

**Magdalena Kempna-Pieniążek**

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## **Terytorium rezu. Symbolika oraz kulturowe konteksty krajobrazu indiańskiego rezerwatu we współczesnym północnoamerykańskim kinie i komiksie**

W jednym z rozdziałów *Twarzy westernu* Łukasz Plesnar odnotowuje szczególną zależność między przyrodą a filmowymi wizerunkami rdzennych Amerykanów. Wspominając o centralnym dla westernu micie osławiania Pogranicza, a więc dzikiej natury, autor wyjaśnia: „Indianie – niekwestionowany element owej natury – [...] na swój sposób upodabniali się [...] do [...] «naturalnych» przeszkód, takich jak rzeki, góry, puszcze, pustynie, dzikie zwierzęta czy kaprysy pogody” (Plesnar 2009: 511). Krajobraz przyrody zawsze stanowił zatem nie tyle kontrapunkt czy tło dla postaci rdzennego Amerykanina, co raczej integralny element jego wizerunku, jak gdyby Indianin<sup>1</sup> i pejzaż stanowili jedność, a ich rozdzielenie musiało skutkować dysonansem. W realizacjach, o których będę tutaj pisać, ta zakorzeniona w kulturze audiowizualnej więź albo w ogóle nie występuje, albo też ulega wyraźnemu osłabieniu. Interesować mnie będzie nie pejzaż prairii z przemierzającymi go postaciami wojowników, lecz terytorium rezerwatu, które jako osobny krajobraz wyłoniło się na przełomie XIX i XX wieku.

Jednym ze świadków jego formowania się był Charles Ohiyesa Eastman, wychowywany jeszcze w tradycyjnej indiańskiej wspólnocie, który jako nastolatek został wysłany do szkół na Wschodzie. Kilkanaście lat później, na przełomie lat 80. i 90. XIX wieku, powracając do siedlisk Lakotów, aby rozpocząć praktykę lekarską, Ohiyesa spotkał się z rzeczywistością gruntownie inną niż ta, w której wzrastał. Spisując później swoje wspomnienia, odnotowywał:

W tamtych czasach Agencja Pine Ridge wyglądała niegościnnie i ponuro, szczególnie w okresie listopadowych burz piaskowych jak ta, podczas której przyjechałem z Bostonu [...]. Gdy zgłosiłem się do agenta indiańskiego, pokazano mi kwaterę [...]. Barak był kiepskim, parterowym budynkiem z powyginanych desek topoli, a surowy wiatr z prairii wygwizdywał różne melodie przez szpary (Eastman 2005: 67–70).

---

<sup>1</sup> O wątpliwościach związanych z nomenklaturą oraz określeniami, takimi jak „Indian” oraz „rdzenny Amerykanin”, pisał m.in. Charles C. Mann (Mann 2007: 437–440). Akceptując spostrzeżenia autora, posługuję się obydwoma tymi terminami.

Narracje o rezerwach północnoamerykańskich Indian, mimo że niejednokrotnie oddalone od siebie o całe dziesięciolecia i setki, a nawet tysiące kilometrów, zwykle akcentują motywy obecne już u Eastmana<sup>2</sup>. Rezerwat to w nich „nieprzyjazne środowisko” (Brubaker 2016). Jego topografia jest topografią biedy i nudy; nawet niekorzystne warunki pogodowe zdają się to potwierdzać. Natura, jeżeli w ogóle jest jeszcze elementem tego pejzażu, to niemal wyłącznie w negatywnych, niesprzyjających człowiekowi aspektach, na ogół odstraszać szarzyzną nieużytków, gdzie hula zimny wiatr, przed którym okoliczni mieszkańcy chronią się, jak mogą, choćby – niczym w *Mocnym uderzeniu* (*The Edge of America*, 2003) Chrisa Eyre’a – układając na dachach swych prowizorycznych domostw opony ciężarówek.

Z biegiem czasu wizerunek rezerwatu jako nieprzyjaznego miejsca utrwalił się w mediach. Ujęcia prezentujące niechlujnie ubranych mężczyzn pijących alkohol pod sklepem, zmęczone matki piastujące dzieci na tle odrapanych domostw, zdezertowane samochody przemieszczające się po zakurzonych drogach, prowadzących w głąb pustej, zasnutej chmurami równiny określiły ten pejzaż jako ubogi i odpychający. Przecież jednak nadal bogaty jest on w sensy, zwłaszcza jeżeli zostaje włączony w obręb filmowych przedstawień. Jak przypomina Barbara Kita, „Krajobraz ma [...], poza wirtualnością, potencjał [...], który w połączeniu z medium kinematograficznym o znaczącym wskaźniku archiwizacji obrazów daje narzędzie o wysokim poziomie pamięci. Z drugiej strony, to kino [...] przyczynia się do wyzwalania i utrwalania naszej pamięci pejzażu” (Kita 2017: 19). Realizacje, które będę tu omawiać, zdają się opierać na opisanym przez autorkę mechanizmie.

Mając na uwadze ograniczoną objętość publikacji, z obszaru filmowych i komiksowych wizerunków rezerwatu wybieram tylko kilka przykładów, związanych z różnymi obiegami kultury popularnej: mainstreamowy film *Na rozkaz serca* (*Thunderheart*, 1992) Michaela Apteda, niezależne realizacje: *Piętno przodków* (*Imprint*, 2007) Michaela Linna oraz *Sygnaly dymne* (*Smoke signals*, 1998), *Skins* (2002) i *Mocne uderzenie* rdzennego Amerykanina Chrisa Eyre’a<sup>3</sup>, a także komiksową serię *Skalp* Jasona Aarona i R.M. Guéry. Za wyjątkiem *Sygnalów dymnych*, których akcja wiąże się z rezerwatem Coeur d’Alene w Idaho oraz *Mocnego uderzenia*, opowiadającego o mieszkańcach rezerwatu Three Nations, dzieła te bezpośrednio lub za pomocą czytelnych aluzji nawiązują do rezerwatu plemienia Lakota w Pine Ridge, który za sprawą historycznych okoliczności – szczególnie masakry pod Wounded Knee z 1890 roku, uznawanej za symboliczny kres zbrojnych zmagani rdzennych Amerykanów o zachowanie autonomii – stał się swoistym *pars pro toto* tego typu miejsc w Stanach Zjednoczonych. Odwołując się do wspomnianych przykładów, chciałabym dowiedzieć, że – mimo różnic w etnicznym pochodzeniu oraz preferowanych mediach i gatunkach – ich autorzy konstruują spójną wizję terytorium rezu, osadzając ją w określonych kulturowych kontekstach i symbolice.

<sup>2</sup> Wizja Ohiyesy została zresztą stosunkowo wiernie odtworzona w filmie *Pochowaj me serce w Wounded Knee* (*Bury My Heart at Wounded Knee*, 2007) Yves’a Simoneau, opowiadającym o czasie spędzonym przez Eastmana w Pine Ridge.

<sup>3</sup> Szerzej o twórczości Chrisa Eyre’a pisze Andrej Pitrus w artykułach opublikowanych na łamach „Kwartalnika Filmowego” (Pitrus 2008: 65–70) oraz w książce *Porzucone znaczenia. Autorzy amerykańskiego kina niezależnego przełomu wieków* (Pitrus 2010: 75–84).

Nie interesuje mnie w tym miejscu wyidealizowana wizja rezerwatu zawarta w mainstreamowych filmach i serialach z początku lat 90. XX wieku, które Jacquelyn Kilpatrick nazywa „współczującym okresem” w historii prezentowania Indian na ekranie (Kilpatrick 1999: 101–171). Filmy takie jak *Tańczący z wilkami* (*Dances with Wolves*, 1990) Kevina Costnera czy seriale pokroju *Doktor Quinn* (*Dr. Quinn, Medicine Woman*, 1993–1998) odnoszą się do czasów, gdy określenie „rezerwat” bliskie było jeszcze swojemu pierwotnemu znaczeniu: ziemi, którą w traktach pokojowych Indianie „rezerwowali” dla siebie. Zawarta w nich wizja tego typu miejsc, choć niepozbawiona elementów tragizmu, akcentowała przede wszystkim wątek prostego i szlachetnego życia zgodnego z rytmem przyrody. Na tej zasadzie siedziba Czejenów w *Doktor Quinn* mogła być miejscem ubogim, wciąż jednak panowała w nim harmonia właściwa dzieciom natury. Wbrew pozorom, takie realizacje nie są zbyt odległe od opisywanego przez Plesnara kina sprzed kilku dekad, w którym „wioski Siuksów, Czejenów czy Komanczów przypominały amerykańską Cepelię, a zwyczaje ich mieszkańców były wytworem fantazji scenarzystów” (Plesnar 2009: 553). Realizacje, którym zamierzam się tu przyjrzeć, zasadniczo odżegnują się od tego typu narracji. Rezerwat nie jest już w nich obszarem „zarezerwowanym”; w codziennej mowie staje się po prostu „rezem”, miejscem pobytu najpierw przymusowego (a więc więzieniem), a obecnie teoretycznie dobrowolnego, lecz w praktyce warunkowanego niemożliwymi do pokonania ekonomicznymi trudnościami.

### **W cieniu Mount Rushmore**

Jedno z pierwszych zdań padających w paradokmentalnym prologu *Skins* Chrisa Eyre’a informuje: „W cieniu jednej z najpopularniejszych amerykańskich atrakcji turystycznych, jakieś 60 mil na południowy wschód od Mount Rushmore w Południowej Dakocie, leży najuboższe hrabstwo w całych Stanach Zjednoczonych – rezerwat Indian w Pine Ridge”. Kontrastowe zestawienie monumentalnych, wyrzeźbionych w skale wizerunków czterech amerykańskich prezydentów z ujęciami prezentującymi brzydotę rezerwatu oraz degenerację jego mieszkańców wyznacza przestrzenne ramy, w których rozegra się historia plemiennego policjanta Rudy’ego (Eric Schweig) i jego brata alkoholika, Mogiego (Graham Greene). W przytoczonym zdaniu szczególnie istotne wydaje się określenie „w cieniu”. Krajobraz rezerwatu nie zawsze bowiem był widoczny dla szerszej publiczności. Mount Rushmore przez całe dziesięciolecia skutecznie maskowała obecność Pine Ridge, zarówno w sensie dosłownym, jak i ideologicznym: skala problemów indiańskich rezerwatów skryta była za zasłoną amerykańskiej chwały, na której zapleczu dogorywać miała kultura plemienia Lakota. Do szerszej publiczności obrazy z Pine Ridge dotarły w 1973 roku, kiedy w znajdującym się na jego terenie Wounded Knee doszło do zbrojnego protestu rdzennych Amerykanów z Ruchu Indian Amerykańskich (American Indian Movement – AIM). Media obieły wówczas nie tylko ujęcia prezentujące Indian przyjmujących bojowe postawy, dumnie unoszących strzelby, lecz także – bardziej dyskretnie – rejestracje codziennego życia rezerwatu. Krajobraz ukryty za Mount Rushmore odsłonił się na moment, by wkrótce zniknąć z oficjalnych dyskursów, co wcale nie oznacza, że nie pozostawił po sobie śladu: zarówno

film *Na rozkaz serca*, jak i komiksowa seria *Skalp*, połączone licznymi fabularnymi analogiami i odwołujące się do pamięci wydarzeń z lat 70.<sup>4</sup>, dowodzą, że topografia rezu została rozpoznana i utrwalona w świadomości widzów.

Rez zaczął funkcjonować jako symbol przemilczenia problemów i zbiorowych win. Skonfrontowany ze szlachetnymi obliczami prezydentów z Mount Rushmore, ujawnił się jako ciemna strona demokracji, odwrotność amerykańskiego snu, sam jest wszak rzeczywistością jak z koszmaru, co najsilniej ukazują utrzymane w infernalnej estetyce kadry ze *Skalpu* Aarona i Guéry. W *Na rozkaz serca* agent FBI Frank Coutelle (Sam Shepard) wprowadza w specyfikę rezerwatu nowo przybyłego młodszego kolegę, a zarazem protagonistę filmu, Raya, mówiąc: „To Trzeci Świat w samym sercu Ameryki”. Dekadę później, kiedy Chris Eyre realizował *Skins* – jeden z pierwszych filmów w całości nakręconych nie tylko w autentycznych plenerach, lecz także we wnętrzach rezerwatowych domostw – sformułowanie to było wciąż aktualne i chętnie przytaczane w opracowaniach (Feier 2011: 31). W scenach, w których Rudy przemierza rez, za dnia jako policjant, w nocy zaś jako samozwańczy mściciel pokrzywdzonych, za oknami jego samochodu rozpościera się pejzaż biedy i przemocy: zaśmiecone obejścia, wraki aut, pustostany, przyczepy służące biedakom za schronienie, zdewastowane ogrodzenia, drzwi ledwo trzymające się we framugach, jałowa ziemia, na której nie chce rosnąć nawet trawa. Jedynymi w miarę dobrze utrzymanymi budynkami są sklepy oraz instytucje publicznej użyteczności, takie jak szkoły i szpitale, reprezentują one jednak władzę kolonizatora, utrzymaną za pomocą dystrybucji dóbr i usług, w tym alkoholu. Ich dobry stan często stanowi zresztą zaledwie fasadę, za którą kryją się nierozwiązane i wciąż aktualne problemy, na czele z rasizmem, którego w dwójnasób doświadcza Kenny Williams (James McDaniel) z *Mocnego uderzenia*, nauczyciel skonfrontowany z jednej strony z uprzedzeniami, jakich ofiarą padają trenowane przez niego indiańskie koszykarki, z drugiej zaś z ledwie maskowaną przez białych wrogością względem jego afroame-rykańskiej tożsamości.

Popkulturowy pejzaż rezu posiada znamiona spełniającej się apokalipsy – i to w rozmaitych rozumieniach. Twórcy *Skalpu* w neo-noirowej stylistyce rysują obraz świata, w którym noc jest zawsze długa i wyjątkowo czarna, a rozświetlające ją neony kasyna nie dają nadziei, stanowiąc raczej metaforę bram piekła; przecież kasyno to centrum zbrodniczej działalności wodza Czerwonego Kruka, niegdysiejszego aktywisty, dziś pragnącego już tylko zemsty. Dla protagonisty serii, Dashiella Złego Konia, agenta FBI pracującego pod przykrywką, powrót po latach do rodzinnego rezu to – w sensie metaforycznym i dosłownym – wędrówka do jądra ciemności. Z kolei w *Na rozkaz serca* apokalipsa ma wymiar ekologiczny: zatruta woda oraz

---

<sup>4</sup> Bohaterami obu realizacji są agenci FBI posiadający indiańskie korzenie, którzy – powracając po latach do rezerwatu – zmuszeni są zrekonstruować swoją tożsamość w świetle traum nie tylko indywidualnych (nieobecni i/lub obciążeni nałogami ojcowie), lecz także zbiorowych, z których znaczna część wiąże się z czasem politycznej aktywności rdzennych Amerykanów w latach 70. (to wtedy toczy się akcja *Na rozkaz serca* i to wtedy w *Skalpie* doszło do zabójstwa dwóch agentów FBI, które spowodowało, że reprezentujący tę organizację agent Nitz, przełożony protagonisty Dasha Złego Konia, poprzysiągł zemstę na mieszkańcach rezu).

spalona słońcem, jałowa ziemia informują o końcu naturalnego świata Indian i groźbie wpisanej w rabunkową gospodarkę kolonizatora. Rezerwat ukazany w filmie Apteda jest zresztą śmietniskiem nie tylko indiańskiej, lecz także zachodniej cywilizacji; świadczą o tym na przykład wraki samochodów beładnie porozrzucane wokół domu szamana Samuela Reachesa (Ted Thin Elk).

Szczególny wydaje się sposób kadrowania tego apokaliptycznego pejzażu, ujmowanie go w samochodowe lub autobusowe okna, występujące zarówno w *Na rozkaz serca*, w długiej sekwencji przyjazdu Raya do rezerwatu, jak i w *Mocnym uderzeniu* oraz *Skins*. Zamknięcie krajobrazu w ramach może być zabiegiem dystansującym, sposobem na oddzielenie się od niebezpiecznego terytorium. Na poziomie metafilmowym takiemu kadrowaniu można przypisać rozmaite funkcje: z jednej strony dokumentacyjne, z drugiej egzotyzujące: pejzaż rezu jest oglądany w drodze, mimochodem i przejazdem, niczym obrazy z miejsca, w którym nie chcemy się zatrzymywać. Zabieg ten ma także znaczenie symboliczne: wydzielona, obramowana przestrzeń przypomina o tym, iż rez jest innym światem, obcym terytorium. Nawet jeżeli z dróg zniknęły blokady obecne jeszcze w latach 70. ubiegłego wieku, to granice wciąż istnieją w kulturze i mentalności rdzennych Amerykanów oraz mieszkańców okolicznych miasteczek, co najlepiej ukazuje przypadek Kenny'ego, z trudem odnajdującego drogę do rezerwatu Three Nations, wrzuconego w sytuację, w której – wydawać by się mogło – znalazł się w zupełnie obcym kraju.

### Wounded Knee – brama pamięci

Po plenery autentycznych rezerwatów kino sięga dość rzadko, częściej rekonstruuje przestrzeń rezu, niż ją rejestruje. Przykładem może być *Piętno przodków* Michaela Linna, którego bohaterka, młoda prawniczka Shayla (Tonantzin Carmelo), powraca do rodzinnego domu w Pine Ridge. Mimo iż film został zrealizowany w Dakocie Południowej, rzeczywistego rezerwatu prawie w ogóle tu nie oglądamy – akcja koncentruje się wokół rancza jak z bajki, po którego rozległych terenach dumnie spacerują bizona. Dopiero w finale widzimy Shaylę wspinającą się na wzgórze, z którego rozpościera się widok na autentyczny Pine Ridge. Jest to szczególnie moment, w którym protagonistka na nowo integruje swoją tożsamość, wsłuchując się w głosy przodków. Terytorium rezu rozciąga się bowiem nie tylko w przestrzeni, ale i w czasie. Realizuje ono w ten sposób ideę krajobrazu, który odzwierciedla sposób „zamieszkiwania” danego miejsca przez ludzi i wraz z pamięcią, aktywnością tworzy rodzaj „palimpsestu z wielością warstw do odczytania” (Frydryczak 2015: 186). „Nic tutaj nie ma” – mówi jedna z epizodycznych postaci w *Skins*. I rzeczywiście, pejzaż Pine Ridge, tak samo jak innych filmowo-komiksowych rezerwatów, wydaje się to stwierdzenie dokumentować. Pustka bywa jednak wyjątkowo wymowna, a pochmurne niebo nad bramą cmentarza w Wounded Knee skutecznie przywołuje wpisana w krajobraz świadomość krwi przelanej w tym miejscu.

Brama ta jest obiektem często cytowanym, a zarazem swoistym krajobrazowym kontrapunktem dla Mount Rushmore. O ile pejzaż samego rezerwatu jest rozlewny, nieuporządkowany i pozbawiony centrum, o tyle brama w Wounded Knee stanowi ideowy ośrodek, konotujący nie tylko historyczne wydarzenia (masakrę

z 1890 roku, bunt z roku 1973), lecz także po prostu „indiańskość”. Krajobraz rezu rzadko funkcjonuje jako zwykłe tło. Zazwyczaj ma charakter pejzażu ekspresji, który „wychodzi poza zdolność konotacyjną, «nie redukuje się więc do obiektów [...] świata [...], lecz otwiera się na najbardziej różnorodnie konfiguracje filmowe»” (Kita 2017: 22). Wounded Knee to jednak jeszcze więcej, bo „pejzaż katalizator, który [...] wyróżnia jego aktywny charakter, wpływ na inne elementy diegezy, zwłaszcza na postać” (Kita 2017: 22), czego najlepszym przykładem jest *Na rozkaz serca*, w którym to właśnie widok Wounded Knee uruchamia w bohaterze stłumioną pamięć o indiańskim pochodzeniu.

W ten sposób terytorium rezu zostaje rozpięte między dwoma historycznymi monumentami: Mount Rushmore i bramą cmentarza w Wounded Knee. Rozpięcie to zdaje się stanowić metaforę kondycji rdzennych Amerykanów: uwięzionych między potęgą kolonizatora a bolesną pamięcią przeszłości. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabierają próby naruszenia owych symbolicznych granic – takie jak ta w finale *Skins*, kiedy po śmierci brata Rudy postanawia zrealizować jedno z jego marzeń. Mogie, rezerwatowy alkoholik, weteran wojny w Wietnamie, ofiara systemu, a zarazem błazen naigrawający się z wszelkiej powagi, pragnął złamać nos podobnie Jerzego Waszyngtona na Mount Rushmore. Rudy, wbrew zaleceniom brata, nie umieszcza w gigantycznych nozdrzach prezydenta lasek dynamitu, lecz oblewa rzeźbę trudno zmywalną olejną farbą, tworząc na niej wieloznaczny ślad wyglądający trochę jak rana, a trochę jak krwawa łoża. Przede wszystkim jednak ślad ten jest szczeliną na fasadowym pejzażu Stanów Zjednoczonych, pęknięciem, rozdarciem, zza którego przebija inna, czerwona (bo indiańska) Ameryka. Rudy dokonuje tym samym otwarcia, poszerzenia terytorium rezu – nie dosłownego lecz symbolicznego, takiego jak to, które nieco wcześniej sam zaobserwował w lokalnym sklepie, oglądając T-shirt prezentujący Mount Rushmore, na którym wizerunki prezydentów zostały podmienione na oblicza czterech wielkich indiańskich wodzów.

### Magiczna monotonia

„Gdy Szalony Koń był młodym człowiekiem, zdał sobie sprawę, że świat, który widzimy, jest tylko bladym cieniem rzeczywistego świata” (Aaron, Guéra, Furnó, Leon 2016) – mówi bohaterowi *Skalpu*, Złemu Koniowi, jego matka, aktywistka Gina. Sformułowane przez bohaterkę przeświadczenie zdaje się współgrać z wymownością apokaliptycznych pejzaży rezu, a zarazem z cichą wytrwałością funkcjonowania rdzennych Amerykanów w tego typu miejscach. Czasem przecież wystarczy delikatna zmiana optyki, aby w tym mrocznym świecie dostrzec coś magicznego. Przykładu dostarczają *Sygnaly dymne*, w których wizerunek rezerwatu oscyluje między charakterystycznym dla Chrisa Eyre’a realizmem a ironią właściwą prozie scenarzysty filmu, Shermana Alexiego, w którego opowiadaniach w mroźne zimowe wieczory słychać w rezie muzykę graną przez duchy zmarłych członków lokalnej kapeli (Alexie 2000: 150–151), a spojrzenia turystów szukających w indiańskich siedzibach nieokreślonego mistycyzmu i duchowości spotykają się z sennym wzrokiem miejscowych, postrzegających rezerwat jako mokre, monotonne i bynajmniej nie uduchowione miejsce (Alexie 2000: 122). Biegunowość tych ujęć znajduje wyraz



w postawach protagonistów: zbuntowanego Victora (Adam Beach) i ekscentrycznego Thomasa (Evan Adams). Rez oglądany oczyma Victora lub ukazwany w związanych z nim retrospekcjach wydaje się typową przestrzenią traumy i brzydoty. Kiedy natomiast kamera przyjmuje punkt widzenia Thomasa, pejzaż Couer d'Alene nabiera kolorów: zwykły bar staje się cudowny tylko dlatego, że kiedyś Thomas zjadł w nim śniadanie z ojcem Victora; miejscowa stacja radiowa nadaje raport z ruchu drogowego składający się z ploteczek, bo przecież po lokalnych drogach prawie nic nie jeździ, a jeżeli już, to samochody działające tylko na wstecznym biegu, co nikogo nie dziwi, w końcu i tyłem da się dotrzeć do celu. Wreszcie: rez to miejsce, z którego można nawet wyjechać; słój wypełniony drobniakami sfinansuje podróż dwóch osób, i to w dwie strony; inaczej bowiem niż większość rezerwatowych dzieciaków, Thomas i Victor chcą wrócić: gdzie indziej niż w rezie mogliby być sobą? Podobnie jak w innym filmie o zbuntowanym indiańskim chłopaku, *DreamKeeperze* (2003) Steve'a Barrona, rezerwat jest czymś, co bohaterowie nieświadomie zabierają ze sobą nawet w najdalszą podróż. Kino drogi z rdzennymi Amerykanami w rolach głównych na ogół opiera się na wizji wędrówki zgodnej z romantyczną antropologią, która zawsze zakłada powrót do punktu wyjścia, miejsca początku, które jednak będzie odtąd oglądane z nieco innej perspektywy.

Terytorium rezu, mimo monotonnego krajobrazu, nie jest zatem przestrzenią jednoznaczna. Popkulturowe narracje ukazują je jako cień zarówno dawnych rdzennych kultur, jak i współczesnej Ameryki; jako krajobraz ukryty, a zarazem otwarty szeroko jak brama w Wounded Knee. Rozpięcie między dwiema narracjami symbolicznie wpisany krajobraz – z jednej strony kolonialną narracją Mount Rushmore, z drugiej zaś martyrologiczną narracją Wounded Knee wciąż pozostawia sporo przestrzeni do zagospodarowania.

## Bibliografia

- Aaron Jason, R.M. Guéra. 2016. *Skalp*. t. 1. K. Uliszewski (przeł.). Warszawa: Egmont Polska [wydawnictwo nie zawiera numerów stron].
- Aaron Jason, R.M. Guéra, D. Furnó, J.P. Leon. 2016. *Skalp*. t. 2. K. Uliszewski (przeł.). Warszawa: Egmont Polska [wydawnictwo nie zawiera numerów stron].
- Aaron Jason, R.M. Guéra, D. Furnó, F. Francavilla. 2016. *Skalp*. t. 3. K. Uliszewski (przeł.). Warszawa: Egmont Polska [wydawnictwo nie zawiera numerów stron].
- Aaron Jason, R.M. Guéra, D. Furnó, D. Zezelj, J. Latour. 2017. *Skalp*. t. 4. K. Uliszewski (przeł.). Warszawa: Egmont Polska [wydawnictwo nie zawiera numerów stron].
- Alexie Sherman. 2000. *The Toughest Indian in the World*. New York: Grove Press.
- Brubaker Ed. 2016. Wprowadzenie. W J. Aaron, R.M. Guéra, D. Furnó, J.P. Leon. *Skalp*. t. 2. K. Uliszewski (przeł.). Warszawa: Egmont Polska [wydawnictwo nie zawiera numerów stron].
- Eastman Charles Ohiyesa. 2005. *Z lasu do cywilizacji. Indiańska autobiografia*. B. Skwarska (przeł.). Wielichowo: Tipi.
- Feier Johanna. 2011. *We Never Hunted Buffalo: The Emergence of Native American Cinema*. New Brunswick–London: Transaction Publishers.

- Frydryczak Beata. 2015. Więcej niż obraz: procesualna natura krajobrazu. W E. Wilk, A. Nacher, M. Zdrodowska, E. Twardoch, M. Gulik, *Więcej niż obraz*. Gdańsk: Katedra.
- Kilpatrick Jacquelyn. 1999. *Celluloid Indians: Native Americans and Film*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Kita Barbara. 2017. Pejzaż za oknem. Europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie. W *Filmowe pejzaże Europy*. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek (red.). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Mann Charles C. 2007. 1491. Ameryka przed Kolumbem. J. Szczepański (przeł.). Poznań: Dom Wydawniczy REBIS.
- Pitrus Andrzej. 2008. „Chrisa Eyre’a filmy o Indianach”. *Kwartalnik Filmowy* nr 62–63. 65–70.
- Pitrus Andrzej. 2010. Porzucone znaczenia. Autorzy amerykańskiego kina niezależnego przełomu wieków. Kraków: Rabid.
- Plesnar Łukasz A. 2009. *Twarze westernu*. Kraków: Rabid.

### Streszczenie

Ubogie domostwa, rozsiane po pustkowiu przyczepy zamieszkałe przez zdegenerowanych ludzi, pokryte kurzem drogi, po których poruszają się zdezelowane samochody – pejzaż indiańskiego rezerwatu we współczesnej kulturze audiowizualnej naznaczony jest świadectwami upadku. Równocześnie jednak przestrzeń, w której tak wyraziście manifestują się liczne problemy społeczne, na czele z alkoholizmem oraz bezrobociem, stanowi część dyskursów dotyczących marginalizacji, nietolerancji, alienacji i społecznej stygmatyzacji. Filmowy i komiksowy pejzaż „rezu” stanowi krzywe zwierciadło oficjalnej amerykańskiej kultury, symbolizowanej przez Mount Rushmore, w której cieniu kryje się rezerwat plemienia Lakota w Pine Ridge. Analizując wybrane przykłady filmowe oraz komiksowe, autorka ukazuje różne aspekty symboliki i kulturowych kontekstów „rezu”. Z jednej strony – w filmach takich jak *Skins* Chrisa Eyre’a lub *Za głosem serca* Michaela Apteda oraz w komiksowej serii *Scalp* Jasona Aarona i R.M. Guéry – mamy do czynienia z wizją rezerwatu stanowiącego krajobraz niemalże apokaliptyczny, utożsamiający ciemną stronę Ameryki; z drugiej – w realizacjach pokroju *Sygnatów dymnych* Eyre’a czy *Piętna przodków* Michaela Linna – rezerwat jawi się jako przestrzeń mityczna, obszar kontaktu ze wcześniejszymi pokoleniami.

### Rez territory. Symbols and cultural contexts of Indian reservation landscape in contemporary Northern American cinema and comic books

#### Abstract

Poor houses, trailers scattered in wilderness, inhabited by degenerated people, dusty roads full of old cars – the landscape of Indian reservation in contemporary audiovisual culture is marked with symptoms of degradation. In the same time, places where social problems – especially alcoholism and unemployment – have been so vividly manifested, become a part of various discourses of marginalization, intolerance, alienation and social stigmatization. “Rez’s” landscape in film and comic books becomes a dark mirror for the official American culture symbolized by Mount Rushmore, in whose shadow lies the Lakota Pine Ridge reservation. In her analysis of selected films and comic books, the author shows different aspects of rez’s symbols and cultural contexts. In such films as Chris Eyre’s *Skins* or Michael Apted’s *Thunderheart* and Jason Aaron and R.M. Guéry’s comic book series *Scalped*, Indian reservation is shown almost as an apocalyptic territory and – in the same time – as a dark side of America. On the other hand, in Eyre’s *Smoke Signals* or Michael Linn’s *Imprint*, rez is a mythic place of cross-generation encounters.



**Słowa kluczowe:** indiański rezerwat w filmie i komiksie, rdzenni Amerykanie i kino, Wounded Knee

**Keywords:** Indian reservation in film and comic books, native Americans and cinema, Wounded Knee

**Magdalena Kempna-Pieniążek** – adiunkt w Zakładzie Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autorka monografii: *Dziwniejsze niż fikcja. Rola wyobraźni w filmach Marca Forstera (2012), Formuły duchowości w kinie najnowszym (2013), Marzyciele i wędrowcy. Romantyczna topografia twórczości Wenera Herzoga i Wima Wendersa (2013) oraz Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu (2015)*. Prowadzone przez nią badania dotyczą głównie estetyki *noir* i *neo-noir*, problemów duchowości i religijności w kinie, współczesnych wariantów filmowego autorstwa oraz filmowych wizerunków północnoamerykańskich Indian.