereotypowych rozwiązań. Film nie ukazuje ich jako postaci pokrzywdzonych i zmarginalizowanych, a sceny konfrontacji z białymi nie mają nic z ogranych klisz kina mówiącego o spotkaniu kultur. Znakomita pod tym względem jest sekwencja, w której młodzieńcy powracający do domu pick-upem pozostawionym przez ojca Victora zostają niesłusznie oskarżeni o spowodowanie wypadku, choć to odwaga i poświęcenie Victora ratują życie poszkodowanej podczas kolizji kobiecie. Można by przypuszczać, że oskarżenia białego winowajcy zostaną przyjęte przez policjantów tylko dlatego, że i oni są biali, ale tak się nie dzieje. Prawda bardzo szybko wychodzi na jaw. Eyre nie odwraca przy tym schematu: pokazuje uprzedzenia, ale jednocześnie za wszelką cenę unika najprostszych rozwiązań. Jego bohaterowie muszą przede wszystkim poradzić sobie z własną tożsamością: Victor przebacza ojcu, który go porzucił, a Thomas odnajduje w człowieku, który niechcący zabił jego rodziców, a jemu uratował życie – zastępczego przodka swojego rodu. W jednej z finałowych scen dwaj przyjaciele dzielą się prochami Arnolda...

Osobisty dramat bohaterów jest ukazany przy tym bez żadnego patosu. Film jest zrealizowany w lekkim, niemal komediowym tonie, który jednak nie osłabia wymowy dzieła. Lekkość charakteryzuje także wątki związane z kształtowaniem się tożsamości protagonistów na poziomie wyznaczanym przez ich etniczną przynależność. Thomas jest nosicielem tradycyjnych wartości. Ma indiańskie nazwisko, został wychowany przez babkę, Indiankę kultywującą spuściznę przodków. Jest też człowiekiem kultury oralnej – przez cały czas podróży zamęcza Victora opowieściami: prawdziwymi i zmyślonymi, przywołując żywą literaturę plemion, które przez lata obywateli się bez pisma. Victor natomiast jest wojownikiem instrującym przyjaciela, jak ma się zachowywać i wyglądać. Swoją tożsamość kształtuje – w sposób paradoksalny – odwołując się do wzorców narzuconych przez białych. Przypomina trochę karykaturalną wersję postaci z filmów realizowanych przez białych twórców. Ale Eyre nie traktuje go surowo, w zamian ukazując subtelny przemianę, jaka staje się udziałem bohatera. Przemiana ta następuje, kiedy Victor w symbolicznym geście obcina włosy, gdy dowiaduje się o zbrodni swego ojca. W drodze powrotnej także Thomas porzuca narzucony mu przez przyjaciela kostium i ponownie zaplata włosy w warkocze.

Sygnaly dymne to także dzieło interesujące pod względem narracyjnym. Reżyser opowiada historię w nielinearny sposób, łącząc dwie podstawowe płaszczyzny czasowe. Jedna z nich ukazuje dzieciństwo bohaterów, druga odnosi się do czasu teraźniejszego. Retrospekcje, powracające także w sekwencji spotkania z Sarą, nie są jednak typowe. Twórca, stosując interesujące rozwiązania montażowe, łączy je ze sobą tak, że różne czasoprzestrzenie przenikają się wzajemnie. Ważne jest przy tym to, że zastosowane przez niego pomysły warsztatowe nie są jedynie ozdobnikiem, ale konsekwentnie współtworzą warstwę znaczeniową filmu. Eyre widzi bowiem odkrywanie tożsamości bohaterów jako proces, który zależy, w równym stopniu, od bieżącego doświadczenia, jak i od introspekcji, coraz głębszego rozumienia wydarzeń przeszłości.

W filmie Eyre'a bardzo ważne są relacje rodzinne, ale także plemienne. Bohaterowie dzięki wspólnym doświadczeniom stają się braćmi: dzieląc się prochami ojca, zawierają rodzaj braterstwa krwi, odkrywają też, jak wiele ich łączy. To do pewnego stopnia wątek autobiograficzny: reżyser został bowiem w dzieciń-

stwie adoptowany, a poszukiwanie własnych korzeni stało się jednym z ważniejszych motywów jego twórczości. Tematowi temu miał być zresztą poświęcony film *Things Learned Young* – historia młodego człowieka poszukującego swojej biologicznej matki – który jednak nie został zrealizowany. Charakterystyczne są także postaci zaludniające jego filmy: Eyre nie idealizuje bohaterów. Będąc sam przedstawicielem rdzennych mieszkańców Ameryki, nie musi obawiać się posądzeń o postawę rasistowską i buduje postaci wielowymiarowe: raz budzące szacunek i sympatię, a kiedy indziej błędzące czy nawet czyniące zło.

Relacje rodzinne stały się także jednym z głównych motywów drugiego pełnometrażowego filmu kinowego Eyre’a. *Czerwoni* (*Skins*, 2002), to bowiem historia skomplikowanych relacji dwóch braci mieszkających w Pine Ridge – jednym z najuboższych miejsc w Stanach Zjednoczonych, dotkniętym ponad siedemdziesięcioprocentowym bezrobociem i powszechnym alkoholizmem. Film – zupełnie odmienny w tonie i charakterze – został zrealizowany w autentycznej scenerii, a pierwsza sekwencja, towarzysząca napisom czołówki, zwiastuje wręcz paradoksalne zacięcie twórcy. Reżyser rezygnuje w nim z lekkiej, niemal komediowej konwencji, proponując w zamian mroczny dramat o ludziach, którzy pogubili się w życiu: albo staczając się w otchłań alkoholowego zapomnienia, albo próbując w desperacki sposób, jakby po omacku, naprawiać świat, którego już nie da się uleczyć.

Miejsce, w którym rozgrywa się akcja filmu, jest znaczące. Rezerwat Pine Ridge znajduje się w sąsiedztwie Mount Rushmore – jednej z najczęściej odwiedzanych przez turystów atrakcji Stanów Zjednoczonych. Góra ta (jej nazwa pochodzi od nazwiska nowojorskiego prawnika i odkrywcy, który zdobył ją w 1885 roku) była niegdyś świętym miejscem Siuksów Lakota i ważnym etapem podróży duchowej, jaką odbył ich wódz Czarny Łoś. Po roku 1877 teren został przejęty przez białych osadników. Dziś jest symbolem państwa amerykańskiego. W latach 1927-1941 zbudowano tam monumentalny plenerowy pomnik – ponad 400 rzeźbiarzy wykuło w skale wizerunki czterech prezydentów uważanych za ojców państwa amerykańskiego: George’a Washingtona, Thomasa Jeffersona, Theodore’a Roosevelta i Abrahama Lincolna. W ten sposób doszło nie tylko do faktycznego, ale także symbolicznego zawłaszczenia świętego miejsca Siuksów.

Pine Ridge leży także w okolicach innego znaczącego miejsca: Wounded Knee. To właśnie tam doszło w 1890 roku do słynnej masakry plemienia Lakota. 29 grudnia siódmy oddział kawalerii, składający się z 500 żołnierzy uzbrojonych w broń palną, zaatakował mieszkających tam Indian, którzy mieli zostać wyparci z terenu Południowej Dakoty będącej niemal w całości terytorium należącym do rdzennych obywateli Ameryki. Było to konsekwencją polityki białych zmierzającej nie tylko do pozyskania nowych terytoriów dla osadników ze Wschodu, ale także mającej na celu planowe niszczenie społeczności indiańskiej. Teren zajmowany przez Indian był zdaniem rządu zbyt duży i należało go podzielić na pięć mniejszych części, przede wszystkim po to, aby osłabić więzi społeczne między członkami plemion³.

Nierówna walka zakończyła się prawdziwym pogromem. Ponad 300 mężczyzn, kobiet i dzieci zginęło z rąk żołnierzy. Po stronie białych zaś straty wyniosły zaledwie 25 osób, przy czym istnieją przypuszczenia, że znaczna część zginęła od kul strzelających na oślep kawalerzystów. Masakra w Wounded Knee pochłonęła więcej ofiar – do dziś nie ustalono dokładnie ile. Uratowało się najprawdopo-

dobniej tylko około 150 osób, wiele natomiast zmarło na skutek zimna, podczas ucieczki przed atakującym oddziałem.

Akcja filmu Chrisa Eyre'a rozgrywa się współcześnie, ale wydarzenia historyczne są dla niej istotnym kontekstem. Dziś Pine Ridge jest miejscem, w którym kultura indiańska ulega nieustannej degradacji. Niemal wszyscy mieszkańcy osady cierpią na skutek alkoholizmu. Choć w rezerwacie obowiązuje prohibicja, leży on tuż przy granicy Nebraski, gdzie alkohol można kupić bez żadnych ograniczeń. Biali, wykorzystując koniunkturę, zbudowali sklep z alkoholem w miejscu, do którego bez trudu docierają mieszkańcy Pine Ridge. Jednym z najwierniejszych jego klientów jest Mogie – Siuks, który odniósł poważne rany podczas wojny w Wietnamie. Po powrocie, podobnie jak wielu innych, pogrążył się w nałogu, nie mogąc odnaleźć się w rzeczywistości. Jego brat Rudy jest policjantem. Na co dzień spotyka się z przestępczością, która prawie zawsze jest pochodną wszechobecnego pijaństwa. Próbuje wspierać brata, ale – podobnie jak w swej pracy – jest bezsilny. Zdesperowany postanawia sam wymierzać sprawiedliwość, wiedząc że prawo nie daje mu dostatecznych instrumentów, by zmienić cokolwiek w podupadającej osadzie. Kiedy udaje mu się wytropić dwóch wyrostków, którzy pobili na śmierć pewnego mężczyznę, postanawia sam ich ukarać. W przebraniu napada ich, kiedy chłopcy popijają piwo przy ognisku i kijem baseballowym łamie im kolana, co jest ironicznym nawiązaniem do wydarzeń z 1890 roku. Wounded Knee oznacza bowiem w dosłownym tłumaczeniu zranione kolano. Jego prywatna masakra w Wounded Knee jest w istocie gestem wymierzonym przeciwko własnej społeczności, podobnie jak podpalenie sklepu z alkoholem, co robi wkrótce potem. I tu konsekwencje jego działania są tragiczne: po pierwsze w pożarze ranny zostaje jego brat, który – o czym Rudy oczywiście nie wiedział – próbował ukraść parę butelek z magazynu sklepu, po drugie zaś na miejscu starego sklepu wkrótce wyrośnie nowy. Pieniądze z odszkodowania pozwolą bowiem zbudować jeszcze większy.

Czerwoni to film, który mówi o losie skazanego na śmierć narodu z perspektywy jednostki. I ponownie – jak to miało miejsce w przypadku wcześniejszego filmu – robi to w sposób niebanalny. Eyre nie oskarża białych, a przynajmniej nie wyłącznie ich. Po pokazach na festiwalu Sundance pojawiły się wręcz głosy krytyki po adresem reżysera, zarzucające mu utwierdzanie negatywnego wizerunku Indian⁴. Ale intencja twórcy była inna: zależało mu ponownie na ukazaniu skomplikowanych bohaterów, którzy błędzą, podejmują złe decyzje, ale jednocześnie odnajdują wartości w świecie całkowicie ich pozbawionym. Kiedy Mogie trafia poparzony do szpitala, okazuje się, że jest poważnie chory. Alkohol zniszczył jego wątrobę i nerki. Nie ma dla niego ratunku i rzeczywiście wkrótce umiera. Jego śmierć jest jednak dla Rudy'ego wydarzeniem, które przynosi nadzieję. Na prośbę umierającego brata kupuje wiadro czerwonej farby i zrzuca je ze szczytu Mount Rushmore, tak by na twarzy prezydenta Washingtona pojawiła się krwawa blizna. Czy to kolejny gest zamaskowanego mściciela? Jednak nie – raczej realizacja młodzieńczego pragnienia, powrót do czasów młodzieńczej solidarności między braćmi. Nieprzypadkowo w retrospekcjach dwukrotnie powraca scena, w której Rudy ratuje Mogiego ukąszonego przez jadowitego pajaka...

Z dwóch kinowych filmów Eyre'a znacznie większy sukces odniósł debiut. Przyczynił się on także do zainteresowania publiczności tematyką indiańską. Sherman Alexie, autor opowiadań, na podstawie których powstały *Sygnaty dymne*, wspomina,

iż po premierze wzrósł popyt zarówno na literaturę, jak i scenariusze podejmujące podobną problematykę⁵. W istocie zresztą w ostatnich latach pojawiło się kilka znaczących filmów indiańskich, nie zawsze jednak realizowanych przez Indian. Były to między innymi *Touched* (1999) Morta Ransena, *Johnny Greyeyes* (2000) Jorge Manzano, *Doe Boy* (2001) Randy'ego Redroda, *Arctic Son* (2006) Andrew Waltona czy ostatnio *Imprint* (2007) Michaela Linna – produkowany zresztą przez Chrisa Eyre'a. Żaden nie odniósł jednak znaczącego sukcesu komercyjnego – moda na filmy o współczesnych Indianach szybko się wyczerpała. Ostatni z wymienionych jest też znakiem pewnego oswojenia problemu. Ta opowieść o pochodzącej z plemienia Lakota pani adwokat, która odkrywa odrzucone wcześniej wartości kultury przodków, wykorzystuje bowiem elementy popularnej konwencji kina grozy kojarzącej się z formułami J-horroru⁶, który zainspirował już co najmniej kilka amerykańskich remake'ów. Indiańskie opowieści o duchach staną się być może kolejnym gorącym tematem.

Sam Chris Eyre poświęcił się w ostatnich latach pracy producenta, realizuje także projekty telewizyjne o zdecydowanie bardziej komercyjnym charakterze. Jest autorem dwóch odcinków sensacyjnej serii *Mystery!* realizowanej przez PBS – amerykańską telewizję publiczną. Pochodzący z 2002 roku *Skinwalkers*⁷ to historia policjanta z Phoenix, który – wraz z chorą na raka żoną – wraca do rezerwatu Navajo, by tam prowadzić śledztwo w sprawie zabójcy mordującego lekarzy; późniejszy *Złodziej czasu* (*A Thief of Time*, 2004) powstał we współpracy z Robertem Redfordem od lat fascynującym się literacką twórczością Tony'ego Hillermana, którego książka stała się ponownie podstawą scenariusza. W filmie powraca postać Joe Leaphorna – indiańskiego detektywa tym razem próbującego rozwiązać zagadkę zaginionych przedmiotów skradzionych z indiańskiego cmentarza. Kolejny projekt telewizyjny Eyre'a został zrealizowany pomiędzy odcinkami *Mystery!* – tym razem dla Showtime – kanału kablowego specjalizującego się w serialach i filmach telewizyjnych. *Na skraju Ameryki* (*Edge of America*, 2004) to oparta na faktach historia czarnoskórego trenera pracującego z żeńską drużyną koszykówek.

Telewizyjne projekty Chrisa Eyre'a nie mają rangi jego filmów kinowych. Pełnią jednak – zgodnie z dewizą PBS-u – funkcję edukacyjną. Choć mają dostarczać przede wszystkim rozrywki, pokazują też szerszej publiczności świat, który przez lata był dla niej niedostępny.

ANDRZEJ PITRUS

¹ W takim świetle przedstawia film Costnera m.in. E. Levy, *Cinema of Outsiders. The Rise of American Independent Film*, New York University Press, New York and London 1999, s. 344.

² W. Churchill, *Fantasies of the Master Race: Literature, Cinema, and the Colonization of American Indians*, City Lights Books, San Francisco 1998.

³ A. B. Kehoe, *The Ghost Dance: Ethnohistory and Revitalization, Massacre at Wounded Knee Creek*, Thompson Publishing, New York 1989, s. 15.

⁴ R. Ebert, *Skins*, <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20021018/REVIEWS/210180310/1023>

⁵ Por. E. Levy, dz. cyt., s. 346.

⁶ Specyficzna formuła japońskiego kina grozy łącząca współczesną scenerię z elementami klasycznych opowieści o duchach. Najpopularniejszym filmem tego kierunku jest *Ring* (*Ringu*, 1998, reż. Hideo Nakata). Kilka japońskich horrorów zrealizowano także w wersji anglojęzycznej na rynek amerykański. Co ciekawe – czasem remake'i te kręcili japońscy twórcy oryginalnych filmów.

⁷ Trudny do przetłumaczenia termin określający – w języku potocznym – policjantów tropiących Indian.