

Wyspa Żółwia

ZAGINIONA W SYSTEMIE

ROZMOWA
Z SANDRĄ SUTTER

OD LEDGER DRAWINGS DO MODERNIZMU

CZYLI DZIESIĘĆ DEKAD
SZTUKI TUBYLCZEJ

TUBYLCZE „STĄD”

INDIAŃSKA PRZESZŁOŚĆ
I TOŻSAMOŚĆ U HOBSONA,
ORANGE'A, ERDRICH
I MOMADAYA

TUBYLCZE ŚLADY

W "ART IN AMERICA"





Witam serdecznie!

Pojęcie „American Indian art”, sztuki indiańskiej, jest tak obszerne, jak obszerny jest kontynent północnoamerykański, gdzie jest tworzona, jak obszernta jest historia narodów tubylczych i jak obszerna jest ich różnorodność kulturowa.

Pojęcie „sztuki indiańskiej” o tyle się zmieniało na przestrzeni wieków, że dotychczasowe znaczenia – związane z „użytkowością”, z duchowością, ze sferą społeczną – były i nadal są uzupełniane nowymi znaczeniami i formami. Coś, co dotychczas wyłącznie kojarzyło się nam się ze sztuką indiańską – i przepraszam za trywializowanie - a więc wyroby ceramiczne, malowane tipi, czy kolorowe stroje, zostało w naszych czasach wzbogacone o formy całkowicie współczesne. Mamy wśród Indian znakomitych dziennikarzy, aktorów, malarzy, muzyków rockowych, pisarzy, a więc ludzi, którzy odwołując się do swoich tradycji, sięgają po nowe formy artystycznej ekspresji.

Korzystamy na tym wszyscy, jako słuchacze, czytelnicy i widzowie. Dzięki temu powstają znakomite filmy, nie tylko „filmy o Indianach”, ale również te kręcone przez tubylczych twórców z indiańskimi aktorami; przebogaty jest świat indiańskiego malarstwa, nie takiego odwzorowującego „dawne czasy”, ale bardzo symbolicznego, wymownego, pokazującego indiańskie traumy, ale i nadzieje. Fascynujący, i coraz bogatszy, jest świat indiańskiej literatury – i znowu, nie tej historycznej, ale tworzonej przez samych Indian, z tubylczej perspektywy pokazującej idee, marzenia i bólczki społeczności rezerwatowych lub miejskich Indian. A muzyka? To nie tylko ta – jakże piękna – plemienna, modlitewna, czy znana z festiwali Pow Wow, ale również ta rockowa, punkowa, rapowa i ... klasyczna.

Sztuka indiańska w samym tylko XX w. i początkach XXI w. zmieniała się w zależności od zmian politycznych i społecznych. Była orężem walczących o wolności religijne, społeczne i polityczne aktywistów spod znaku AIM, okupantów Alcatraz i uczestników innych protestów w USA, Idle No More! w Kanadzie i innych aktywistycznych akcji na całej Wyspie Żółwia. Dziś może bardziej, po kampaniach Mni Wiconi, aktywnościach tubylczych organizacji na światowych forach klimatycznych i ekologicznych, sztuka zwróciła się ku Matce Ziemi i plemiennym tradycjom?

Cokolwiek i jakkolwiek dużo tu napisać, to po raz kolejny zdarzyło mi się – przygotowując obecny numer „Wyspy Żółwia” – doświadczyć poczucia niedosytu: poruszamy zaledwie wąską część bogatego dziedzictwa Indiańskiej Ameryki. To, co inni mieszczą w opasłych księgach i na portalach o wielkiej pojemności, my próbujemy zmieścić w zaledwie trzydziestu paru stronach.

Ale też nikt z nas nie traktuje treści tu zawartych jako pełnię wiedzy o tym świecie, raczej jako zaproszenie do podejmowania swoich własnych poszukiwań. Ułatwieniem są Internet i swobodny dostęp do informacji i fotografii zapisanych w amerykańskich i kanadyjskich bibliotekach i muzeach.

Tym bardziej – i to jest pewien paradoks obecnego wydania – że numer poświęcony sztuce jest ubogi w ... grafiki. Uznałem jednak, że wartość tekstowa wszystkich publikacji w tym numerze jest tak wielka, że krojenie ich na rzecz białoczarnej fotografii (z powodu wzrostu cen musiałem podjąć decyzję o zachowaniu jedynie kolorowych okładek) jest bez sensu. Bo wszyscy Autorzy – i jestem im za to ogromnie wdzięczny – zrobili bardzo dużo, by przybliżyć nam wszystkim świat indiańskiej sztuki.

Liczę na to, że po lekturze tego numeru „Wyspy Żółwia” Autorzy i Czytelnicy spotkają się na zlotach, biegach, festiwalach i wykładach i znajdą trochę czasu na dyskusję o „American Indian art”. Ja nie mogę się już tego doczekać!

Krzysztof M. Mączkowski



Wyspa Żółwia.
Magazyn indianistyczny.
ISSN 2544-6053

Wydawca:
Fundacja Bieg Na Rzecz Ziemi
ul. Karpia 19/107, 61-619 Poznań

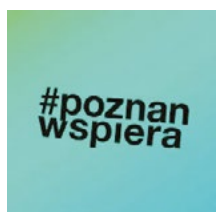
Redakcja:
Joanna Wolińska, Cezary Cieślak,
Waldemar Kuligowski, Dariusz Lipecki,
Krzysztof M. Mączkowski (red.naczelnny),
Marek Nowocień, Dariusz Pohl,
Włodek Rybicki

Kontakt:
wyspazolwia@gmail.com
tel. 601 76 70 30

Okładka:
„Dopóki będą płynąć wody” - rzeźba w brązie z 1989 r. Allana Housera (Apacz Chiricahua) przed budynkiem stanowego Kapitolu w Oklahoma City, Oklahoma. Foto M. Nowocień. Redakcja nie ponosi odpowiedzialności za publikowane treści oraz proponowane przez Autorów rozwiązania językowe. Redakcja zastrzega sobie prawo do zmian tytułów oraz skrótów i poprawek redakcyjnych.

Sfinansowano ze środków budżetowych
Miasta Poznania #poznanspiera

POZnań*



Zaginiona w systemie

Z Sandrą Sutter
rozmawia Waldemar Kuligowski

- Zaczniemy naszą rozmowę od najważniejszego, czyli od sztuki...

- Uwielbiam takie początki!

- To świetnie. W swojej twórczości łączysz wiele różnych stylów: folk, jazz, country, muzykę tradycyjną, rock. Skąd taka potrzeba?

- Jeśli uważasz, że wszyscy jesteśmy połączeni - zarówno z całym życiem, jak i ze sobą - to czyż nie jest cudowną rzeczą móc łączyć ludzi mających odmienne sposoby patrzenia na świat właśnie poprzez różne style muzyczne? Każdy styl muzyczny jest innym spojrzeniem na świat. A jak możemy zrozumieć się nawzajem, nie rozumiejąc, że doświadczamy świata inaczej? Z muzyką jest tak samo. Wierzę, że w każdym jest coś dobrego i że coś dobrego tkwi w każdym rodzaju muzyki. Myślę sobie teraz, że łączenie stylów to jeden ze sposobów na zademonstrowanie, że jedność może zachodzić w nieoczekiwany sposób. Poza tym - dziękuję za możliwość przemyślenia tej sprawy.

- Pytam o to, bo twój album „Cluster Stars” jest stylistycznie bardzo różnorodny.

- Mam nadzieję, że dzięki temu, iż łączę różne style, każdy znajdzie na tej płycie coś dla siebie. A może nawet uda mi się zachęcić niektórych ludzi do doświadczenia stylu muzycznego, którego zazwyczaj nie słuchają.

- Mam podejrzenie, że ta płyta nie powstała przypadkowo.

- Masz rację. W 2017 roku byłam umówiona na spotkanie przy kawie. Po drodze na niebie zobaczyłam coś niezwykłego, czego nigdy wcześniej nie widziałam... Czekali na mnie Reg Crowshoe i Rose Crowshoe, szczęśliwi małżonkowie od 50 lat, pochodzący z ludu Piikani z południowej Alberty. Oboje są szanowanymi ludźmi tradycji. Od najmłodszych lat uczyli się dróg Nitsitapi, dzięki czemu znają wiele pieśni i opowieści, ceremonii i nauk, które praktykują, a czasem dzielą się nimi z innymi. Gdy usłyszeli, co mnie po drodze spotkało, stwierdzili, że powinnam nagrać płytę. I opowiedzieć pewną historię.

- Tytuł płyty nawiązuje do pewnej legendy Piikani...

- Tak. Reg i Rose opowiedzieli mi tradycyjną historię o konstelacji gwiazd i o tym, jak ona powstała. Istnieją różne wersje tej opowieści. W jednej z nich sześcioro chłopców czuło się zaniedbanych przez swoich rodziców. Zastanawiali się w związku z tym, kim zostać: drzewami, jeziorami, a może łabędziami. Wtedy jeden z nich spojrział w niebo i powiedział, że to będzie dobre i bezpieczne miejsce dla nich. Wspięli zatem się do nieba i stali się Sześcioma Zagubionymi Chłopcami, czyli Plejadami. Można ich zobaczyć wiosną i jesienią. Gawędziarze kończyli tę opowieść pouczeniem: *Kiedy dorośniesz i będziesz miał własną rodzinę, spójrz na te gwiazdy. Wszystkie z nich to dzieci, które były zaniedbane, bez powodu karane albo nie ko-*

chane przez swoich rodziców. Nigdy nie należy zaniedbywać swoich dzieci. Trudno było tubylczą nazwę przełożyć na język angielski, nie podobało nam się stosowane zwykle określenie „Bunch Stars”, dlatego zmieniliśmy je na „Cluster Stars”, które stało się tytułem płyty. Ważne jest coś jeszcze: rodzinne tipi Reg i Rose ma specjalny wzór na klapach. Gdy świeci słońce albo księżyc, ten wzór tworzy na ziemi obraz Plejad. Ziemia, na której powstaje obraz tej gromady gwiazd jest przez nich nazywany „przestrzenią etyczną”, bezpiecznym miejscem, w którym można się dzielić i komunikować.

- Opowiedz, proszę, o Twoim pochodzeniu. Nie była to sprawa ani oczywista ani jasna: dla Ciebie i dla Twojej rodziny.

- W momencie moich narodzin rdzenni mieszkańcy Kanady doświadczali rasizmu. Wielu z nich, w konsekwencji, wypierało się swojego pochodzenia. Czy to nie okropne, że musieli tak robić? Mój akt urodzenia mówił, że jestem Szkotką i Niemką. Moi adopcyjni rodzice tłumaczyli mi mój odmienny wygląd, mówiąc, że wielu szkockich górali było „bardzo ciemnych”. Sami uwierzyli w to wyjaśnienie i ja też prawie uwierzyłam, choć nigdy nie czułam się z tym dobrze.

- Kiedy ta sytuacja uległa zmianie?

- Gdy miałam 17 lat. Wtedy po raz pierwszy przekroczyłam próg Saskatoon Indian and Metis Friendship Centre. Od razu poczułam się tam, jak w domu, jak z rodziną. Pasowałam do wszystkich. Sprawy były jednak zagmatwane, moja przybrana rodzina nie miała wtedy świadomości, że jestem rdzenną osobą, ja także nie byłam pewna, do jakiej społeczności naprawdę należę. Później, kiedy pierwszy raz wzięłam udział w pewnej uroczystości organizowanej przez rodzinę mojego ojca, poczułam się naprawdę uspokojona. Ludzie tam wyglądali, jak ja, brzmieli, jak ja, zachowywali się, jak ja. Rozumieliśmy się bez słów.

- Domyślałam się, że to jednak nie był koniec poszukiwania własnego ‘ja’?

- Swoją rodzinę urodzenia odnalazłam dopiero jako osoba dorosła. Jestem Szkotką (i Irlandką) oraz Niemką. Ale jestem też Metis i ta część mojego dziedzictwa jest związana z Kri, z pierwotnymi ludem, z którego pochodzi moja rodzina. Dla mnie było to nie tyle odkrycie, ile raczej potwierdzenie czegoś, co czułam od zawsze. Jeden z moich kuzynów, który od wielu lat pracuje nad naszym drzewem genealogicznym, był w stanie przedśledzić dzieje naszej rodziny aż do babci Louisa Riela!

- To rzeczywiście niezwykła i różnorodna genealogia! Pamiętam, że podczas naszego pierwszego spotkania w Whitehorse wspomniałaś o tym, że twoja przybrana mama nosiła polskie nazwisko...

- Gdy dorastałam, mama mówiła, że jej tata pochodzi z Polski. Zmarł jednak, gdy byłam małym dzieckiem i nie mam o nim żadnych wspomnień, poza zdjęciami i kilkoma rodzinnymi historiami. Wiem, że pracował dla jakiejś firmy kolejowej w Kanadzie. A panińskim nazwiskiem mojej mamy, czyli także nazwiskiem jej ojca, było Stopa. Oto, co powiedziała moja przybrana mama - Marie Lorraine Sutter (de domo Stopa): „Nie jestem pewna, czy tata i jego rodzina pochodzili z Polski czy może z Austrii, bo wtedy zmieniały się granice. Tata albo urodził się na płynącym do Kanady statku, albo już w Ontario, ale jego narodziny nie zostały zarejestrowane. Pojawił się w dokumentach, gdy skończył 3-4 miesiące. To było we wsi Montmart w Saskatchewan, po tym, jak jego rodzina przeniosła się na zachód”. Moja mama ma teraz 80 lat, mam jednak wielką nadzie-

ję, że uda mi się ją przekonać, żeby w niedalekiej przyszłości pojechała ze mną do Polski! Może udałoby się nam odnaleźć historię jej rodziny...

- Co dla Ciebie oznacza rdzenne dziedzictwo: przynależność, zobowiązanie, odpowiedzialność?

- Jest to odpowiedzialność wobec innych, wobec tego, co nazywamy, po lakocku, *Mitakuye Oyasin*. Wszystko jest żywe i posiada Ducha. I my jesteśmy połączeni ze wszystkim. Stojemy na ramionach tych, którzy przybyli wcześniej i są związani z naszymi przodkami, aż do samego początku czasu. Dziedzictwo to także upewnianie się, że w naszym myśleniu, działaniu, wyborach i zachowaniach bierzemy pod uwagę siedem następnych pokoleń. Znam społeczność w Brytyjskiej Kolumbii, niedaleko Chilliwack, która ma 500-letni biznesplan! To właśnie jest częścią mojego dziedzictwa, mojej tożsamości jako rdzennej kobiety.

- Wróćmy do „Cluster Stars”, może teraz łatwiej będzie mi zrozumieć przesłanie, jakie jest tam zawarte?

- Kiedy słuchasz całego albumu za jednym razem, zabiera cię on w emocjonalną podróż. Zaczyna się od „Mountain Song”, która opowiada o sile naszych przodków, którzy zawsze nas strzegli. I przypominali, że gdy zaopiekujemy się Matką Ziemią, ona w zamian zaopiekuje się nami. Każda kolejna piosenka – „Love Touch”, „Song of Heaven”, „Peaceful Nation” i pozostałe – mają opowiadać prawdę, czasem trudną. Mają także inspirować słuchacza, przypominać wszystkim o pięknym darze, jakim jesteśmy dla siebie nawzajem i jakim jest życie. W końcu docierasz do piosenki „Breathe” przypominającej, że wszystko, co naprawdę musisz robić jako człowiek, to oddychać. Twój oddech łączy cię ze wszystkim, co jest. A potem..., tak jak to się dzieje z rdzennymi ludami na całym świecie, dostajesz kolejny emocjonalny cios, jakim jest ostatnia na albumie piosenka „Goodbye”. Została napisana dla ludzi, którzy musieli pożegnać się z kimś, kogo kochają, zwłaszcza dla tych, którym zabrano dzieci lub którzy musieli zostawić swoje dzieci, aby ktoś inny mógł je wychować. Nie śpiewam o tym wprost, ale sensem tej piosenki jest połączenie się z osobami zagubionymi w systemie opieki zastępczej. Nigdy nie pogodzimy się z tą stratą. Mam nadzieję, że uda nam się spełnić marzenie o ponownym zjednoczeniu, w tym albo w następnym życiu. Osobiście udało mi się je spełnić, spotkałam się z wieloma moimi krewnymi. Teraz cieszę się tym, co najlepsze z dwu różnych światów.

- Chyba nie mogę skończyć inaczej, niż pytając cię o najbliższe plany?

- Cóż, nie mogę się doczekać powrotu do występów na żywo i pracy nad nowymi projektami. W sierpniu spędzę trochę czasu w górach z grupą Strażników Wiedzy, by wyjść odświeżona i naładowana energią. Bądźmy w kontakcie!

(14 lipca – 6 sierpnia 2021, rozmowa online)

Sandra Sutter – piosenkarka i autorka tekstów, aktywistka od lat współtworząca scenę artystyczną Calgary. Album „Cluster Stars” w 2018 roku zdobył nagrodę „Best Americana Recording” na Native American Music Awards w Seneca (stan Nowy Jork). W 2019 roku artystka została wyróżniona przez Institute for the Advancement of Aboriginal Women (IAAW) nagrodą Esquao w uznaniu jej pracy na rzecz pojednania między ludami rdzennymi i nierdzennymi. Więcej informacji: <https://sandrasutter.com/>.

Od *ledger drawings* do modernizmu, czyli dziesięć dekad sztuki tubylczej

Przez wieki sztuka Indian północnoamerykańskich wyrażała się w wielorakich formach twórczej ekspresji: pustynnych malowidłach naskalnych, maskach rzeźbionych w drewnie żywych drzew, tkaninach o skomplikowanych wzorach, dekorowanej ceramice, ulotnych obrazach z kolorowego piasku, koszach o perfekcyjnym splocie, biżuterii ze szlachetnych kamieni i metali, wzorach wyszywanych paciorkami z muszli, malowidłach na skórze, rzeźbie w kamieniu i wielu innych. Słowem, Indianin otoczony był sztuką i sam ją tworzył, a proces jej tworzenia był niemal czynnością obrzędową. W tym sensie każdy był artystą. Tak tworzona sztuka była częścią stylu życia, ekspresji religijnej bądź też zapisem mitów i wydarzeń z życia osób lub plemion. Nic zatem dziwnego, że gdy w końcu XIX wieku ostatnim grupom tubylczym zabrakło możliwości życia po dawnemu, a nierzadko także dostępu do tradycyjnych materiałów, ten głęboko zakorzeniony instynkt tworzenia piękna i artystycznego zapisu rzeczywistości znalazł nowe formy wyrazu. Jedną z pierwszych i najbardziej charakterystycznych stały się tzw. *ledger drawings* – rysunki kolorowymi kredkami na papierze i malowania farbami na materiale.

Jednak aż do lat siedemdziesiątych XX wieku nikt nie odważył się nazwać tworzonych przez artystów tubylczych dzieł „sztuką piękną”. Muzea sztuki i galerie nie zbierały dzieł tworzonych przez Indian zachodnimi technikami, uważając je za nieautentyczne, za wyraz akulturacji. I choć obecnie w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie sytuacja zmieniła się diametralnie i współczesne dzieła tubylcze zyskały uznanie jako wartościowe artystycznie, to w Europie sztukę artystów tubylczych – starą czy nowoczesną – nadal kolekcjonuje się przede wszystkim w muzeach etnograficznych.

Samo pojęcie nowoczesnej sztuki indiańskiej budzi wątpliwości. Nowoczesna, czyli jaka? Czy wykładnikiem ma być data powstania, styl, forma, materiał, tematyka, czy może profesjonalne, artystyczne wykształcenie twórcy? Indiańska, czyli jaka? Czy twórca ma sam identyfikować się z grupą kulturową, czy też musi być uznanym za tubylczego artystę według wytycznych sformułowanych w 1990 roku przez Indian Arts and Crafts Board (Wydział do Spraw Indiańskiej Sztuki i Rzemiosła), dopuszczających tylko artystów formalnie uznanych za Indian? Wytyczne te doprowadzały czasem do absurdów, uniemożliwiając dostęp twórcom tubylczym do wystaw i muzeów z powodu ich nieprzynależności do plemienia. Z kolei uważany czasem za najważniejszego artystę w historii nowoczesnej sztuki tubylczej Fritz Scholder sam często deklarował, że Indianinem się nie czuje (prezentowana wystawa jego twórczości w Narodowym Muzeum Indian Amerykańskich (NMAI) w Waszyngtonie w roku 2008 nosiła znamienity tytuł „Fritz Scholder. Indian/Not Indian”).

Zazwyczaj przyjmuje się, że sztuka nowoczesna to taka, która zaadoptowała zachodni styl wyrazu i środki użyte do wykonania pracy, i która funkcjonuje autonomicznie, niezależnie od wspólnoty, plemienia i od kontekstu obrzędowego. Tyle, że tak zdefiniowana sztuka nowoczesna i sztuka etniczna często współistnieją w warsztacie tego samego twórcy, jak to ma miejsce na przykład u Roberta Davidsona (Haida, ur. w 1946), wybitnego kanadyjskiego artysty, słynącego z malarstwa sztalugowego, srebrnej biżuterii i rzeźb z brązu obcych plemiennej

tradycji, ale też ze słupów totemicznych i obrzędowych masek. Nie należy też wymiennie używać pojęć sztuka nowoczesna i sztuka współczesna, jako że pierwsze wskazuje na zastosowane środki lub styl, a drugie na czas powstania.

W myśl definicji więc, za początek indiańskiej sztuki nowoczesnej (zwany również „protomodernizmem”, datowany na lata siedemdziesiąte XIX wieku) uznaje się wyżej wspomniane rysunki kredkami na papierze, znane jako *ledger drawings*, czyli rysunki na księgach rachunkowych, bo na takich właśnie dostępnych w rządowych agencjach kartach papieru w linie były tworzone (a także na okładkach dokumentów, pudełkach kartonowych, otwartych kopertach itp.). Świadomi zbieracze XIX i XX-wieczni kolekcjonowali księgi i rysunki przez wzgląd na ich wartość historyczną. Dziś dostrzega się w nich również artystyczny twórców.

Tworzeniem *ledger drawings*, a potem – rzecz można – ich produkcją, wsławił się m.in. więzieni w forcie Marion w St. Augustine na Florydzie, Arapahowie, Szejenowie, Komancze i Kiowa, przetransportowani tam po wojnie nad Red River i przebywający tam w latach 1875-1878.

Początkowo, dla zabicia czasu, więzieni Indianie rysowali na dostępnych materiałach i dostępnymi środkami. Z czasem, gdy komendant więzienia, kapitan Richard Henry Pratt, zauważył drzemiący w więźniach potencjał twórczy, sam dostarczał im papier i kredki, a nawet wystawiał przepustki umożliwiające samodzielny zakup materiałów i poruszanie się po mieście. Większość rysunków przedstawiała sceny bitew, wyczyny wojenne i portrety wojowników. Postaci przedstawiane były z profilu. Kobiet ani życia rodzinnego czy obrzędowego nie przedstawiano, bo nie były to tematy leżące w sferze tradycyjnej twórczości męskiej Indian Równin. Kapitan Pratt, wielki zwolennik asymilacji Indian w społeczeństwie białych i późniejszy założyciel szkoły dla Indian w Carlisle, uważał ich zdolności twórcze za narzędzie przetrwania w nowym świecie i sposób na ekonomiczne usamodzielnienie. Promocja rysunków jego podopiecznych wśród turystów odwiedzających St. Augustine doprowadziła do tego, że miasto stało się modnym miejscem, do którego jeździło się po słońce i... indiańskie rysunki. Gdy zrodził się popyt, rysunki zaczęły być produkowane pod klienta – nie stanowiły kroniki indywidualnych wyczynów wojennych, a miały przedstawiać romantyczną, sentymentalną przeszłość.

Styl *ledger drawing* wykorzystywany jest do dziś. Dzisiejsi twórcy tacy jak Virginia Stroud (Czirokeska/Krik), która wprowadziła ten styl ponownie do malarstwa nowoczesnego w latach 1960-1980, Tim Lammers (Oglala) pracujący technikami tradycyjnymi, czy Benjamin Nelson (Kiowa/Nawaho/Taos), nadzwyczaj utalentowany artysta w wieku lat kilkunastu zgarniający nagrody dorocznych wystaw sztuki tubylczej w Santa Fe, a używający technik współczesnych, wykorzystując styl *ledger drawing*, podbijają rynki sztuki tubylczej i nowoczesnej.

Trudno przecenić rolę białych patronów, mecenasów, kolekcjonerów czy sponsorów w rozwoju nowoczesnej sztuki tubylczej. Jak wszystkie inne typy zewnętrznej ingerencji w kulturę

lokalną, ma ona jednak plusy i minusy. Promocja sztuki poprzez organizowanie wystaw i konkursów (głównie od lat dwudziestych XX wieku), a co za tym idzie – tworzenie na nią rynku i zapotrzebowania, ochrona twórców za pomocą aktów prawnych (jak na przykład wspomniana ustawa z roku 1990), organizowanie kursów malarstwa i szkół dla Indian, finansowanie ich twórczości poprzez zamówienia dla antropologów (już od przełomu XIX i XX wieku), muzeów czy placówek badawczych – wszystko to brzmi dobrze, ale nie zawsze dawało pożądany kulturowo wynik. Bywało, że patronat białych stymulował do produkcji powtarzalnych, stereotypowych obrazów, narzucając system oceny sztuki obcy Indianom. Zachodnie rozróżnienie sztuki pięknej, mającej jedynie cieszyć oko, od rzemiosła czy sztuki użytkowej nie miało tu zastosowania, ani nie mogło być przez samych Indian zrozumiałe. Sztuka kontrolowana przez białych zamknięta była w klatce zniewolenia, jej wartość i znaczenie ustalane były przez białych.

Bez względu na to, jaka była sztuka tubylcza – stanowiła klucz do przetrwania. Pozwalała zrozumieć tak Indianom, jak i nie-Indianom, że co prawda ich życie i kultura się zmieniają, lecz podstawowe wartości plemienne i przekonania nie muszą na tym ucierpieć. Sztuka pomagała przetrwać ekonomicznie, a z czasem przyczyniała się do odbudowy plemiennej niezależności.

Artyści z fortu Marion nie byli poddani żadnemu instruktażowi malarstwu, stosowali europejskie materiały do oddania autentycznego stylu plemiennego. Pierwszy profesjonalny instruktaż otrzymali parę lat później pochodzący z plemienia Kiowa uczniowie katolickiej szkoły misyjnej św. Patryka w Anadarko, w Oklahomie. Około roku 1914 siostra Olivia Taylor z plemienia Czoktawów zajęła się artystycznie uzdolnionymi uczniami szkoły, dając im nieformalne lekcje malarstwa. Pracę tę kontynuowały lokalna artystka Willie Baze Lane i przełożona szkoły Susan Peters od roku 1917. To właśnie rok 1917 uważa się często za początek właściwej sztuki nowoczesnej tubylczych Amerykanów. Początkowo szkoleniem objętych było 23 uczniów, z których wyjątkowy talent przejawiało sześcioro: Monroe Tsatoke, Jack Hokeah, Stephen Mopope, James Auchiah, Spencer Asah i – dziewczyna – Lois Smoky. Uczniowie samodzielnie malowali ceremonie Kiowa pamiętane z dzieciństwa. Peters zachęcała, by malowali też tańce, stroje i inne elementy kultury Kiowa w celu jej zachowania. Prace uczniów nieodpłatnie rozdawała, by w ten sposób promować je same i zanikającą kulturę plemienia.

Gdy uczniowie osiągnęli stosowny wiek, w 1927 r. Peters przekonała dra Oscara Jacobsona, szefa Wydziału Sztuki na Uniwersytecie Oklahomy w Norman, by przyjął młodych artystów na dalsze kształcenie. Jacobson, zachwycony ich pracami, nie odmówił.

Lois Smoky pod kierunkiem Jacobsona pobierała nauki zaledwie 6-7 miesięcy, gdyż krótko po trafieniu na uczelnię zrezygnowała z dalszego pobytu w szkole. Paradoksalnie, to właśnie jej prace osiągają obecnie na rynku sztuki najwyższą cenę jako najmniej liczne i wyjątkowe. Przyczyną rezygnacji był brak akceptacji dla jej malarstwa ze strony męskiej części grupy, bowiem w tradycji Kiowa – i innych ludów Równin – malarstwo figuratywne zarezerwowane było dla twórców-mężczyzn. Lois (zwana w plemieniu Bougetah, czyli Jutrzenką) była więc pierwszą Kiowa, która takie malarstwo uprawiała, dodając do niego elementy wzornictwa geometrycznego, tradycyjnie używanego przez kobiety. Po opuszczeniu Uniwersytetu Oklahomy wyszła za mąż i założyła rodzinę, nie uczestnicząc już w przedsięwzięciach artystycznych grupy. Przeżyła (1907-1981) wszystkich pozostałych z Piątki Kiowa (The Kiowa Five) – tak bowiem zaczęto nazywać tę grupę, która dopracowała się pierwszego niezależnego nowoczesnego stylu malarstwa tubylczego – stylu Kiowa, zwanego też stylem z Oklahomy. W sumie lekcje malarstwa w tym stylu pobierało w ramach specjalnych zajęć na Uniwersytecie Oklahomy trzydziestu jeden utalentowanych Kiowa.

Na styl Kiowa składa się zarówno tematyka, jak i sposób przedstawienia postaci oraz kolorystyka. Prace ukazują tancerzy (bo sami artyści byli tancerzami), sceny obrzędów i życia codziennego. Postaci uchwycone są w ruchu. Ma się wrażenie, że słychać bicie bębna towarzyszącego tancerzom czy odgłosy dzwonek.

W pracach malarstwu artyści stosowali akwarele na kolorowym papierze, a ich kolorystyka była zdecydowana i wyrazista. Farbę nakładano płasko, bez cieniowania, a kontury obiektów były miękkie i łagodne. Całość dawała wrażenie harmonii. Stosowali skrót perspektywiczny, ale nie przejmowali się trójwymiarowością. Jacobsona zachwylił niezwykle zmysł obserwacji artystów Kiowa i precyzja w przedstawieniu z pamięci ciała człowieka tak w ruchu subtelnym, powolnym, jak i gwałtownym. Sztuka ta była zapisem tradycji ludu. Dzieła o tym charakterze wykonywane były głównie na zamówienie etnologów.

Dorothy Dunn, późniejsza założycielka innej szkoły malarstwu The Art Studio przy Indian School w Santa Fe, porównała styl Kiowa do stylu artystów azteckich, dopatrując się podobieństw w prostocie detali, sposobie malowania rąk, stóp, piór, wachlarzy, dzwonek i braku emocji na twarzach postaci. Oscar Jacobson zignorował sugestie, by Piątkę Kiowa uczył bardziej europejskiego stylu malowania. Zamiast tego zapewnił Indianom comiesięczne stypendium i zajął się ich promocją i tworzeniem rynku zbytu ich prac. Pokazywał je na dorocznych targach sztuki tubylczej *Gallup Intertribal Ceremonial* w Nowym Meksyku, gdzie styl z Oklahomy zaczął inspirować innych Indian i szybko znalazł naśladowców, a w 1928 roku wystawił je w Denver Art Museum, rozbudzając zapotrzebowanie białych miłośników sztuki.

W 1928 roku Jacobson wystawił prace swoich podopiecznych na Pierwszej Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Pradze. Europa się zachwyliła. W następstwie tej popularności rok później Jacobson wydał we Francji tekę z 30 tablicami przedstawiającymi malarstwo Kiowa pod tytułem *Kiowa Indian Art: Watercolor Paintings in Color by the Indians of Oklahoma*. W Stanach Zjednoczonych malarstwo Kiowa wystawiono na *Exposition of Indian Tribal Art* w nowojorskiej Grand Central Art Galleries w 1931 roku. I mimo że w tytule wystawy ciągle jeszcze pobrzmiwa sztuka plemienna (*tribal*), po raz pierwszy znalazła swe miejsce w galerii, a nie w muzeum etnograficznym jako egzotyczna, ludowa ciekawostka. Były to czasy Wielkiego Kryzysu (1929-1933), który zredukował zapotrzebowanie na sztukę, a także uniemożliwił uchwalenie planowanego prawa o pomocy finansowej do jej rozwoju.

Wielki sukces i uznanie narodowe i światowe Piątki Kiowa przyszło ekonomicznie nie w porę. Jednak wprowadzony przez F.D. Roosevelta program Nowego Ładu gospodarczego (w 1934), poprzez prace publiczne znalazł ratunek i dla sztuki, a przedsiębiorczy O. Jacobson skwapliwie z niego skorzystał, by ratować tubylczych artystów. Został on doradcą prezydenta do spraw programu *Public Works of Art* na terenie Oklahomy i zaczął zatrudniać Kiowa do tworzenia malowideł naściennych w budynkach publicznych stanu Oklahoma. Również w stolicy USA oglądać można obrazy naścienne, które James Auchiah i Stephen Mopope stworzyli w budynku Departamentu Spraw Wewnętrznych. To właśnie ten departament powołał do życia w 1935 roku wspomniany już Wydział do Spraw Indiańskiej Sztuki i Rzemiosła. Jego zadaniem było propagowanie rozwoju gospodarczego i kulturowego Indian amerykańskich i tubylców Alaski, co postulował Raport Meriama z 1927 roku, poprzez poszerzenie rynku zbytu na ich dzieła w ramach rooseveltońskiego Nowego Ładu i zapobieganie zanikowi tradycyjnego stylu życia i tradycyjnej sztuki.

Dyrektor Wydziału, Rene d'Harnoncourt, wypełniając postanowienia statutu, zorganizował dwie duże i przełomowe dla postregania sztuki indiańskiej wystawy: *Golden Gate International*



Budynek Narodowego Muzeum Indian Amerykańskich (NMAI), Waszyngton, D. C. Foto M. Nowocień.

Exposition w San Francisco (1939) i największą z dotychczasowych – *Indian Art of the United States* w prestiżowym nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MoMA, w 1941). Wystawa w Nowym Jorku miała podtrzymać dumę narodową Indian, ukazać walory estetyczne tej sztuki i poszerzyć rynek zbytu na nią. Podkreślano więc jej wartość komercyjną i użytkową, na przykład prowadząc warsztaty na temat sposobów urządzania i dekorowania domu w stylu etnicznym.

Obecnie Wydział ten prowadzi trzy muzea regionalne: Muzeum Siuksów w Rapid City, w Dakocie Południowej, Muzeum Indian Równin w Browning, w Montanie, oraz Muzeum Indian Równin Południowych w Anadarko, w Oklahomie – wszystkie założone na początku lat czterdziestych XX wieku. Ma też bogate kolekcje sztuki tubylczej (w tym autorstwa *The Kiowa Five*) zdeponowane w Narodowym Muzeum Indian Amerykańskich w Waszyngtonie.

Wraz z wprowadzeniem oficjalnego szkolenia twórców w roku 1917 w misji św. Patryka w Anadarko, w Oklahomie, położone zostały fundamenty nowoczesnego malarstwa Indian amerykańskich. W 1932 roku w Santa Fe Indian School, w byłej szkole z internatem działającej od 1890 r., Dorothy Dunn (1903-1992) założyła The Art Studio, wprowadzając nowy program nauczania malarstwa, z którego rozwinął się nowy, specyficzny styl zwany *The Studio*.

Uznani już wtedy artyści indiańscy – Julian Martinez, ze słynnej rodziny twórców ceramiki (zwany Pocano, San Ildefonso Pueblo, 1879-1943) i Alfonso Roybal (zwany Awa Tsireh, San Ildefonso Pueblo, 1898-1955), zostali poproszeni o namalowanie murali na ścianie szkoły w Santa Fe na powitanie młodych (w wieku od 11 do 21 lat) kandydatów nowego kursu malarstwa i sztuki. Uczniowie Dorothy Dunn pochodzili głównie z Południowego Zachodu i południowych Wielkich Równin z narodów Hopi, Nawahów, Tewa, Kiowów, Apaczów. W ostatnim roku nauczania D. Dunn w Santa Fe nabór objął 170 osób.

Przy tworzeniu programu kursu Dunn studiowała wielorakie style zdobnicze tubylczych społeczności. Przede wszystkim analizowała to, co tworzyły ludy Pueblo (szczególnie San Ildefonso Pueblo) w latach 1910-1920 i stosowane przez nich motywy na ceramice, a także tak odległe od siebie źródła jak sztukę naskalną i malowidła na skórze (np. *winter counts* i *parfleche*) powstałe na Wielkich Równinach. Uważała, że można z nich wszystkich wyciągnąć wspólny mianownik, skonsolidować je w jeden uniwersalny, tubylczy styl malarski. Czy to się mogło udać? Czy można wszystko wrzucić do jednego worka i nazwać „sztuką indiańską, rdzenną, tubylczą”? Przy takiej różnorodności stylów, symboli, motywów, sposobów postrzegania świata?

Dunn, wierząc, że jej uczniowie mają wrodzone umiejętności malarskie, chciała w nich te talenty umocnić, zachęcając do ukazywania autentycznego życia ich narodów prostymi dość technikami. Nie kładła nacisku na nauczanie perspektywy, teorii koloru, na analizę ruchu postaci. Obrazy były dwuwymiarowe, bez głębi, bez cieniowania. Wkrótce styl malarski zaczął być nazywany właśnie stylem *The Studio* albo stylem płaskim. Na jednobarwnym tle widniały sylwetki o wyraźnym obrysie, z zaskakującą zazwyczaj ilością detali. Ponownie znac o sobie dała umiejętność obserwacji malarza tubylczego, podobnie jak to było w przypadku Piątki Kiowa. Obrazy przedstawiały ceremonie, taniec, motywy mitologiczne. Ale i dzikie konie, zbieranie kory brzozy, polowanie itp. Zawierały liczne detale etnograficzne i tematy głównie z przeszłości. Znaczący podkreślają proste piękno obrazu i – stąd - siłę jego przekazu. Uczennica D. Dunn i następczyni jako dyrektorka The Studio Geronima Cruz Montoya (zwana Potsunu, Ohkay Owingeh Pueblo, 1915-2015) dostrzegała w nauczaniu Dunn inne zalety niż przekazywane przez nią wartości artystyczne, które wkrótce zaczęły być krytykowane przez samych artystów tubylczych. Według Montoyi Dunn uświadamiała swoim studentom, jak ważny jest ich styl życia, jak istotna jest ich kultura, jak należy o nią dbać i ją zachowywać. Również poprzez zakonserwowanie jej w dziełach malar-

skich. Jak bardzo białe społeczeństwo chciało, aby się jej wstydziło, i jak D. Dunn mówiła swoim podopiecznym, że mogą być z niej dumni. Czyniła też starania, by otworzyć rynek międzynarodowy na dzieła tubylców amerykańskich.

Niestety, taka „polityka” obrazowania Indian z przeszłości przełożyła się na zapotrzebowanie na dzieła przedstawiające tradycyjny świat Indian. Tematy kontrowersyjne czy polityczne nie miały wzięcia. Stereotypy się umacniały. Takie normy w sztuce zamknęły malarstwo tubylcze w getcie „sztuki etnicznej” i uniemożliwiały zaklasyfikowanie go jako sztukę piękną. Na długie lata.

Krytykę stylu podsumował inny wybitny uczeń D. Dunn, rzeźbiarz Allan Houser (zwany Haozous, Apacz Chiricahua, 1914-1994), dla którego – poprzez swe proste zasady – styl był zbyt restrykcyjny, sztywny i przez to sztuczny. Mówił, że Dunn uczyła wszystkich tak samo i tego samego, ignorując indywidualizm, oryginalność twórcy i jego własną kreatywność. Czyli pomysł Dunn na lansowanie sztuki tubylczej „ogólnoindiańskiej” czy „indiańskopodobnej” zaczęła upadać.

Mimo tego, The Art Studio School wyszkoliła wielu głośnych rdzennych artystów, a lista ich nazwisk właściwie jest spisem najgłośniejszych i najwybitniejszych twórców tamtych lat: Allan Houser, Harrison Begay, Joe Herrera, Quincy Tahoma, Pablita Velarde, Oscar Howe, Geronima Cruz Montoya czy Sybil Yazzie. Niektórzy z nich kontynuowali z sukcesami styl *The Studio* (jak H. Begay czy P. Velarde), inni poszli dalej.

Gdy w roku 1949 Allan Houser wykonał swoją pierwszą monumentalną rzeźbę – dla upamiętnienia poległych w czasie Drugiej Wojny Światowej Tubylczych Amerykanów służących w US Army – publicznie ogłoszono, że oto tzw. sztuka tubylcza wkroczyła w erę modernizmu. Rzeźba „Comrades in Mourning” („Towarzysze w żałobie”) stojąca w Haskell Institute w Lawrence w stanie Kansas stała się ikoną stylu Housera i stylu tubylczego w ogóle. Gdy czytamy ówczesne opinie krytyków i odbiorców sztuki w Stanach Zjednoczonych, jakkolwiek nie byłyby pozytywne i pochwalne, czuć w nich niezmiennie postrzeganie sztuki tworzonej przez twórców tubylczych jako odrębnej kategorii, poza głównym nurtem sztuki amerykańskiej.

Joe Herrera (zwany See Ru, Cochiti, 1923-2001) odnalazł się w malowaniu obrazów abstrakcyjnych, początkowo używając motywów pochodzących z ceramiki swojego ludu. Wraz z matką Tonitą Pena wpłynęli na całą generację artystów Pueblo i obecnie są uważani za kluczowe postacie dla rozwoju nowoczesnej sztuki amerykańskiej.

Oscar Howe (zwany Mazuha Hokshina, Dakota Yanktonai, 1915-1983) zaczął od malowania prostą kreską podobnie jak ta z *ledger drawings* lub z geometrycznych malowideł z tradycji Wielkich Równin. Twierdził, że taka linia symbolizuje prawdę i prawość. Linie tę wbudował w tzw. Tohokmu czyli sieć pajęczą, co dało w wyniku obrazy przypominające kubizm. Odrzucał taką klasyfikację twierdząc, że jego sztuka wyrasta z postrzegania świata przez Lakotów. I że niekoniecznie to, co wymyśliła sztuka zachodnia było chronologicznie pierwsze. Podobnie prace Michaela Kabotiego (zwanego Lomawywesa, Hopi, 1942-2009) porównywano do Picassa, którego nie znał i nigdy o nim nie słyszał. Dlaczego by dziś nie porównywać Picassa do Kabotiego, a nie odwrotnie?

Znamienne jest, że obrazy Howe'a nie zostały zaakceptowane przez Philbrook Museum of Art w Tulsa (Oklahoma) w 1958 roku na wystawę *Native American Art* jako „za mało tubylcze”. Wyraził wówczas swój protest na taki stan rzeczy, czy raczej stan umysłu kuratorów wystawy, w słynnym liście otwartym zapytując czy narody tubylcze już zawsze będą traktowane jak stado owiec, bez

prawa do indywidualizmu, jak dzieci, którym tylko Biały Człowiek może wskazać, co dla nich dobre.

Sytuacja zaczęła zmieniać się wraz z założeniem Institute of American Indian Art (IAIA) w Santa Fe w roku 1962, szczególnie, gdy do kadry nauczycieli dołączył Fritz Scholder (Luiseno, 1937-2005). IAIA powstał w wyniku serii konferencji organizowanych przez Fundację Rockefellera w latach 1959-1962, które miały opracować podejście systematyczne do szkolenia twórców nowoczesnej sztuki tubylczej, w proteście wobec kształcenia w skostniałym stylu *The Studio* przez białych nauczycieli i na zapotrzebowanie nowego pokolenia niebojącego się eksperymentu i kontrowersji.

Scholder, Houser i inni nauczyciele IAIA stawiali na wolność i indywidualizm w sztuce. Wywracali do góry nogami pojęcie „indiańskości” znanej z Bodmera, Catlina, Curtisa, a potem filmów z Hollywood. I już mogło się zacząć wydawać, że nareszcie twórcy tubylczy przestaną mieścić się wyłącznie w marginalnym nurcie sztuki indiańskiej, popłyną nurtem głównym, dołączą do *mainstreamu* i będą klasyfikowani jako twórcy amerykańscy, choć przecież zawsze nimi byli. A nadzieja na to powstała wraz z wystawą w National Collection of Fine Arts (obecnie Smithsonian American Art Museum, SAAM) w 1972 roku w Waszyngtonie pt. *Two American Painters* (Dwóch amerykańskich malarzy). Zauważmy: *American*, nie *Indian* czy *Native*.

Tymi malarzami byli F. Scholder i T.C. Cannon (zwany Pai-doung-a-day, Kiowa, 1946-1978). I właśnie „wywracając do góry nogami” stereotypy o tubylcach stosowali oni ironię i kicz. To się spodobało i, według niektórych krytyków, dało początek nowej fazie rozwoju sztuki współczesnej. Tak więc zdziwiona widownia zobaczyła na obrazach Indian w pióropuszcach z lodami w ręce i okularach przeciwsłonecznych, Indianina wieszającego u siebie w domu obraz Van Gogha, ale i Indian z ulicy wyniszczonych alkoholizmem i nędzą. Do mnie samej szczególnie przemawia obraz *Scholdera Indian Portrait with Tomahawk* (Portret Indianina z tomahawkiem). Oto postać, w sumie bezkształtna masa, bez żadnych cech indywidualnych, bez twarzy, bez specyficznego ubioru, chyba w koszuli i spodniach, ale – oczywiście – w pióropuszu na głowie i z maczugą w ręce. Oto Indianin. Tyle o nim wiemy i tyle o niego chcemy. Żeby wyglądał tak, jak w naszych o nim fantazjach.

Scholder lubił malować seriami, a obrazy w tych seriach numerował. Byli więc „Indian on Horse”, „American Indian” (postaci ubrane w amerykańską flagę z sugestywnym rekwizytem) czy „Indian Or Not?” (czyli Indianin czy nie Indianin, widzu zgadnij, i ciekawe, jakie przyjmiesz kryterium), „Indian Land” (Ziemia Indian), „Indian with Beer Can” (Indianin z puszką piwa). Bulwersujące, nieprawdaż? Dlaczego z puszką piwa? A gdzie fajka pokoju? – wydaje się pytać widza Scholder.

Początkowo taka twórczość spotkała się z oporem i brakiem akceptacji ze strony kolekcjonerów i właścicieli galerii, dziś wczesne prace Scholdera należą do klasyki sztuki nowoczesnej. A sprawdźcie, jakie te niechciane dzieła osiągają ceny na aukcjach, jeśli w ogóle się pojawiają...

Potem już poszło z górki. Uczniowie IAIA, a potem również niektórzy wykładowcy, tacy jak Kevin Red Star (Crow, ur. 1943), Earl Biss (Crow, 1947-1998), Dan Namingha (Hopi, ur. 1950), Charles Loloma (Hopi, 1921-1991, specjalizujący się w tworzeniu biżuterii), czy wymieniony już T.C. Cannon to pierwsza linia, chronologicznie i artystycznie, nowoczesnej sztuki amerykańskiej tworzonej przez tubylców. Symbole, elementy kultury, sceny mitologiczne, obrazy współczesności – wszystko tam znajdziemy. I wszystko wyrażone w nieoczekiwany nowy sposób. Stare tradycje i współczesne techniki, lub – odwrotnie – współczesne tematy i tradycyjne techniki, na tym będzie odtąd zasadać się nowoczesna sztuka tubylcza.

Poza wpływem samego IAIA zaczęło tworzyć wielu twórców niezależnych. Niejednokrotnie studiowali w amerykańskich akademiach sztuk pięknych, gdzie pochodzenie nie odgrywało żadnej roli dla ich profesorów czy cyklu studiów. Jednakże dziedzictwo ich narodów nieustająco było dla nich inspiracją i jest widoczne w ich dziełach. Spośród wielu nie można pominąć takich „gigantów” jak R.C. Gorman, Frank La Pena, Harry Fonseca, czy George Longfish.

R.C. Gorman (Nawaho, 1931-2005) był rzeźbiarzem i malarzem, a jego ulubionym tematem były postacie dużych kobiet, wyrażone w sposób surrealistyczny. Charakterystyczne kształty są zazwyczaj osłonięte kocem lub chustą, trudno spotkać podobne. The New York Times nazwał go (podobnie jak M. Kabotiego) „tubylczym Picassem”.

F. La Pena (zwany Tauhindauli, Wintu, 1937-2019), sam będąc tancerzem i artystą, jako tematy swych dzieł wybrał świat duchowy i ceremonialny swojego narodu Wintu z Kalifornii. Podobnie H. Fonseca (Maidu, 1946-2006) swoim „znakiem handlowym” uczynił kojota, trikстера, zarówno clowna jak i mistrza survivalu. Fonseca ubiera swojego kultowego kojota, centralną postać historii stworzenia Indian kalifornijskich, w coraz to nowe przebrania, jak najbardziej współczesne, demonstrując żywotność tych narodów i ich tradycji.

George Longfish (Seneka/Tuskarora, ur. 1942 w Kanadzie) nie wykorzystuje wyłącznie tradycji irokeskich, wspina się na poziom pan-indianizmu, szuka punktów stykowych między kulturą tubylczą i kulturą dominującą. Albo łączy je w zadziwiający sposób, np. w obrazie Ralph's Lauren Polo War Shirt (Koszula wojenna polo Ralfa Laurena). Wpadlibyście na to, żeby zaprojektować designerską koszulkę polo w stylu koszuli wojennej Indian Równin (z guzikami)?

Przed wiekami mówiono o rejonach kulturowych w sztuce ludów tubylczych, teraz także pojawiła się sztuka i artyści adaptujący tradycyjne formy i motywy przynależne swojemu regionowi.

Norval Morrisseau (Odżibwej, 1932-2007, urodzony w Kanadzie) zapoczątkował styl zwany Woodland School, Legend Painting, Anishinabe Painting lub po prostu malarstwem rentgenowskim. Inspiracje czerpał ze wzorów „wygryzanych” w korze brzozy przez członków stowarzyszenia Midewiwin. Gdy po raz pierwszy namalował je na papierze, zderzył się z silnym oporem starszyny, która uważała je za święte. Pracy nie zaprzestał, zaczął malować legendy algonkińskie na płótnie. Jego styl – czarne obrysy soczystokolorowych elementów – jest zawsze i wszędzie rozpoznawalny. Figury mityczne, duchy zwierząt, siły zła i dobra przedstawione są, jakby były prześwietlone promieniami X, zazwyczaj z widocznymi organami wewnętrznymi. Niektórzy krytycy – ponownie odnosząc się do skojarzeń europejskich – nazwali Morrisseau „Picassem Północy” (to już po raz trzeci). Jego uczniowie rozwinęli ten styl, dodając nowe motywy z życia współczesnych społeczności rejonu Wielkich Jezior. Styl ten tak mocno tam się zakorzenił, że obecnie postrzega się go jako nową tradycję artystyczną wschodniej Kanady.

Na Południowym Zachodzie, w Stanach Zjednoczonych w latach 1973-1979 utworzyła się grupa Artist Hopid, jako produkt myślenia i tworzenia awangardowego przy pomocy technik i materiałów pochodzących z nowoczesnego malarstwa europejskiego. Stare motywy z malarstwa naskalnego, naściennego w domach kiva, czy piaskowego i ceramiki były prototypami dla artystów z tamtych ziem. Neil David (Hopi/Tewa, ur. 1944) Michael Kabotie, Terrance Talaswaima (Hopi, ur. 1939), Milland Lomakema (Hopi) tworzą sztukę, która programowo ma wzbudzać szacunek i zrozumienie dla wartości kulturowych Hopi. I – ponownie – porównywana jest do kubizmu.

Wyjątkowym artystą z rejonu Północno-Zachodniego Wybrzeża jest Lawrence Paul Yuxweluptun (Coast Salish, ur. 1957 w Kamloops

w Kanadzie). Zaczęło być o nim głośno w Kanadzie od ok. 1989 r., jego sztuka szokowała. Porównywana była – tym razem – do surrealizmu Salvadore Dali. Lecz była jak żadna inna zaangażowana w sprawy społeczne (np. szkół rezydencjalnych, prostytucji kobiet tubylczych), polityczne, odnosiła się do trwającego nadal procesu kolonizacji, degradacji indiańskich ziem, które nigdy nie zostały przez nich scedowane, a które są dziś niszczone przez przemysł itd.

Same tytuły jego dużych, kolorowych, pastelowych obrazów świadczą o tym zaangażowaniu: *Scorched Earth, Clear-cut Logging on Native Sovereign Land* (Spalona ziemia, totalna wycinka drzew na suwerennej indiańskiej ziemi), *Red Man Watching White Man Trying to Fix Hole in the Sky* (Czerwony człowiek obserwujący jak biały człowiek próbuje załatać dziurę w niebie) czy prowokacyjna instalacja *Residential School Dirty Laundry* (Rzeczy do prania ze szkoły rezydencjalnej). Ta ostatnia to krzyż ułożony z bielizny poplamionej krwią. Do lżejszych w wymowie prac należy obraz *Haida Hot Dog*, przedstawiający hot dog w stylu malowideł Haida, w założeniu autora symbol komercjalizacji sztuki Pierwszych Narodów. Można go – jak tytułowego hot-doga – kupić i bezrefleksyjnie skosztować. Tym razem jego surrealistyczne obrazowanie porównane zostało do tego, które prezentował Salvatore Dali.

Jak pisze na swoim blogu krytyk sztuki Karol Sienkiewicz, Lawrence Paul *nie lubi być nazywany indiańskim artystą. Po prostu nie zgadza się na odgrywanie roli Indianina. Jest artystą i tyle. Zresztą do twórców ściśle powielających tradycyjne formuły sztuki Pierwszych Narodów ma dosyć sceptyczny stosunek. Pewnie gdyby znał polskie konteksty, nazwałby to Cepelią. Mimo to, jego styl niezaprzecalnie powinien kojarzyć się widzowi ze sztuką narodów Kolumbii Brytyjskiej. Karol Sienkiewicz mówi, że jak przystało na modernistę, [Paul] stworzył własny kierunek w sztuce, owoidyzm (czy może owalizm). Owoidystyczne obrazy to abstrakcje złożone z najbardziej charakterystycznego motywu ornamentalnego ze sztuki Pierwszych Narodów w Kolumbii. Znamy je z dekoracji skrzyń, domów, koców, słupów totemowych itp. Dziś wszystkie najważniejsze zbiory sztuki i muzea kanadyjskie posiadają jego obrazy. I jest to znak czasów i dowód na to, że to, co kiedyś nie było akceptowalne i uznawane w sztuce tubylczych artystów, dziś jest cenione i wystawiane.*

Chciałoby się opowiadać i opowiadać o dalszych fantastycznych pomysłach, dziełach, osiągnięciach, zaangażowaniu pokolenia modernistów i dalszych, takich jak George Morrison (Odżibwej, 1919-2000), Truman Lowe (Ho-Chunk, 1944-2019), Jaune Quick-to-See Smith (Salish Kootenai, ur. 1940), Kay Walking Stick (Czirokezka, ur. 1935), Alex Janvier (Saulteaux, ur. 1935 w Kanadzie), Robert Houle (Saulteaux, ur. 1947 w Kanadzie), Emmi Whitehorse (Nawaho, ur. 1957), James Luna (Luiseno/Payomkawichum, 1950-2018), ale może lepiej zaproponować Czytelnikowi zajrzenie do Internetu, by je zobaczył, zamiast o nich mówić.

Współczesna sztuka ludów tubylczych Ameryki Północnej ma się dobrze, rozwija się, zmienia, ewoluuje, jest żywa i zdrowa. Dla twórców dostępne są programy edukacyjne, wystawy grupowe i indywidualne, wsparcie finansowe, stypendia, zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i w Kanadzie. Obecnie kolekcje sztuki tubylczej prezentowane są w coraz większej liczbie muzeów, galerii sztuki i innych instytucji kulturalnych kontynentu. Do najbardziej prestiżowych należą National Museum of the American Indian w Waszyngtonie, Native Arts and Cultures Foundation, Institute of American Indian Art w Santa Fe, Heard Museum w Phoenix, Missoula Art Museum, Denver Art Museum, Eiteljorg Museum of American Indian and Western Art w Indianapolis, czy Field Museum w Chicago.

Tubylcza sztuka nie może narzekać także na brak wystaw czasowych i okolicznościowych. Sama chciałabym zobaczyć na przykład czynną do 2 stycznia 2022 wystawę *Stretching the Canvas: Eight Decades of Native Painting* (Rozpinanie płótna: osiem dekad

malarstwa tubylczego) w Muzeum Indian Amerykańskich (NMAI) w Nowym Jorku, gdzie można podziwiać, porównywać, zachwycać się artyzmem i poczuciem humoru, i starać się zrozumieć prace wielu z opisanych powyżej artystów.

Ewa Stańska
Konsultacja: Marek Nowocień

Biogramy *The Kiowa Five*

Monroe Tsatoke (1904-1937) – lub Tsa To Kee (Koł Myśliwski) – zmarł przedwcześnie na gruźlicę jako pierwszy z Piątki Kiowa. Był nie tylko malarzem, ale i pieśniarzem, gawędziarzem i twórcą wzorów wyszywanych koralikami. W późniejszych pracach malarzskich przedstawiał swoje przeżycia religijne w Kościele Tubylczo-amerykańskim (Native American Church), którego był członkiem. W uznaniu jego dokonań artystycznych Oscar Jacobson zadedykował mu tekę zawierającą najlepsze przykłady sztuki tubylczej (w tym malowidła Tsatoke), wydaną w 1950 roku.

James Auchiah (1906-1974) był wnukiem wodza Kiowa Santanty i babci o nieznanym imieniu, zajmującej się leczeniem i mieszaniem kolorów barwników do świętych malowideł związanych z Tańcem Ducha. On sam był członkiem Kościoła Tubylczo-amerykańskiego. To „zaplecze” rodzinne i własne doświadczenia religijne nie pozostawały bez wpływu na tematykę jego prac, szczególnie późniejszych. Z perspektywy czasu dostrzegaliśmy znaczenie sztuki dla zachowania tradycji kulturowych Kiowa. Miał wrodzone zdolności artystyczne. Podczas drugiej wojny światowej służył w amerykańskiej Straży Wybrzeża, w czasie pokoju był nauczycielem, ilustratorem książek i kuratorem muzealnym. Po wojnie nie malował zarobkowo.

Spencer Asah (około 1905-1954), znany również jako Lallo (Chłopczyk), był synem medicine mana, przez co poznawał na co dzień legendy plemienia i uczestniczył w obrzędach, co widoczne jest w jego obrazach. Był również świetnym tancerzem.

Mopope (1898-1974), znany również jak Qued Koi (Malowany Płaszcz), był najstarszy z Piątki Kiowa i najpłodniejszy. Jego bliskim krewnym był inny artysta Kiowa Silver Horn (Haungooah), a Mopope i Auchiah twierdzili, że był ich pierwszym nauczycielem. Silver Horn był także spokrewniony z Asah, a Hokeah często ich wszystkich odwiedzał, toteż jego twórczość inspirowała całą czwórkę. Mopope był utalentowanym tancerzem cieszącym się szacunkiem plemienia, a także flecistą.

Jack Hokeah (1902-1969) został wczesnie osierocony i wychowywany był przez babcię. Początkowo był bardziej utalentowanym tancerzem niż malarzem, ale wysiłkiem i pracą dorównał innym Kiowa Five. Podczas odwiedzin w Gallup Intertribal Ceremonial w Nowym Meksyku poznał słynną artystkę, twórczynię czarnej ceramiki Marię Martinez z Puebla San Ildefonso. Zamieszkał z jej rodziną na 10 lat i został przez nią adoptowany. W osobie Hokeah skupiły się w ten sposób oddzielne dotąd tradycje – stylu Kiowa i wczesnego nowoczesnego stylu Pueblo, inspirowanego m.in. wzornictwem ceramicznym. Skodyfikowany i zinstytucjonalizowany został on w Santa Fe Indian School po roku 1930, jako chronologicznie drugiej szkole współczesnego malarstwa tubylczego.

Pojęcia

Sztuka plemienna – wykonywana przez plemię na potrzeby plemienia (nie jest sztuką według pojęć europejskich)

Sztuka etniczna – wykonywana przez plemię dla obcych odbiorców, przy użyciu stylu i technik plemiennych

Sztuka pan-indiańska – tworzona przez artystów indiańskich z indiańskiej perspektywy, lecz nie naśladująca żadnej szczególnej tradycji plemiennej

Indian Arts and Crafts Act – amerykańska ustawa 1990 r. zakazująca handlu sztuką pozornie indiańską wykonaną przez osoby niebędące Indianami. Ustawa (P.L. 101-664) jest aktem prawnym regulującym zasady marketingu i reklamy indiańskiej sztuki i wyrobów rzemiosła w Stanach Zjednoczonych. Zakazuje oferowania lub wystawiania na sprzedaż lub sprzedaży produktów rzemiosła lub sztuki w sposób mylnie sugerujący, że są to produkty indiańskie, wykonane przez konkretnego twórcę indiańskiego, plemię lub indiańską organizację produkującą wyroby sztuki i rzemiosła w Stanach Zjednoczonych. Za naruszenie ustawy po raz pierwszy, sprawca będący osobą cywilną może być poddany karze grzywny do wysokości 250 000 dolarów, otrzymać karę 5 lat więzienia, lub obie kary łącznie. Jeśli sprawcą jest przedsiębiorstwo, może otrzymać karę grzywny do wysokości 1 000 000 dolarów. W myśl ustawy Indianin to członek plemienia indiańskiego uznanego stanowo lub federalnie, lub osoba uznana za artystę indiańskiego przez plemię. Ustawę stosuje się w odniesieniu do całej sztuki i rzemiosła indiańskiego i w stylu indiańskim, zarówno tradycyjnego jak i współczesnego, powstałych po roku 1935. Niektóre z wyrobów tradycyjnych często kopiowane przez osoby niebędące Indianami to biżuteria, ceramika, kosze, fetysze rzeźbione w kamieniu, tkane koce, lalki kaczina i ubrania. Wszystkie produkty wprowadzane na rynek muszą być oznakowane zgodnie z prawdą co do przynależności twórcy do konkretnego plemienia, tak żeby nie wprowadzać konsumenta w błąd. Na przykład produkty oznakowane jako „biżuteria indiańska” będą naruszały prawo, jeśli nie wykonał ich członek plemienia lub artysta z certyfikatem plemienia. Produkty reklamowane jako „biżuteria Hopi” naruszają prawo, jeśli nie wykonał ich członek plemienia Hopi lub artysta z certyfikatem tego plemienia. W razie zakupu produktu reklamowanego jako indiański, po stwierdzeniu jego nieautentyczności należy prosić sprzedawcę o zwrot pieniędzy. Jeśli prośba spotka się z odmową, należy skontaktować się z miejscowym Better Business Bureau, Izbą Handlową i Prokuratorem Okręgowym.

Bibliografia

Janet Catherine Berlo, Ruth B. Phillips, *Oxford History of Art: Native North American Art*, Oxford University Press, Nowy Jork 1998.

Peter Bolz, Hans-Ulrich Sanner, *Indianer Nordamerikas. Die Sammlungen des Ethnologischen Museums Berlin*, G+H Verlag, Berlin 1999.

Frederick J. Dockstader, *Sztuka Ameryki I*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.

Phillip Earenfight (wyd.), *A Kiowa's Odyssey. A Sketchbook from Fort Marion*, University of Washington Press, Seattle, 2007

David M. Fawcett, Lee A. Callander, *Native American Painting. Selections from the Museum of the American Indian, Museum of the American Indian*, Nowy Jork 1982.

Native Universe. Voices of Indian America, red. Gerald McMaster, Clifford E. Trafzer, National Geographic Society, 2004.

Tryntje Van Ness Seymour, *When The Rainbow Touches Down*, The Heard Museum, Phoenix, Arizona, 1987

James Volkert, Linda R. Martin, Amy Pickworth, *National Museum of the American Indian*, Smithsonian Institution Washington D.C., Scala Publishers 2004.

Wszystko robił z pasją. Fritz Scholder 6.10.1937-10.02.2005, oprac. Marek Nowocień, „Tawacin” nr 1 [69], wiosna 2005, ss. 3-7

Hyperlinki

„<http://www.publisherweekly.com>”
www.publisherweekly.com, „Modern by Tradition: American Indian Painting in the Studio Style”, dostęp 27.08.2021

„<https://sienkiewiczkarol.org/2016/05/24/yuxweluptun/>”
sienkiewiczkarol.org/2016/05/24/yuxweluptun/, „Yuxweluptun”, dostęp 9.09.2021

Tubylcze „stąd”. Indiańska przeszłość i tożsamość u Hobsona, Orange’a, Erdrich i Momadaya

„Gdybym zapamiętał inne rzeczy, musiałbym być kimś innym”

N. Scott Momaday, Imiona

Najlepsi tubylczy autorzy, nawet jeśli odnoszą się do historycznych traum i cierpień Indian, nie oskarżają o nie wprost „białych”. Wolą badać duszę tubylczych bohaterów niż potępić w czambuł „obcych”. Dzięki temu unikają publicystyki i tworzą znakomite, niejednoznaczne dzieła.

Okaleczali nas. Łamali nam palce (...), odcinali nam uszy (...), skalpowali nas (...), rozbijali miękkie dziecięce główki, uderzając nimi o drzewa. To jedno ze zdań z prologu *Nigdzie indziej*, rewelacyjnego debiutu (dotarł do finału Nagrody Pulitzera w 2019 r.) Tommy’ego Orange’a z 2018 r., pisarza z grupy Szejenów-Arapahów z Oklahomy, mieszkającego w Oakland i opisującego kilka dni z życia fikcyjnych miejskich Indian. Zdanie dotyczy niesławnej masakry Szejenów dokonanej przez ochotników z Kolorado płk. Johna Chivingtona nad Sand Creek w 1864 r. Orange wspomina ten epizod jednak w taki sposób, że staje się on *wydarzeniem epitomizującym*, czyli skondensowaną wersją szerszego procesu historycznego, jego typowym przykładem. W podobnym duchu można odczytywać inne wymienione we wstępie masakry Indian w dziejach podboju kontynentu przez kolonizatorów z Europy.

Spodziewamy się, że opowieści snute przez autorów tubylczego pochodzenia dotyczyć będą nieszczęść wynikających z kolonizacji, dawnych krzywd skutkujących utratą plemienną kulturę i tożsamość. Ale czy zawsze tak musi być? Czy historia indiańska zawsze musi być budowana na opozycji my-oni, Indianie-biali? Przecież historia ludów indiańskich nie zawsze była taka sama. Co z ludami, które współpracowały z kolonizatorami, układały się, handlowały, u boku białych walczyły z innymi plemionami, dzisiaj odnoszą sukcesy? Co z dniem dzisiejszym? Czy każdy przejaw współczesnego „indiańskiego życia” można wyjaśnić swoistą „psychologią historyczną”? Wstęp Orange’a, gdyby cała książka była utrzymana w tym duchu, przeczyłby tezie z pierwszego zdania niniejszego artykułu. Tego typu prolog teoretycznie osadza całą powieść w kontekście historycznej indiańskiej krzywdy, której reperkusje miałyby być żywe do dziś. A jednak powieściowa narracja znacznie odbiega od gniewnego eseju Orange’a. Na szczęście.

Orange, a także inni tubylczy autorzy, których chciałbym tu przywołać (Brandon Hobson i jego *Tam, gdzie rozmawiają umarli* oraz *The Removed*; Louise Erdrich i jej najnowsza *The Night Watchman*), unikają publicystyki, a to pozwala im tworzyć dzieła znakomite. Niniejszy tekst nie jest próbą analizy czy recenzji ich książek – o najnowszych powieściach (wszystkie ukazały się w ciągu ostatnich trzech lat) tych autorów pisałem na bieżąco w „Tygodniku Powszechnym” i zainteresowanych odsyłam do archiwum tego pisma (Hlebowicz, 2019, 2021a, 2021b). Chcę raczej wskazać, jakim transformacjom ulega historia czy też jakie jest miejsce przeszłości w tych powieściach – w kontekście podejmowanego przez nich problemu: jak możliwe jest kontynuowanie czy odtworzenie rodzimej kultury i życie w świecie białego człowieka. Swoistym kontrapunktem tych nowych powieści w niniejszym artykule będą niektóre dzieła nestora literatury indiańskiej N. Scotta Momadaya.

Orange: liczy się tu i teraz

Esej wprowadzający Orange’a zawiera sugestię, że w tragicznej przeszłości należy szukać źródeł współczesnej marginalizacji i chorób społecznych Indian. Jednak w powieści właściwej niewiele tego typu odniesień. Oto jedno z nielicznych. Tony Samotnik, jeden z bohaterów, opowiada, czego nauczył się o historii Indian od swojej babki: *Biali pozabijali nas swoim brudem i chorobami, wyrzucili nas z naszej ziemi i przesiedlili na jakąś górnianą ziemię, na której za cholerę nie da się niczego wyhodować* (Orange, 2019: 27), ale już sam fakt, że przytacza słowa przedstawicielki „starszyny” – a także że czyni to w sposób dość nonszalancki – wskazuje na pewien dystans. Samotnik nie mówi o wła-

snym doświadczeniu i trudno byłoby doszukiwać się związku między jego życiem i decyzjami a przypominającym opowieść mityczną zarysem historycznym autorstwa jego babki.

Powieść Orange’a przedstawia kilka dni z życia 12 bohaterów – Indian mieszkających w Oakland, nieźbornie szukających swego miejsca w społeczeństwie. To z reguły nieudacznicy, osoby po przejściach. Jeden spędził pięć lat w więzieniu za krwawą bójkę, inny bez przerwy opowiada o filmie, który zamierza zrobić, ale nie zdołał jeszcze nakręcić choćby jednej sceny, inny szuka swego ojca, który porzucił rodzinę dawno temu, inny cierpi na typowe dla współczesnych nastolatków, Indian czy nie, uzależnienie od Internetu. W fabule zupełnie znika gniewny ton z wprowadzającego eseju-szkicu historycznego. Bohaterowie rzadko podejmują próby zdefiniowania swojej „indiańskości”, siłą powieści jest brak nostalgii i patosu oraz humor i ironia. Odpowiedzi na pytanie, co znaczy być Indianinem, tubylcy z Oakland szukają za pośrednictwem Google’a. Jeden z nich mówi: *Mój ojciec nigdy w ogóle nie wspominał o swym indiańskim pochodzeniu i tego rodzaju bzdurach, tak że nawet nie wiemy, z jakiego plemienia wywodzimy się z jego strony (...). Więc sam już nie wiem i czasami czuję się naprawdę niezręcznie, mówiąc, że jestem potomkiem rdzennych Amerykanów. Przeważnie czuję się po prostu jak ktoś, kto pochodzi stąd, z Oakland.* Inny opowiada o powwow bez najmniejszej uwagi: *Przebijaliśmy się w indiańskie stroje, ze wszystkimi pióropuszkami, paciorkami i innymi duperelami. Tańczymy, śpiewamy i walimy w taki wielki bęben. Kupujemy i sprzedajemy takie tam indiańskie pierdoły: biżuterię, ciuchy i artystyczne drobiazgi.*

Orange wręcz odcina się od historii: obchodzą go zwykli, „codzienni” Indianie, niedoskonalci, czasem zabawni, czasem ponurzy, którym naturalnym środowiskiem jest nie preria, las czy rezerwat, lecz asfaltowa miejska dżungla. Nie potrafię odczytać tej książki jako opowieści o utraconej rzekomej „esencjonalnej” tożsamości indiańskiej, powodującej współczesne traumy. Jak dekapitacja Metacoma miałyby się mieć do pijaństwa Harveya, innego z bohaterów, czy do tego, że Octavio handluje narkotykami? Oczywiście, sam fakt, że miejska dżungla staje się prawdziwą ojczyzną bohaterów Orange’a i że z reguły zajmują w niej miejsce na marginesie, wskazuje, że coś poszło nie tak, że doszło do zerwania kulturowego. Z drugiej strony – zdaje się pytać autor – czym miałyby być tradycja? Przecież, jak zauważa w Prologu, rezerwaty też nie są w niej osadzone: *Nic nie jest pierwotne i oryginalne, wszystko wywodzi się z czegoś, co było wcześniej; z czegoś, co kiedyś też nie istniało (...). Dziś przemierzamy więc autobusami, pociągami i samochodami wielkie równiny z betonu (...). W byciu Indianinem nigdy nie chodziło o to, by wracać do swej ziemi*” (Orange, 2019: s. 19).

W dramatycznym finale Orange zdobywa się na wyżyny sztuki literackiego, pokazując, że tak naprawdę liczy się tu i teraz, że każdy wybór wciąż jest możliwy i ważny. To wielka literatura – m.in dlatego, że nie stała się orężem ideologicznym, czego można było się obawiać po lekturze Prologu.

Hobson: czirokeskie ghost stories dla uleczenia zranionych dusz

Akcja *Tam, gdzie rozmawiają umarli* (finalista National Book Award w 2018 r.) Brandona Hobsona rozgrywa się w 1989 r. w fikcyjnym miasteczku Little Crow we wschodniej Oklahomie. Narratorem jest Czirokez o imieniu Sequoyah, wspominający wydarzenia sprzed 15 lat, kiedy żył w rodzinie zastępczej małżeństwa Trouttów. Bohaterami powieści są nastolatki skaleczeni przez życie, osieroceni, wtłoczeni w system opieki zastępczej, po omacku szukający punktu oparcia i miłości. Są tu papierosy, alkohol, marihuana, ekspery-

1. Wszystkie cytaty z niewydanych po polsku książek angielskich w tłumaczeniu autora. Za uwagi do tekstu dziękuję niezawodnemu Markowi Maciołkowi.

owanie ze swoimi ciałami i uczuciami. Ich tożsamości wydają się pozbawione rdzenia, będące zlepkiem nieskoordynowanych gestów i zachowań. Sequoyah i inni nastolatki z powieści to postaci kruche i wrażliwe, niepewne swych uczuć, niepotrafiące ich wyrażać.

U Trouttów mieszka już dwójka przygarniętych nastolatków. Jeden z nich to 13-letni George, biały chłopiec, niezwykle młodzieniec o skłonnościach autystycznych. George najchętniej przebywa zamknięty w pokoju, gdzie czyta rzeczy w rodzaju „Rozmyślenia o Jaźni i Nadświadomości”, pisze „filozoficzną powieść” o naukowcu, bombardowanemu przez ZOA – Zmasowany Ostrzał Artyleryjski. Ma też opracowaną mapę domu oraz miasteczka, na której zaznaczył „ciche miejsca”, tzn. takie, gdzie może przebywać sam. U Trouttów znalazła też schronienie 17-letnia Rosemary, Kiowa, która tak jak George najchętniej zamyka się w swoim pokoju, nie schodzi nawet na wspólne kolacje. Rosemary ma za sobą bolesne doświadczenie życia w sierocińcu i poprawczaku. *Tam, gdzie...* to kronika autodestrukcji i zapowiedzianej śmierci Rosemary, a także kronika rosnącej fascynacji bohatera dziewczyną.

W powieści zasygnalizowana jest paralela między życiem bohaterów a losem Czirokezów. Narrator-Sequoyah wspomina, nawiązując do Szlaku Łez: *Moja matka i ja, jak nigdy nasi przodkowie, wrzuciliśmy do worków ubrania i jedzenie, po czym wyruszyliśmy w drogę* (Hobson 2021a: 9). Wygnanie Czirokezów w pierwszej połowie XIX w. z Południowego Wschodu na Terytorium Indianie staje się ważnym tłem w kolejnej powieści Hobsona, *The Removed*, opowiadającym wypadki członków rozbitej czirokeskiej rodziny. Autor w innym miejscu nazywa Szlak Łez „jednym z najokrutniejszych wydarzeń w historii USA” (Hobson, 2018: 21). *Miałem do czynienia nie tylko z indiańskimi dziećmi, ale i z dziećmi różnych ras. Ale chciałem zwrócić uwagę na przemoc i rasizm wobec tubylców. Staram się też zawsze pisać o idei „domu”, czy to w odniesieniu do tubylców wyganianych ze swoich ziem, czy nastolatków w domach zastępczych, wyjmowanych ze swoich domów i zmuszanych do ciągłego przenoszenia się z jednego domu do drugiego*, wyjaśnia autor².

Powieści Hobsona według zamierzeń samego autora są tylko historią opuszczonych dzieci, których system nie potrafi włączyć do społeczeństwa. To poniekąd historia panindiańska, metafora losu i przeznaczenia tubylców w USA. Rasizm leży u podłoża wypędzenia Czirokezów z rodzinnych ziem w XIX wieku, jak i jest powodem rozbicia i cierpienia współczesnych czirokeskich rodzin. W tym sensie exodus Indian nigdy nie ma końca. A ponieważ los Czirokezów podzieliło wiele innych grup z całej Ameryki Północnej, wypychanych ze swoich ziem i osadzanych w rezerwach, nieustanne powracanie przez Hobsona do motywu „usunięcia” – czy to plemienia, czy to indiańskich bohaterów – staje się też interpretacją losu tubylczych Amerykanów w ogóle.

W opublikowanym w sieci krótkim esejem Hobson mówi o tym wprost: *Szczególnie smutne jest poczucie przemieszczenia, wykorzenienia wśród tubylczej młodzieży: statystyki porwanych i zaginionych każdego roku tubylczych kobiet są zastraszające, podobnie jak tubylczych dzieci umieszczanych w systemie rodzin zastępczych (...). Wykorzenienie oraz poczucie utraty i zdrady przez system sięga Szlaku Łez* (Hobson, 2019). A jednak żadna z dwóch książek Hobsona nie jest rozliczeniowa. Co innego Hobson-pisarz, co innego Hobson-interpretator historii w wywiadach czy esejach. Jako pisarz nie pozwala, by jego książki przerodziły się w publicystykę o niesprawiedliwościach historycznych. W pierwszej powieści osiąga to skupiając się na bohaterach i relacjach między nimi, ideologie i interpretacje pozostawiając na boku. Najciekawsze jest właśnie budowanie świata przedstawionego z niespójnych elementów, kreowanie niepokojącej atmosfery miasteczka odzwierciedlającej zagubienie młodych bohaterów, a protagonistów *The Removed* umieszcza w świecie onirycznym, surrealitywnym, dominuje tu wręcz poetyka horroru, którego ważnym elementem są przetworzone przez Hobsona opowieści ludowe Czirokezów. Określiłbym ją jako czirokeską opowieść o duchach albo czirokeską odmianę horroru, wyrosłą z ich tradycji ustnej i folkloru.

Niezwykle cenne uwagi o swoim podejściu do bohaterów przekazał Hobson w rozmowie z Adą Arendt 22 października 2021 roku. Mówił, że nie znosi tłumaczyć we własnych książkach, o czym traktują, woli zostawić rzeczy niedopowiedziane i że siła literatury polega właśnie na tym, iż wcale nie jest oczywiste, co wynika z czego³. Zakończenia obu powieści Hobsona są uzdrawiające, w sensie wylizywania się z duchowych ran. Tragiczna pamięć nie znika, krzywdy nie zostaną wybaczone, ale gorycz i pustka ustępują miejsca łagodnej akceptacji zastanej sytuacji. Cienie przodków zasiadają wśród żywych, a pokiereszowani przez życie współcześni bohaterowie gotowi są ze spokojem przyjąć to, co przyniesie przyszłość, odnajdując drogę do domu, przy czym dom niekoniecznie oznacza fizyczny budynek. Jak powiada autor: *Mój dom jest tam, gdzie moja rodzina, obojętnie gdzie to jest. Dla mnie dom to bycie z rodziną i przodkami*⁴.

Erdrich: po pierwsze wspólnota

W swojej najnowszej powieści, *The Night Watchman (Nocny stróż)* – Nagroda Pulitzera w 2021 r. – Louise Erdrich, najbardziej znana tubylcza autorka, słusznie obarcza białych próbą unicestwienia rezerwatu Czipewejów z Turtle Mountain Band w Dakocie Północnej w połowie XX wieku. Chodzi o senacki projekt z 1953 r. zniesienia indiańskich rezerwatów, którego celem miała być „emancypacja” Indian. Ale nawet tu autorka nie przedstawia białych jako zło wcielone, lecz ukazuje ich raczej jako ludzi nierozumnych, których niewiedza pcha do naprawiania świata innych. Nierozumnych białych potrafi nawet sportretować z przyrzuceniem oka – tak dzieje się w przypadku mormońskich misjonarzy, którzy usiłują przekonać Czipewejów, iż są oni potomkami biblijnego Lehię. Czipewejów jednak rozważania biblijne nie interesują, a na pytanie, czy wiedzą, skąd pochodzą, odpowiadają bez wahania, że tak. *A wy nie?* A o białych senatorach – i szerzej białych w ogóle – bohaterowie myślą z ironią: *Jak mieliby Indianie trzymać się od nich z daleka, skoro pogromcy czasami wyciągali do nich swoje ręce, by przygwoździć ich do swoich serc, czymś, co miało przypominać miłość?* (Erdrich, 2020: 98).

Jednak w samym rezerwacie Czipewejowie żyją po sąsiedzku z białymi, a linie sporów i przyjaźni nie przebiegają, przynajmniej nie zawsze, według podziałów rasowych. W znanych polskiemu czytelnikowi *Lekach na miłość*, pierwszej powieści Erdrich, bohaterowie, Czipewejowie z fikcyjnego rezerwatu w Dakocie Północnej niejednokrotnie zadają ból sami sobie, niepotrzebny im jest do tego biały człowiek. A starsza protagonistka *Nocnego stróża*, Czipewejka, krzywi się, gdy słyszy obok siebie Indianina mówiącego w języku dakota, nieważne, że mieszka on w tym samym rezerwacie i wyświadcza kobiecie różne przysługi. Co nie znaczy, że Erdrich zamyka oczy na rasizm białych (np. próba zgwałcenia głównej bohaterki przez białych kolegów ze szkoły, biali policjanci aresztujący Indian bez powodu) czy stereotypizowanie przez nich Indian: *Dla większości sąsiadów Indianie byli tymi, którzy cierpieli i chowali się w nędznych chatkach albo włóczyli się po ulicach kompletnie zalani wodą i wstydem* (54). Jak u Orange’a i Hobsona, głównym tematem najnowszej książki Erdrich nie są jednak relacje Indian z białymi, lecz sami Indianie. Erdrich interesują sami Czipewejowie, walka o uchronienie ich wspólnoty przed rozpadem i, podobnie jak u Hobsona, podtrzymanie więzi z przodkami. *Czasem czuję, że oni są ze mną, ci ludzie z dawnych czasów (...). Są dookoła nas. Nigdy nie mogłbym opuścić tego miejsca*, mówi jeden z bohaterów książki (322).

N. Scott Momaday: indiańska wielokulturowość

Momaday to pierwszy tubylczy autor nagrodzony Pulitzarem: otrzymał go w 1969 r. za niezwykle piękną, polifoniczną powieść *Dom utkany ze świtu*. Powieści i wspomnienia Momadaya osadzone są w świecie indiańskim, rodzinnych opowieści i plemiennych mitów, nie tylko jednego plemienia, z którego pochodzi (Kiowa), lecz kilku (także Nawahów, Apaczów, Pueblo), wśród których jego rodzinie przyszło mieszkać (jego rodzice nauczali w szkole dla Indian). Różne zwyczaje, różne stany, różne krajo-brazy – choć zawsze Południowy Zachód, którego uroda – jak zauważa Marek Paryż – niweluje deterministyczny wpływ historii (Paryż, 2015: 31)⁵. Pamięć z autobiograficznych *Imion* to najczęściej pamięć dobra, pamięć

2. Wywiad z Brandonem Hobsonem przeprowadzony drogą elektroniczną 8 marca 2021 r.

3. *Opowieści zranionych. Spotkanie z Brandonem Hobsonem*. Prowadzenie Ada Arendt. 22.10.2021. Festiwal Conrada 2021 <https://www.facebook.com/watch/?v=438754341000506>

4. Wywiad z Brandonem Hobsonem przeprowadzony drogą elektroniczną 8 marca 2021 r.

5. Paryż jest autorem niezwykle wnikliwej analizy *Domu utkane go ze świtu i Imion* (2015).

życia rodzinnego, gdzie rodzina nie oznacza tylko ojca i matki, ale także krewnych i przodków w kilku pokoleniach. Momaday jest zakorzeniony w tubylczości, opisywanej nie jako kontrast wobec świata białego człowieka, lecz istniejącej równolegle, przenikającej się, a nawet przyzajęcej. Momaday wspomina np. zapamiętany z dzieciństwa widok pociągów „przebiegających czarnym ściegiem równinę” (Momaday, 1969: 83). Ci z nas, którzy trzymają stronę Indian w odwiecznej rywalizacji z kowbojami, wiedzą dobrze, że „żelazny koń” oznaczał koniec świata rdzennych Amerykanów, pociąg ich ziemię i pozwolił białym szybciej się przemieszczać, by ją zagarnąć. U Momadaya niczego takiego nie ma. *Kraj poprzecinany lśnącymi szynami i jadące po nich, wyrzucające kłęby dymu pociągi* były naturalną częścią scenarii – bez nich wielka przestrzeń Południowego Zachodu zawierałaby lukę, uważa Momaday.

Świat dzieciństwa Momadaya, *dni niekończącej się obietnicy wiecznej przygody i świętości dzieciństwa, świat równowagi* (Momaday, 1969: 113), obejmował także białych kolegów ze szkoły. Problemy Momadaya-chłopca były takie jak większości dzieci na świecie: uliczne bójkki, zawiedzione miłości. Nawet na osadzenie Kiowów w rezerwy i nagłe unicestwienie ich kultury Momaday patrzy w sposób nieortodoksyjny. W *The Way to Rainy Mountain (Drodo do Deszczowej Góry)* zniszczenie bizonich stad przez białych, a wraz z nimi równinnej kultury Kiowów określa jako „codzienne agonie ludzkiej historii” (3), a więc coś przygodnego, w sumie mało istotnego. Jego zdaniem ważniejsze było to, co nastąpiło wcześniej: „wielka przygoda”, jak sam ją określa, czyli wędrówka Kiowów z gór na północy na Wielkie Równiny (tamże). *Zdobyli konie, religię Równin i wzięli w posiadanie wielką, otwartą przestrzeń. Wyzwolili się ich koczownicza dusza. Podczas wielkiej wędrówki dojrzało jako lud. Wyrobili sobie porządne pojęcie tego, kim są, odważyli się zamaryć, kim chcą być, i to marzenie zrealizować* (Momaday, 1969: 3-4). Takiego momentu przełomowego, afirmacji narodu Czirokezów, brak np. u Hobsona. Momaday jest pośrednikiem kulturowym, do czego uprawnia go zresztą mieszane pochodzenie (w jego żyłach płynie krew Kiowów, Czirokezów, francuska, kanadyjska i meksykańska). Nawet tak doniosłe dla białych i tubylczych Amerykanów (pierwsi z reguły oceniają je pozytywnie, drudzy negatywnie) wydarzenia, jak podróż Lewisa i Clarka nad Pacyfik ocenia zaskakująco: *Dla wszystkich Amerykanów, wtedy i teraz, podróż (...) była epicką odyseją narodowego umysłu i wyobraźni. Dla mężczyzn, którzy wkroczyli do nieznanego świata i wrócili, i dla tych wszystkich, którzy znali tę ziemię i obserwowali z serca dzikiej krainy, nic już nie miało być takie same. To była niezwykle trudna podróż, znaczone wspaniałymi triumfami i porażkami. Było to, dosłownie, poszukiwanie wizji, a osiągnięte wizje miały głębokie konsekwencje. Wszystko, czym dziś jesteśmy, to, co w nas dobre, i to, co w nas złe, było w niej zawarte* (w: Josephy, 2006: 192).

W Imionach Momaday próbuje odpowiedzieć – z punktu widzenia małego chłopca – „jak to jest być Indianinem Kiowa”, i wymienia: babkę z włosami uplecionymi w warkoczyki i piękny strój, mówiącą niezbyt dobrze po angielsku; dom „indiański”, ponieważ jego ściany są udekorowane zdjęciami członków rodziny w tradycyjnych, odświętnych strojach; śmiech, ponieważ Indianie dużo się śmieją; śpiew, ponieważ Indianie kochają śpiewać (...) wszyscy śpiewają a czasem są też bębny to się ciągnie przez całą noc”. Ale indiańskie jest też to, że babka idzie do kościoła baptystów na Deszczowej Górze (Momaday, 1982: 118). Jednak, niezależnie od swoistej roli pośrednika kulturowego między światem Indian a światem białych, prawdziwym domem Momadaya jest jego tożsamość Kiowa i szerzej indiańskość czy też indiańska wielokulturowość, bo w swej twórczości sięga, jak już wspomniano, do dziedzictwa różnych tubylczych ludów. Jego najważniejsza powieść, *Dom utkany ze świtu*, nasycona jest indiańskością, ludowymi obrzędami i religijnymi ceremoniami – w nich, jak można interpretować finał, bohater-samotnik, odmieniec, odnajduje sens życia. W *Imionach* wspomina, że *ojciec snuł klechdy indiańskie. Było to o wiele bardziej podniecają-*

ce niż wszystko, co mógłbym znaleźć w szkole (Momaday, 1982: 102). Nawet za utratę równinnej kultury Kiowów odpowiadają nie tylko biali, ale i inni Indianie, co wynika z zaskakującej i wzruszającej zarazem interpretacji kroniki kalendarzowej Kiowów prowadzonej przez jego pradziadka Pohd-lohka. Jest w niej przedstawione rysunkiem wydarzenie ze srogiej zimy 1851-1852 r.: pojmanie przez Kiowów pewnego Paunisa, który uciekł z niewoli zabierając Kiowom najlepszego konia. To musiała być tragiczna historia, uważa Momaday-narrator, ponieważ strata konia myśliwskiego była utratą krwi życia ich kultur. Gdy zaginęła, *wraz z nim uległo zatraceniu coś z ludzi Kiowa* (tamże, 61-62).

Rodzaje pamięci

Pamięć Hobsona nakierowana jest na odległą przeszłość, na zbiorową traumę. Odślania pustkę, ale też odpominanie zwyczajów przodków może stać się lecznicze. Hobson opowiada o krzywdzie i rozdrapuje rany, pokazując, że jedynym sposobem na leczenie traumy jest powrót do tradycji, plemiennych opowieści i przetworzenie ich na literaturę, która jest jedynym prawdziwym schronieniem, a nawet więcej – sposobem na przetrwanie. U Momadaya „pamięć kontrolująca wyobraźnię” (Momaday, 1982: 73) jest bogata, kreuje i łączy światy, umożliwia życie. Tony Samotnik z powieści *Orange’a*, poświęcając się, by uratować setki ludzi od rzezi, w ostatniej chwili swego życia przypomina sobie poradę babki, jak należy tańczyć – lekko, *tak jak ptaki śpiewają o poranku* (Orange, 2019: 388). Oto swoisty powrót do tradycji, odnalezienie więzi z przodkami w krytycznym momencie, symbol tragicznego indiańskiego losu, upadku i trwania zarazem, bo *Tony nie zamierza nigdzie stąd odejść* (tamże). Erdrich zaś wraca do walki przodków o zachowanie rezerwatu i czipewskiej wspólnoty, trzymającej się z determinacją koniuszkami palców ostatniego skrawka ziemi, którego rząd amerykański nie zdołał jej odebrać w XIX w., bo, jak sama tłumaczy, *pamięć* [o tych wydarzeniach] *blaknie nawet wśród amerykańskich Indian. Moja książka ma pomóc utrzymać tę pamięć*. Dodaje, że jej celem jest tchnąć nadzieję w serca tych, którzy są przekonani, iż walka nie ma sensu (Erdrich, 2020: 450-451).

Bartosz Hlebowicz

Omawiane książki

Erdrich, Louise. 1998. *Leki na miłość*, tłum. Magdalena Konikowska, PIW, Warszawa.
Erdrich, Louise. 2020. *The Night Watchman*, HarperCollins, New York.
Hobson, Brandon. 2021a. *Tam, gdzie rozmawiają umarli*, tłum. Jarek Westermark, Agora, Warszawa.
Hobson, Brandon. 2021b. *The Removed*, Ecco, New York.
Orange, Tommy. 2019. *Nigdzie indziej*, tłum. Tomasz Teszner, Zysk i S-ka, Poznań.
N. Scott Momaday. 1976. *Dom utkany ze świtu*, tłum. Jadwiga Milnikiel, Książka i Wiedza, Warszawa.
N. Scott Momaday. 1969. *The Way to Rainy Mountain*, University of New Mexico Press, Albuquerque.
N. Scott Momaday. 1982. *Imiona*, tłum. Jadwiga Milnikiel, Książka i Wiedza, Warszawa.

Bibliografia

Ambrose, Stephen E. 2019. *W poszukiwaniu granic Ameryki*, tłum. Jan Szkudliński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
Hlebowicz, Bartosz. 2019. *Odyseja miejskich wojowników*, „Tygodnik Powszechny” 26(3651), s. 71-74, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/odyseja-miejskich-wojownikow-159362>
Hlebowicz, Bartosz. 2021a. *Okrutna melancholia Czirokezów*, „Tygodnik Powszechny” 15(3744), s. 68-71, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/okrutna-melancholia-czirokezow-167042>
Hlebowicz, Bartosz. 2021b. *Dobra wiadomość, zła wiadomość*, „Tygodnik Powszechny” 36(3765), s. 82-84, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/dobra-wiadomosc-zla-wiadomosc-168849>
Hobson, Brandon. 2018. *How Tsala Entered the Spirit World and Became a Hawk*, „Conjunctions” no 71, s. 20-35.
Hobson, Brandon. 2019 (October 31). *On „Where the Dead Sit Talking”*. PowellsBooks.Blog, <https://www.powells.com/post/original-essays/on-where-the-dead-sit-talking>
Josephy, Alvin M. Jr. (red.). 2006. *Lewis and Clark Through Indian Eyes. Nine Indian Writers on the legacy of the expedition*. Vintage Books, New York.
Paryż, Marek. 2015. *N. Scott Momaday: inność jako dramat i szansa*, w: *Pisarze pochodzenia indiańskiego: Momaday, Silko, Erdrich, Alexie, Vizenor*, red. Joanna Ziarkowska i Ewa Łuczak, s. 21-41.

6. Choć nie zawsze: szczególnie wstrząsająca jest relacja o tym, jak stryj James w szale pijackim przyłożył łufę strzelby do łona matki, kiedy była w ciąży. „Wierzę (...), że tylko jej (...) skłonność do nagłych, strasznych wybuchów gniewu uratowała jej życie, i moje przy okazji” (51).

7. Podróż Lewisa i Clarka jest jedną z najważniejszych opowieści założycielskich narodu amerykańskiego, a dwaj kapitanowie bywają porównywani do Odyszeusza. Zdaniem Stephena E. Ambrose’a, historyka-popularyzatora i piewcy amerykańskich bohaterów, Lewis „był jednym z czołowych odkrywców w dziejach świata” (Ambrose, 2019: 668). Inną, mniej lub bardziej krytyczną opinię wyrażają współcześni Indianie, przypominający, iż wyprawa oddziału żołnierzy wcale nie była niewinną podróżą odkrywczą, lecz przygotowaniem gruntu pod najazd kolonizacyjny (106-107), a „przejsie Lewisa i Clarka” w przyszłości będzie postrzegane jako „pomniejsze wydarzenie w przyszłej interpretacji historii Indian”, „przypis do niszczycielskiego cyklu, który nawiedził ziemię na zachodzie” (22-23), ekspedycja powinna być „tylko krokiem wstępnym do opowiedzenia prawdy o ludach indiańskich i historii naszej walki i przetrwania” (136). Wszystkie te cytaty pochodzą z esejów indiańskich pisarzy i dzisiejszych przywódców grup, z którymi zetknęli się w czasie swojej podróży Lewis i Clark. (Josephy, 2007).

Usłyszeć echo przeszłości. Żyjący świat sztuki Indian Ameryki Północnej

Rząd przypisał znakomite umiejętności [Czipewejek] ich indiańskiej krwi i wprawie w wyszywaniu koralikami.

Louise Erdrich, *The Night Watchman* (Erdrich 2021: 3)

Sztuka tubylcza stanowi kategorię wszelakich form ekspresji artystycznej mieszkańców obu Ameryk. Olbrzymi zakres geograficzny dwóch kontynentów powoduje, że obejmuje ona bardzo zróżnicowane, całkowicie odmienne kultury, a cezura umieszcza ją na przestrzeni wieków, od czasów prehistorycznych aż do współczesności.

Starożytne wspomnienia

Szczególne zainteresowanie budziło tubylcze rzemiosło i było bez znaczenia, w jakiej epoce powstały dzieła ludzkiej pomysłowości oraz z czyich wyszły rąk (Morgan 2011: 275). Gdy sięgamy do dalekiej przeszłości i starożytnych mieszkańców Ameryki Północnej dostrzegamy najwcześniejsze formy tubylczej sztuki, a materialność powstałych kiedyś dzieł potwierdza istnienie odległej rzeczywistości, dając nam możliwość zanurzenia się nawet w archaicznym czasie. Materialne wytwory ludzkiej wyobraźni pobudzają ją u nas, a przy okazji prowokują do pytań i zagłębienia się w historię ich życia. Rzemiosło używa z pewnością niemej języka, jednak dzięki twórczej ekspresji bezgłośnie mowa sztuki materialnej tubylczych antenatów okazuje się bardziej wymowna, niż niejedna, zapisana karta. Najwcześniejszą formą wyrazu artystycznego dawnych epok były naskalne malowidła. Według badaczy najstarsze na kontynencie stanowisko petroglifów znajduje się w Nevadzie, nad brzegiem jeziora Winnemucca w dolinie Lohontan, które może sięgać tam nawet około 14800 lat (Palonka 2019: 106). Miejsca występowania malowideł naskalnych są liczne, ale nie reprezentują wyłącznie kolejnej atrakcji turystycznej. Do dzisiaj odgrywają ważną rolę w życiu amerykańskich tubylców traktujących je jako święty element własnej historii. Dodatkowo jedną z głównych cech takiej sztuki był naturalizm ukazujący zdolność dawnego artysty do wykorzystania w procesie powstawania dzieła naturalnej formy użytego surowca. Rzemieślnicy Hopewell wykonywali piękne naczynia, które używali do pochówków, a niektórzy modelowali figurki ludzi. Dzięki kulturze Missisipian otrzymaliśmy artefakty z gładzonego kamienia, siekiery misy i fajki oraz grawerowane muszle do zawieszania na szyi. Kolejne artefakty dawnej sztuki to nierokowane ostrza i ozdoby z muszli kultury Folsom, a na stanowisku kultury Clovis znaleziono ślady znanej do malowania ciała ochry. Z czasem, gdy pojawiały się nowe kultury, przybływały też kolejne formy tubylczego sztuki tworząc sztukę, która odzwierciedlała podejście twórców do środowiska. Dlatego na zdobionych przedmiotach można dostrzec bezmiar symboli i motywów, wykorzystywano przy tym wszelkie, dostępne, naturalne materiały. Ludzie zamieszkujące lasy sięgały więc po drewno, ci, którzy mogli wykorzystywać glinę stali się garncarzami, inni byli znakomitymi wyplataczami koszy, z kolei niektórzy sięgali po zwierzęce skóry i kości.

Materialna sztuka tubylczych Amerykanów była i do dzisiaj pozostała niezwykle różnorodna. Większość zastosowanych wzorów wywodzi się z form naturalnych przedstawiając proste motywy geometryczne lub linearne, chociaż wiele z nich zaginęło w nieokreślonej przeszłości. Z kolei po pojawieniu się w Ameryce Europejczyków niektóre stare motywy spłotyły się z nowymi wzorami, też nie pozwalając na odkrycie ich źródeł. Wzory artystyczne były ściśle powiązane z twórcą, a więc pojedynczą osobą, dlatego uważano je za własność osobistą, a ich estetyka zależała jedynie od indywidualnej wrażliwości odbiorcy. Miały też swoją moc, dlatego postronna osoba mogła wykorzystać wzór poprzednika, ale musiała go kupić lub otrzymać w darze od twórcy. Zawłaszczanie i wykorzystywanie do własnych celów było zabronione, wierzono również, że jego ukryta siła może zniszczyć każdego podrabiacza. Wykonując przedmiot używano naturalnych surowców, kamień, glinę, drzewa, drewno, korę i korzenie, kolce ursona, sierść bizona, jelenia, elka lub łosia, kości zwierząt, muszle, rybie ości, turkus, jadeit, czy różne metale i tylko od wyobraźni artysty zależał późniejszy wizerunek artefaktu. Przez wieki jedynie przybływały form twórczej ekspresji, pośród których znajdujemy u Irokezów „żywe” maski oraz wampumy produkowane z muszli, ulotne piaskowe obrazy Diné, przedmioty ze skóry artystów z Równin wykorzystujących do ich wykonania kolce ursona, sierść zwierząt i pióra, a później szklane paciorki i metalowe dzwonki hawk bells. Z kolei ludy pacyficzne-



Autor z Joanne Shenandoah w 2018 r. w Bydgoszczy. Fot. V. Piekarska

go wybrzeża honorowały zwierzęta totemiczne swoich klanów, ukazując je w rzeźbach lub w malowidłach, zdobiąc swoje charakterystyczne, stożkowe kapelusze scenami z połowów wielorybów. Nie brakowało też dekorowanej malunkami ceramiki, koszy wyplatanych z tak dziwnych materiałów jak igły sosny, lub korzenie żywotnika, skór zdobionych malowidłami, wzorzystych tkanin, czy biżuterii z kamieni i metali. Tworzone przedmioty miały różne przeznaczenie i mogły być wykorzystywane do użytku religijnego, lub codziennych potrzeb.

Stuchać swojego serca

Tradycyjnej sztuki tubylczych Amerykanów nie można oddzielić od wierzeń. W wielu tubylczych językach brakuje terminu „sztuka” lub „artysta”, dlatego chcąc odwołać się do efektu pracy indiańskiego twórcy, trzeba było przywołać różne określenia opisujące dzieło, sięgając często do słów odzwierciedlających magiczny sens sztuki, takich jak na przykład angielski termin *medicine* (tajemniczy, potężny). Formy stworzone przez twórców przedmiotów zawierały w sobie nadprzyrodzoną moc, a w rękach osób wtajemniczonych taki przedmiot mógł uwolnić swoją wyjątkową siłę, gdyż miał co najmniej takie samo znaczenie, jak same umiejętności artysty. Tradycyjna, tubylcza sztuka materialna nie była formą stworzoną, ale wewnętrzną zasadą, z której powstawała forma zewnętrzna (Brown 1997: 84). W proces jej tworzenia często wpleciony był obrzęd, dlatego rytualny aspekt zawsze musiał być brany pod uwagę, gdyż przenikał większość rzeczy podczas tworzenia dzieła, umożliwiając twórcy opanowanie *profanum*, ale tylko po to, by mógł połączyć się z *sacrum*. Sztuka była odbiciem rzeczywistości, ale umożliwiała łączność z tym co święte stając się obiektem mediacji między różnymi siłami żywymi. Inspirację dla artysty stanowiły często przeżycia duchowe i sny, a niektóre wytwory były wynikiem poszukiwań wizji, podczas których Indianie wkraczali do świata tajemniczych miejsc, w momencie, gdy ich dusza opuszczała ciało. Podczas metafizycznych zdarzeń i niezwykłych widoków uczestnik często napotykał istoty, które uznawał za duchowych przewodników, starając się później odtworzyć ich wygląd, lub choćby kształty, stąd obecność duchowej esencji w prawie każdej formie. Pomimo religijnego znaczenia wielu przedmiotów nie uciekano od codziennych akcentów, doceniając artystyczne walory wykonanych rzeczy. Dochodziła do tego chęć ich mistrzowskiego skomponowania, nie mówiąc już o tym, co obecnie klasyfikujemy jako artystyczne umiejętności, a co było cenione na długo przed kontaktem z europejskimi przybyszami. **Podobne zjawiska miały miejsce w sytuacji, gdy efektem przeżyć były ulotne motywy pieśni, czy tańca, wykorzystywane potem przez uczestników licznych ceremonii.** Wielkim szacunkiem cieszyli się również charzmatyczni *storytellers*¹, osoby opowiadające plemienne historie. Oralny przekaz stanowił nieodłączną część tubylczych kultur pozwalając na przypomnienie, jaka jest historia plemienia i skąd pochodziły jego tradycje. To, co było bardzo widoczne w tej konstrukcji to harmonia i wewnętrzna spójność opowieści, stanowiących do dzisiaj jeden z elementów często tak innego od naszego sposobu postrzegania przez Indian świata.

1. Tłumaczenie angielskiego terminu *storyteller* bez uwzględnienia kontekstu tubylczej tradycji oralnego przekazu nie jest możliwe. Stąd proste tłumaczenie np. „gawędziarz” nie będzie właściwe. W tubylczych kulturach jest to osoba przekazująca poprzez opowieść plemienną wiedzę o jego historii i tradycji. Osoba opowiadająca nie tylko przekazuje ją słuchaczom, ale wraz z nimi staje się jej bezpośrednim uczestnikiem.

Po pojawieniu się białych przybyszów tubylcze przedmioty oceniano europocentrycznie, a jeśli zwracano na nie uwagę, to zazwyczaj pod kątem walorów dotyczących użyteczności. Gorzej było z tańcami i śpiewem, które w sytuacji narzucania zasad chrześcijańskiej cywilizacji często uznawano za wytwór sił nieczystych. Kolejne dekady niosły jednak zmiany i z czasem zaczęto dostrzegać wartości reprezentowane przez plemienne kultury. Proces ten postępował bardzo powoli i znalazł odzwierciedlenie w tradycyjnej materii, jednak przy okazji przecierano nowe ścieżki, na których wielką rolę odgrywały obecnie podtrzymujący plemienne tradycje indiańscy artyści. Umiejętność skutecznego oddziaływania na odbiorcę zależała głównie od siły tradycji, jaka panowała w całym plemienu, a w mniejszym zakresie nawet w grupie, do której należał twórca dzieła. Niezależnie jednak od zakresu oddziaływania taka aktywność należała do traktowania jako formę komunikacji artysty z jego społecznym otoczeniem. Indiańscy wykonawcy wykorzystywali głównie stare motywy, ale do dzisiaj respektują istniejące w niektórych kulturach ograniczenia powodujące na przykład, że członkowie jakiegoś klanu nie mogą używać wzorów będących własnością innego klanu. Jeszcze do niedawna praca artysty była zamknięta w dość sztywnych ramach tradycji, chociaż takie podejście nie wykluczało swobody wypowiedzi. Przykładem może być droga przedstawicieli sztuki garncarskiej z Południowego Zachodu, tworzących dzieła odzwierciedlające rękodzieło ludu Pueblo. Wybitnych rzeźbiarzy, których ręcznie wykonywana ceramika osiągnęła szczyty sztuki reprezentowała żyjąca na przełomie XIX i XX wieku w arizońskim rezerwacie i pochodząca z klanu Kukurydzy Indian Tewa Nampeyó (jej imię Tewa, Num-pa-yu oznaczało Węża, Który Nie Kąsa). Nampeyó używała starych technik wytwarzania i wypalania ceramiki, korzystając ze wzorów pochodzących z ceramiki odnalezionej w XV-wiecznych ruinach Sikyátki, czyli Pierwszej Misy. Można też przywołać innych, nieżyjących już artystów, Marię Martínez (Montoya) i Juliána Martíneza (Pocano) z puebla San Ildefonso, którzy w drugiej połowie XX wieku również tworzyli ceramikę w oparciu o tradycyjne style i techniki. Szczególną estymą cieszą się obecnie prace Marii, zwłaszcza jej czarna ceramika. Znaną garncarką była też zmarła w 1992 r. Lucy Martin Lewis z plemienia Acoma Pueblo, autorka czarno-białej ceramiki wykonanej tradycyjnymi technikami. Artyści ci odnieśli osobisty triumf dzięki nieprzeciętnemu talentowi, a wiele ich dzieł stanowi teraz ozdobę kolekcji znanych, światowych muzeów, czy kolekcjonerskich zbiorów, osiągając wysokie ceny na aukcjach. Zresztą na Południowym Zachodzie dalej prowadzone są badania etnoarcheologiczne, „m.in. pod kątem technik produkcji i dekoracji ceramiki oraz innych zabytków kultury materialnej i szeroko pojętego rękodzieła, jak wyplatane kosze, biżuteria ze srebra i turkus, tkactwo i inne, ale także interpretacji ikonografii naskalnej oraz sposobów jej wykonywania” (Palonka 2019: 22). Południowy Zachód słynie głównie z ceramiki, ale od setek lat wytwarza się tutaj kilimy i koce. W dziedzinie tej szczególną zręcznością cieszyły się kobiety Diné, które wysokie umiejętności pozyskały od Indianek Pueblo. Do historii przeszły już takie osoby jak *nádleehi*² Hosteen Klah, Daisy Taugelchee, czy Clara Nezbah Sherman, które tworząc swoje wyroby również korzystały z tradycyjnych technik i wzorów.

Postępująca cywilizacja niosła za sobą zmiany, wprowadzając do użytku rzeczy, których przeznaczenie okazywało się zadziwiająco inne niż pierwotne. Dzięki temu tubylczy Amerykanie mogli też tworzyć nową sztukę. Stosunkowo niedawno, bo w latach 60. XIX wieku Indianie Równin i Prerii wymyślili nową dziedzinę artystyczną polegającą na pokrywaniu rysunkami papierowych kartek. Znamy ją pod nazwą *ledger art*, a angielski termin *ledger* oznacza tutaj dawne księgi rachunkowe lub rejestry wypełnione kartkami w linię. Pojawiały się one coraz częściej w indiańskich agencjach u agentów rządowych, oficerów, misjonarzy oraz handlarzy, do tego doszły wieczne pióra z atramentem, ołówki czy kredki, przedmioty łatwe do ukrycia lub przenosin. To właśnie na tych kartkach Indianie zaczęli szkicować swoje rysunki, wykorzystując później do tego celu różne kawałki papieru, kalendarze, lub kartki książek, nie pomijając Biblii. Tubylcza sztuka barwnych rysunków na kartkach nie ma w języku polskim również skondensowanego odpowiednika, a każdej, długiej definicji daleko do zwięzłego i trafnego skrótu *ledger art*. Geneza tej sztuki ma swoje fundamenty w przemianach ery bizonów. W starych czasach, gdy miliony sztuk tych zwierząt wędrowały w naturalnym cyklu po Równinach i Preriach, obfitość skór pozwalała na ich szerokie wykorzystanie,

dając wielu indiańskim artystom możliwość ich zdobienia. Tłuste lata przepadły jednak bezpowrotnie zmuszając ich do poszukiwania nowych sposobów wyrażania estetycznej aktywności. Nie znosi ona próżni, tym samym pojawił się nurt *ledger art*, rozwijany dość dynamicznie do lat 20. XX wieku, współcześnie też mający swoich przedstawicieli. Jeden z oficerów, pułkownik Richard Dodge tak komentował to zjawisko w swoim dzienniku: *Indianin z równin zachwyca się obrazami i nie można go zadowolić ani zabawić lepiej niż dając mu książkę z obrazkami do obejrzenia. Zachwyca się także wykonywaniem rysunków, zwłaszcza o własnych niezwykłych wyczynach i osiągnięciach, ale nigdy nie udało mi się odkryć, że wykorzystują swoją niewielką wiedzę rysunkową do przekazywania jakichkolwiek informacji poza najbardziej codziennymi. (...) Bardziej niż większość innych, używa rysunku do wyrażenia akcji i sytuacji. Istnieje wyraźne rozgraniczenie między symboliką a piktografią. Indianin z równin używa tego pierwszego, ale w niewielkim stopniu, i tylko jako dodatek do drugiego, co umożliwi mu pokazanie na swoim obrazie czegoś, co jest niemożliwe przy jego ograniczonej wiedzy na temat rysunku i perspektywy* (Dodge 1883: 441). *Prawie każdy wojownik robi rysunek ważnego wydarzenia w swoim życiu, a wielu z nich posiada książkę, w której są w ten sposób zapisane ich czyny* twierdził oficer, opisując podejście Indian z Równin do problemu tworzenia rysunków (Dodge 1883: 413). Dawni autorzy grafik są często anonimowi, chociaż znamy takich artystów jak przedstawiciel Szejenów Południowych Howling Wolf (Wyjący Wilk), Szejenowie Little Wolf (Mały Wilk) i Spotted Wolf (Cętkowany Wilk), czy Frank Henderson (Arapaho). Ponowny rozkwit *ledger art* przyniosły lata 60. XX wieku i jest to kierunek sztuki wybierany również przez współczesnych tubylczych artystów. Był nim zmarły niedawno Sherman Terrance Chaddlesone (Kiowa), ale są również młodszy przedstawiciele gatunku, na przykład Dwayne Wilcox (Siuks Oglala), czy Darryl Growing Thunder (Assiniboine/Siuks).

Senne marzenia kojota

Podtrzymujący plemienne tradycje indiańscy artyści często reprezentują dawne dziedziny kultury, ale są filarami procesu tubylczej odnowy. Przykładem mogą być dzisiejsi *storytellers*, którzy przekazując stare i nowe opowieści ożywiają własną kulturę, kultywują rodzimy język (o ile istnieje), nadają sens historii plemienia. Oralna tradycja to dla tubylczych społeczności najbardziej znany, od wieków prawie jedyny sposób przekazywania wiedzy, wierzeń i zwyczajów. Przez nurt ten należy rozumieć opowieści, pieśni, modlitwy i przemówienia przekazywane plemiennymi językami, gdy odbiorcami przez wieki byli wyłącznie indiańscy słuchacze. Opowieści zawsze przekazywano z ust do ust, z pokolenia na pokolenie, nie zmieniając przy okazji ich treści, gdyż przekaz mógł stracić wtedy swój sens. Ten, który opowiadał nie tylko przedstawiał opowieść słuchaczom, ale wraz z nią stawał się jej bezpośrednim uczestnikiem. W przekazach pojawiały się również mity o plemiennych superbohaterach obdarzonych mocami zwanymi *trickster*³, istotach uczących i dających poczucie dumy ze swojego ludu, lubiących się bawić kosztem rodzaju ludzkiego. Mit *trickstera* występuje wśród wielu tubylczych plemion. Cechą charakterystyczną tych postaci jest umiejętność zmiany wyglądu zewnętrznego, jak i przeobrażania otaczającego je świata. Postać ta utożsamiana jest najczęściej z Pająkiem, Krukiem, Zającem, lub Starym Człowiekiem, ale geniuszem metamorfozy był Kojot, który w opowieściach bywa zarówno czworonogiem, jak i przystojnym młodzieńcem czy starcem. Charakter tych postaci był bardziej skomplikowany i w określonych sytuacjach potrafiły one stanąć również w obronie człowieka. Współcześnie większość opowieści utracono przez zapomnienie lub śmierć ostatniej osoby, która ją pamiętała i tak mogło być w przypadku zmarłych stosunkowo niedawno artystów *storytellers* jak Ignatia Brooker (Ojibwa), Danny Lopez (Tohono O'odham), Lanny Pinola (Pomo-Miwok), czy Pablita Velarde (Santa Clara Pueblo). Tym niemniej są i dzisiaj mistrzowie tego gatunku, a wśród nich, Elaine Grinnell (S'Klallam) i Czirokez Freeman Owle. Obok tak tradycyjnej dziedziny jak historyczny przekaz występują też inne, dawne dyscypliny artystyczne. Listę mistrzów wyszywaną kolicami ursona otwierają Dorothy Brave Eagle (Oglala Lakota), Juanita Growing Thunder Fogarty (Sioux-Assiniboine), Sarah Hardisty (Dene), Karla Hemlock (Mohawk), Yvonne Walker Keshick (Odawa) oraz dwie reprezentantki narodu Czarnych Stóp, Leonda Fast Buffalo Horse z Browning

2. Pleć alternatywna u Diné (Nawahowie), opisująca cechy męskie i kobiece jako nieodłączne od wszechświata, postrzegająca mężczyzn i kobiety jako wartości sytuacyjne

3. Angielski termin *trickster* oznacza oszusta, naciągacza i mistyfikatora. Według antropologa Paula Radina, *trickster* jest zarazem stwórcą i niszczycielem, daje i odbiera, jest tym, który oszukuje i sam zostaje oszukany. Niczego świadomie nie pragnie. Wiecznie jest przymuszany, by zachować się tak, jak się zachowuje, ulega odruchom, nad którymi nie panuje. Nie wie, czym są dobro i zło, lecz za jedno i za drugie ponosi odpowiedzialność. Nie wyznaje żadnych wartości moralnych ani społecznych, jest zdany na łaskę własnych namiętności i apetytów, a mimo to przez jego działania wszystkie wartości zaczynają istnieć” (Radin 2010: 21).

i Deborah Magee Sherer z Cut Bank. To unikalna w skali światowej forma tubylczej sztuki mająca swoje korzenie w Ameryce Północnej. W zakresie umiejętności wyplatania koszyków bardzo znaną postacią była kiedyś pochodząca z Nevady, nieżyjąca już Louisa Keyser, czyli Dat So La Lee (Washo), ale w jej ślady podążył wielki talent Henry Arquette (Mohawk), dwukrotnie zdobywca (1994, 2004) prestiżowej nagrody Traditional Arts of Upstate New York's North Country Heritage Award. Wiosną 2019 r. Narodowe Muzeum Indian Amerykańskich (NMAI) nabyło wyjątkową pracę zatytułowaną *Resisting the Mission; Filling the Silence (Opór wobec misji; Wypełnianie ciszy)* utalentowanej, lecz zmarłej rok wcześniej artystki Shan Goshorn. Czirokezka wykorzystywała reprodukcje historycznych fotografii, tnąc je na paski, z których wyplatała kosze, każdy wysoki na 52,5 centymetra. Na brzegach wodziła słowa z niesławnej przemówienia Richarda Pratta z 1892 r., twórcy szkół z internatem w Stanach Zjednoczonych, położonych z dala od domów indiańskich dzieci. Trudna historia stojąca za tym dziełem przypomina o mrocznej przeszłości, przedstawiając symbolicznie obrazy przymusowej asymilacji w Indian Industrial School w Carlisle, osławionej szkole z internatem, upamiętniając tragiczną epokę w historii Ameryki. Jedną z ostatnich, niezrównanych znawczyń sztuki tworzenia obrazów metodą gryzienia kory brzoźowej była zmarła w 1996 r. Angeliqwe Merasty (Woodland Cree). Na szczęście znana artystka zdążyła przekazać swoje umiejętności rodzaczce Angeliqwe Merasty Levac. Natomiast na Południowym Zachodzie USA kontynuatorek sztuki tkackiej Diné jest Barbara Teller Ornelas, a znaną biżuterię tego narodu tworzy pochodzący z Diné Ric Charlie. Kevin Sekakuku (Hopi) odtwarza z kolei postaci tradycyjnych lalek *kachina*, a Evelyn Fredericks (Hopi), nawiązując do tradycyjnej sztuki swojego plemienia zasłynęła z rzeźb w kamieniu i w brzozie. W społecznościach Irokezów wiodącą rolę w ceremoniach uzdrawiania odgrywają Fałszywe Twarze. Określane angielskim terminem *False Faces* używają w rytuale modlitwy specjalnych, rzeźbionych masek, które reprezentowały duchy. Znawcy rzemiosła rzeźbili je w żywych drzewach sosny, klonu, lipy lub topoli, a następnie wycinali stamtąd w celu pomalowania i ozdobienia. „Fałszywe maski na twarz” wyglądały złowrogo. Artyści, w zależności od pory dnia wykonywania maski, malowali je później na czerwono i czarno, ponadto miały one przerażające, mocno zniekształcone oblicza z wypukłymi koślawymi i zakrzywionymi nosami. Włosy robiono z końskich ogonów, chociaż wcześniej używano w tym celu łusek kukurydzy lub bizoniego włosa. Szokujące elementy wyglądu maski reprezentują przesiąknięte mocami ducha, którego należało przebłagać, by powstrzymał choroby. Obecnie jest wielu artystów, którzy wykonują te przedmioty, w tym nie-Irokezów, co wywołuje sprzeciw Stowarzyszenia Irokeskich Tradycjonalistów (The Iroquois Traditionalists Society) przeciwko sprzedaży tych przedmiotów prywatnym kolekcjonerom i muzeom. Jego członkowie wyrażają obawę, że właściciele masek nie potrafią zadbać o nie w tradycyjny sposób. Należy rozumieć podobne obawy, które być może w części są uzasadnione, jednak trudno zgodzić się z nimi do końca. Sięgamy bowiem do problemu kolekcjonowania dzieł sztuki, a kluczem do wrót właścicielskiego statusu przedmiotów reprezentujących sztukę tradycyjną powinien być szacunek, jakim są one otaczane. Obecnie wiele plemion odprawia dawne ceremonie, nawet zapożyczone od innych kultur, co nie przeszkadza pierwotnym właścicielom w akceptacji takiego stanu rzeczy. Przy okazji warto zauważyć, że spektakularnym elementem tubylczej ekspresji są festiwale powwow. Te efektowne, panindiańskie obecnie święta gromadzą często wioletysięczne tłumy, pozwalając setkom uczestników konkursowych tańców na ekwilibrystyczne popisy, doceniane poważnymi, finansowymi nagrodami. Dlatego warto zapamiętać słowa aktualnego sekretarza zasobów wewnętrznych Debry Haaland, która sama posiada korzenie Laguna Pueblo: *Kupowanie skarbów pochodzących z Kraju Indian wspiera indiańskich artystów i ich społeczności w tym krytycznym czasie i wzbogaca nasze życie*⁴.

Kiedy świecą nowe gwiazdy

Lista artystów tradycyjnych form tubylczej sztuki jest długa, ale wiele gwiazd bierze również udział w przecieraniu nowych ścieżek. Na tej drodze nie mogło zabraknąć osób reprezentujących spektrum dawnych dziedzin, w tym zajmujących się tworzeniem rękodzieła, pojawiają się jednak adepci nowych trendów tubylczego artysty, promującą sztukę, którą obecnie określa się mianem nowoczesnej. Sprawa jest złożona, gdyż brakuje dzisiaj zgody co do jednoznacznych granic obu kierunków.

Nie ma wprawdzie problemu w odniesieniu do czasu prekontaktu, kiedy rodzima sztuka była wyłącznie indiańska. Zasadnicza granica rozdzielająca oba pojęcia jest czytelna, a wszystko zmieniło przybycie Europejczyków do Ameryki. Dopiero od tego momentu powstało nowe pole artystycznej eksploracji, które trwało kilka kolejnych wieków, kiedy to sztuka amerykańskich Indian systematycznie, chociaż powoli ulegała zmianom. Wpływ na to miało wiele czynników, takich jak kontakt z zupełnie nową kulturą wymuszający pojawienie się nowych materiałów i wzorów, handel, wzajemna wymiana, wojny, kolonizacja, czy komercjalizacja, toczy się jednak spór o samo pojęcie i zakres tradycyjnej oraz współczesnej, lub nowoczesnej tubylczej sztuki. Balansowanie pomiędzy dwoma pojęciami przypomina dwie skrajne kategorie w sytuacji, gdy rzeczywistość jest bardziej eteryczna, pozostawiając do zagospodarowania ogromny, pulsujący zmianami obszar występujący pomiędzy nimi. Nieuchronne zmiany prowadziły do porzucenia definiowania tubylczej sztuki widzianej wyłącznie przez pryzmat stereotypowej tematyki i podobnego punktu widzenia, do czego nawoływali i dalej nawołują rodzimych wykonawców sami tubylczy artyści. Przykładem tego procesu była działalność dwóch, zakorzenionych w kulturze Luiseño artystów, zmarłego w 2005 r. kontrowersyjnego malarza Fritza Scholdera, oraz performera Jamesa Luny, który zmarł w 2018 roku. Scholder prezentował różnice pomiędzy stereotypem romantycznych postaci Indian, a rzeczywistością ich codziennego życia, natomiast prowokacyjne projekty Luny, który sam określał siebie „Ceremonialnym klaunem Indian amerykańskich” (*American Indian Ceremonial Clown*) lub „Kulturowym wojownikiem” (*Cultural warrior*) (Haas 2011: 42, 45) rzucały wyzwanie stereotypowej kategorii rasowej. Dodatkowo radykalny, prezentowany na granicy destrukcji artysty Luny zwalczał przestarzałe sposoby przedstawiania Indian amerykańskich w muzeach. Podobne podejście reprezentują tubylczy działacze, nie zawsze członkowie artystycznego establishmentu. Gdy w 1961 r. indiańska młodzież powołała do życia Krajową Radę Indiańskiej Młodzieży (National Indian Youth Council), wśród jedenastu założycieli znalazł się Ponka z Oklahomy, Clyde Warrior. Młody działacz był znanym orędownikiem praw Indian, ale w swoich przemówieniach nie oszczędzał też pobratymców. W głośnym eseju z 1964 r. zatytułowanym *Which One Are You? Five Types of Indian (Którym z nich jesteś? Pięć rodzajów Indian)* nazwał ich *brudasami i nierobami, jokerami, czerwonoskórymi białymi-krętaczami lub sprzedawczykami, ultra-pseudo-Indianami i wściekłymi nacjonalistami*. Ostatnich określał jako tych, co nie lubią starej generacji i nazywają odchodzące pokolenie *Wujkami Tomahawkami lub «udźmi na tak» [yes men] wobec BIA oraz ogólnie wobec białych* (Piekarski 2020: 118). Dochodzi do tego uchwalone 29 listopada 1990 r. prawo, które zabrania wykorzystywania marketingu i sprzedaży produktów artystycznych i rzemieślniczych do wprowadzania odbiorcy w błąd w zakresie wyrobów wykonanych przez tubylczych mieszkańców Stanów Zjednoczonych. Komisja Indiańskiej Sztuki i Rzemiosła (Indian Arts and Crafts Board) pragnie chronić autentycznych mistrzów oraz ich dzieła, uznając formalnie za tubylczego artystę tylko te osoby, które znajdują się na jej liście, jednak tak sztywne podejście może też prowadzić do nonsensów, na przykład do pominięcia na wystawach sztuki tubylczej prac artystów wyłącznie ze względu formalnego braku uznania autora takich dzieł za Indianina.

Jeszcze do niedawna tubylczy twórcy sztuki działali jedynie w obrębie tradycyjnych dziedzin, ale pojawiły się zupełnie nowe domeny, odzwierciedlające nie tylko materialny dorobek wykonawców. Mowa tutaj o wielu nowoczesnych, wcześniej nieznanach dziedzinach, reprezentujących współczesne kierunki sztuk, na przykład takich jak balet, moda, muzyka poważna i młodzieżowa, jazz, blues, fotografia, film, szeroko pojęta literatura, także malarstwo i rzeźba. Pierwszą baleriną tubylczego pochodzenia była zmarła w 2013 r. Osedzjka Elizabeth Marie Tallchief, jedna z dawnych gwiazd New York City Ballet. Wyjątkowym przedstawicielem tubylczego nurtu artystycznego był w Oklahomie ceniony, czirokeski projektant mody, Lloyd Henri Kiva New. Karierę muzyczną zrobiła śpiewaczka jazzu lat 30. XX wieku Mildred (Rinker) Bailey (Coeur d'Alene), znana pod pseudonimem Rockin' Chair Lady. Królowa swingu współpracowała z Bingiem Crosbyem i była wzorem dla takich gigantów jazzu, jak Ella Fitzgerald i Billie Holiday. Światową klasę reprezentowali gitarzyści. Prekursorem bluesa Delty był Charley Patton o czirokeskich korzeniach, gitarzysta, wokalista i autor świetnych tekstów. Jego muzykę przeniósł do świata

4. Słowa sekretarza Debry Haaland zamieszczone na oficjalnej stronie internetowej Indian Arts and Crafts Board (<https://www.doi.gov/iacb>, stan na 23.09.2021).

5. Okres rozwoju tubylczych kultur Ameryki przed pojawieniem się Kolumba.

gitar elektrycznych Howlin' Wolf (Wyjący Wilk), czyli Chester Arthur Burnett, w którego żyłach płynęła jakaś część krwi Czoktawów. Pionierem dźwięków przyszłości pozostanie Szaunis Link (Fred Lincoln) Wray, król brzmienia gitary elektrycznej i prekursor dźwięku przestreru. Wray był wzorem dla takich tuzów muzyki, jak Bob Dylan i Neil Young, a jego znany przebój *Rumble* do dzisiaj wykorzystują w swoich filmach reżyserzy, na przykład Quentin Tarantino, czy Roland Emmerich. Do korzeni Czirokezów przyznawał się nieśmiertelny gitarzysta Jimi Hendrix, a genialny Jesse Ed Davis (Kiowa), uważany był przez Johna Lennona za jednego z najlepszych gitarzystów na świecie. Gra Davisa zmuszała do myślenia wywołując śmiech i łzy, ale, jak wielu innych, muzyk uzależnił się od narkotyków i chociaż początkowo wyrwał się z nałogu, zmarł z przedawkowania. W okresie, gdy nie brał narkotyków Davis napisał muzykę i zagrał do wierszy poety i aktywisty AIM, Johna Trudella (Dakota Santee), czego efektem był album *AKA Graffiti Man*, który Bob Dylan uznał za najlepszy w 1985 roku. *Był geniuszem, który wyprzedził swoją epokę* - powiedział o nim Eric Clapton. Oprócz gitarzystów na światowym poziomie grali na perkusji Cyril Neville i Randy Castillo. Przodkami Neville'a, członka zespołu Neville Brothers mieli być Czoktawowie, natomiast Apacz Castillo, to rockowy i heavy-metalowy geniusz. Perkusista uderzał w bębny zgodnie z rytmem swojego serca, który pochodził z dawnych, plemiennych tańców, łącząc się niewidzialnym pomostem z przodkami oraz z jego własną historią. Natomiast tancerzem i mistrzem fletu był Woodrow Wilson „Woody” Crumbo pochodzący z narodu Potawatomi. Można też przypomnieć pamiętnych aktorów. Świetnym przykładem jest Will Sampson (Muscogee Creek), czyli Wódz Bromden ze słynnego filmu Milosa Formana *Lot nad kukulczym gniazdem*, Chief Dan George reprezentujący Saliszów z wybrzeża Pacyfiku znany z niezapomnianej roli wodza Szejenów Old Lodge Skins (Stare Skóry Z Chaty) z filmu *Mały Wielki Człowiek* Arthura Penna, czy wreszcie aktor i piosenkarz Floyd „Red Crow” Westerman (Dakota), bohater wielu znanych filmów (*Tańczący Z Wilkami*, *Szara Sowa*, *Dreamkeeper*, *Clearcut*, *Powwow Highway*) i albumów (np. *Custer Died for Your Sins*). Malarski talent ujawnili wspomniana już Pablita Velarde, Jerome Richard Tiger (Muscogee Creek-Seminole), czy performerka Pop Chalee, znana też jako Merina Lujan (Taos Pueblo), trzeba też wspomnieć rzeźbiarzy Allana Housera (Apache), Rudolpha Carla Gormana (Diné), czy Ricka Bartowa (Wiyot).

Wymienieni artyści przeszli do pamięci potomnych, ale dzisiaj tubylczą, artystyczną ścieżką podążają ich nie mniej utalentowani następcy. Najliczniejszą grupę stanowią znane gwiazdy sceny młodego i starszego pokolenia. Do pierwszych należy następczyni Bailey, śpiewaczka jazzu i aktorka Julia Keefe (Nez Percé), która oślniewa publiczność w amerykańskich i europejskich klubach jazzowych od Nowego Jorku po Paryż. Jest nią również piosenkarka i aktorka Q'orianka Waira Qoiana Kilcher, przyznająca się do korzeni Quechua. Kolejne młode piosenkarki to Crystle Lea Lightning (Enoch Cree), Charly Lowry (Lumbée) i Jana Maria Mashonee (Lumbée/Tuscarora), nie można też pominąć raperki i piosenkarki Destiny Nicole Frasqueri (Taíno), znanej dzisiaj bardziej jako Princess Nokia, która zdobyła czołową pozycję na muzycznej scenie. Wśród starszego pokolenia aktorów i piosenkarzy dalej na szczytach pozostaje ich cała plejada. Przez folk i blues do mainstreamu zmierzają piosenkarka i aktywistka Pura Fé (Tuscarora/Taíno), czyli Pure Faith (Szczerza Wiara), laureatka nagrody L'académie Charles Cros (francuska Grammy) za najlepszy album świata *Tuscarora Nation Blues* w 2006 roku. Pura Fé jest również członkiem-założycielem znanego na całym świecie zespołu Ulali, reprezentującego trio *a cappella* tubylczych kobiet, którego członkinią jest równie znana piosenkarka i kompozytorka Jennifer Kreisberg (Tuscarora). Kto z miłośników kina i sceny muzycznej nie pamięta występów takich aktorów i piosenkarzy jak Rose Marie „Tantoo” Cardinal (Cree), Irena Bedard (Cree, Iñupiaq), Casey Camp-Horinek (Ponca of Oklahoma), która dodatkowo występuje jeszcze jako działaczka środowiskowa, przedstawicielka folku, muzyki aktualnych wydarzeń, wykluczonych i prześladowanych Buffy Saint-Marie (Cree), piosenkarze Bill Miller (Mahican) i Robbie Robertson (Mohawk), którego wrażliwość zapoczątkowała przełom w muzyce. Dochodzą do tego liczne, wokalne zespoły, znani bębniarze z północy i południa Stanów Zjednoczonych. Popularność przy-

noszą utwory, a niektóre z nich, jak na przykład *Soldier Blue* i *Darling Don't Cry* Saint-Marie lub *Reservation Road* Millera same w sobie stały się panindańskim znakiem. Wśród aktorów gwiazdorski firmament rozświetlają m.in. Czirokez Wes Studi, Adam Beach (Ojibwa), Zahn Tokiya-ku McClarnon (Hunkpapa Lakota), urodzony w Six Nations Reserve Graham Greene, pochodzący z narodu Czarnych Stóp Steve Reevis, Rodney Arnold Grant (Ho-Chunk), Michael Greyeyes (Cree), czy Chris Eyre (Szejen i Arapaho). Wymienieni artyści to aktorska elita starszego pokolenia, ale obok pojawia się wielu utalentowanych, młodych przedstawicieli zawodu, jak potomkini Czoktawów i Czikasawów Julia Jones, Alyssa Wapanatáhk (Cree), pochodzący z Alaski Martin Sensmeier, czy Forrest Goodluck o skomplikowanych korzeniach Diné, Hidatsów, Mandanów i Tsimshian.

Nie brakuje też piosenkarzy o długim stażu scenicznym. Do grupy tej należą Mohawk Bear Fox, Apacz Kelly Montijo Fink, Swangideed Wayquay (Ojibwa), czirokeska piosenkarka i autorka tekstów Tori Amos, czy przyznający się do mahikańskich korzeni wokalista znanej grupy Red Hot Chili Peppers, Anthony Kiedis. Pozostaje wreszcie Joanne Shenandoah, która odeszła nagle 22 listopada tego roku. Wybitna piosenkarka reprezentowała klan Wilka (Wolf Clan) narodu Oneida Haudenosaunee, a jej tubylcze imię brzmiało Tekaliwah-kwa, co oznacza Tą, Która Śpiewa (She Sings). Shenandoah była zdobywczynią nagrody Grammy Award oraz kilkunastu innych nagród muzycznych, w tym trzynastu Native American Music Award, będących odpowiednikiem Grammy. Artystka gościła wcześniej z recitalami w tak renomowanych instytucjach jak Carnegie Hall czy Madison Square Garden oraz w Białym Domu, a jej muzyka i niepowtarzalny śpiew towarzyszyły trzykrotnie inauguracjom amerykańskich prezydentów, co samo w sobie stanowi dowód wartości jej piosenkarzkiego talentu oraz akceptacji ze strony najwyższych szczebli władzy. Na zaproszenie autora Shenandoah wystąpiła jedyny raz w Polsce w listopadzie 2012 roku⁶. Na historyczny już koncert piosenkarka przybyła do Bydgoszczy prosto z Rzymu, gdzie swoim śpiewem uświetniała również pamiętne wydarzenie kanonizacji w Watykanie żyjącej w XVII wieku irozeskiej zakonnicy Kateri Takakwitha⁷.

Współczesną, tubylczą sztukę reprezentują również przedstawiciele innych, wysublimowanych kierunków. Nie można pominąć mistrza czarno-białej fotografii Lelanda Howarda Marmona (Laguna Pueblo), który zmarł niedawno, bo 31 marca 2021 roku. Marmon fotografował przedstawicieli plemiennej starszyny, a najbardziej znane fotografie reprezentuje nagrodzona w 2004 r. książka *The Pueblo Imagination*. Kolekcja zdjęć przedstawia kulturę, historię, tradycje i krajobrazy pobytych w Pueblo, uzupełnione prozą i poezją napisaną we współpracy z tubylczymi artystami, poetami Joy Harjo i Simonem Ortizem oraz powieściopisarką Leslie Marmon Silko, córką Lelanda. Znany fotografem jest obecnie Russel Albert Daniels (Diné, Ho-Chunk), skupiony w pracy artystycznej nad tożsamością tubylczych Amerykanów, wyróżnia się również na tym polu młoda Tlingitka Zoe Marieh Urness, która przedstawia portrety współczesnych tubylców w tradycyjnych regaliach i sceneriach, odzwierciedlając hasło „Jeszcze tutaj jesteśmy”. Klasę dawnych gitarzystów podtrzymuje współpracujący z Rodem Stewartem Apacz Stevie Salas, znany też jako reżyser muzyczny, kompozytor filmowy i konsultant muzyki współczesnej w National Museum of the American Indian. Nietuzinkowymi postaciami są malarze Roger Broer (Oglala Lakota), Bunky Echo-Hawk (Pawnee/Yakama) i Kent Monkman (Cree). Broer jest laureatem wielu prestiżowych wystaw Northern Plains Tribal Arts, Northern Plains Indian Market, czy Trail of Tears Show zgarniając ponad pół setki nagród w pokazach narodowych, Echo-Hawk prezentuje swoje prace w nurcie Native Pop Art, opowiadając za pomocą pędzla i farb, pozbawione stereotypowej, indiańskiej otoczki rzeczywiste historie, natomiast Monkman jest autorem prac instalacyjnych na dużą skalę. Muzykę poważną reprezentują kompozytorzy George Quincy (Choctaw), Czikasaw Jerod Tate, Algonkin Timothy Archambault, czy Apacz Steven Alvarez. Mistrzami gry na flecie, tradycyjnym, tubylczym instrumencie są Carlos Nakai (Diné, Ute), Douglas Spotted Eagle (Lakota, Diné), Keith Bear (Hidatsa i Mandan), Apacze Andrew Vasquez i Charles Littleleaf, czy Mary Youngblood (Spokane, Aleut), a to tylko niektórzy z wielu nagradzanych, tubylczych flecistów.

6 Koncert odbył się 4 listopada 2012 r. w sali widowiskowej Miejskiego Centrum Kultury w Bydgoszczy. Oprócz autora współorganizatorami koncertu był MCK oraz Ambasada USA w Warszawie.

7 Kateri Takakwitha (1656-1680), święta Kościoła katolickiego. Jej matka, chrześcijanka, pochodziła z plemienia Algonkinów, natomiast ojciec był Mohawkim. Pierwsza Indianka z Ameryki Północnej, wobec której w 1884 r. papież Leon XIII rozpoczął proces beatyfikacyjny. 3 stycznia 1943 r. Pius XII ogłosił, że można ją nazywać Sługą Bożą. Papież Jan Paweł II beatyfikował ją 22 czerwca 1980 r. jako pierwszą Indiankę. Kanonizowana 21 października 2012 r. przez Benedykta XVI. Jej atrybutami są: biała lilija jako symbol czystości, krzyż w ręku, jako wyraz miłości do Chrystusa i jako symbol rodzimego klanu. Spoczywa koło wodospadów Lachine w Kanadzie, a jej grób jest celem pielgrzymek.

Czołowe miejsce wśród artystów zajmują przedstawiciele indiańskiej poezji i prozy. Pierwszą, tubylczą autobiografię napisał Pekota William Apess, którego książka *A son of the forest. The experience of William Apes, a native of the forest (Syn lasu. Doświadczenia Williama Apesa, tubylcza z lasu)* ukazała się już w 1831 roku. Z kolei w 1854 r. Czirokez Yellow Bird (Żółty Ptak), znany bardziej jako John Rollin Ridge napisał powieść *The Life and Adventures of Joaquín Murieta. The Celebrated California Bandit* opartą na przestępczej karierze Joaquína Muriey, XIX-wiecznego meksykańskiego przestępcy z Kalifornii. Natomiast pierwszą Indianką, która w 1883 r. wydała książkę po angielsku była Pajutka Sarah Winnemucca Hopkins. Była to pozycja zatytułowana *Life Among the Piutes [sic]: Their Wrongs and Claims (Życie pośród Pajutów: ich krzywdy i żądania)*. W nocie redakcyjnej książki Hopkins napisano *W momencie, gdy Stany Zjednoczone zdają się dostrzegać swój obowiązek wobec pierwotnych posiadaczy naszego ogromnego terytorium, najważniejszym jest, aby usłyszeć to, co mogą powiedzieć tylko Indianka i Indianin* (Hopkins, Mann 1883: 3), jednak pomimo takiej opinii jeszcze do lat 70. ubiegłego wieku prawie nie dostrzegano, że Indianie tworzą własną literaturę. Dopiero przyznanie w 1969 r. prestiżowej Nagrody Pulitzera z dziedziny prozy pisarzowi Kiowa, Navarre Scottowi Momadayowi zwróciło uwagę opinii publicznej na artystów wywodzących się z tubylczych Amerykanów. Książka może stać się panindiańskim symbolem, o czym świadczą przykłady pozycji wydawniczych, które ukazały się w gorącym momencie historycznym przełomu lat 60. i 70. ubiegłego wieku, jak *House Made of Dawn (Dom utkany ze świtu)* z 1968 r. wspomnianego Momadaya czy nieco późniejsza *Bury My Heart at Wounded Knee (Pochowaj me serce w Wounded Knee)* Dorrisa Alexandra „Dee” Browna. Obie, chociaż z różnych powodów, wzbudziły wtedy silne społeczne reperkusje, jednak obecnie panindiańska atmosfera, jednakowo intensywna dla wszystkich plemion, w różnym stopniu odzwierciedla ich otwarcie na obce nacje i kultury. Broni się również poezja autorów tubylczego pochodzenia, reprezentowana przez współczesnych, wybitnych przedstawicieli poetyckiego nurtu. Na samym szczycie znajdują się Joy Harjo (Muskogee/Cherokee), Paula Gunn Allen (Laguna Pueblo), Margo Tamez (Lipan Apache), Deborah A. Miranda (Chumash/Yeoman), czy Rita Joe (Mi’kmaq) z jej poezją „delikatnej wojny” (*gentle war*), ale są tu również takie postaci jak poeta i *storyteller* Joseph Bruchac (Abenaki), Duane Niatum (S’Klallam), Jack D. Forbes (Renapé, Lenápe), czy Simon J. Ortiz (Acoma Pueblo). Nabrzmiały poezją głos autorów tubylczego pochodzenia odzwierciedla realny świat Ameryki, który jest gęsto poprzątkany dramatycznymi dziejami ich przodków i nasycony duchowością. Tymczasem, jak twierdzi Harjo, wiele obrazów [tubylczych Amerykanów] jest opartych na bajecznych opowieściach lub spektaklach z Dzikiego Zachodu. *Jesteśmy istotami ludzkimi, a nie tylko ludźmi, których stworzono do wymyślonych przez ludzi światów fantazji* powiedziała poetka w wywiadzie przeznaczonym dla magazynu *Time*. *Nie ma tylko jednego tubylczego Amerykanina. (...) Jesteśmy różnicowani pod względem społeczności, kraju, języka i kultury.*

Znakomite postaci tubylczej prozy to Leslie Marmon Silko (Laguna Pueblo, Plains Native, Mexican), Louise Erdrich (Turtle Mountain Band of Chippewa), czy Sherman Alexie (Coeur d’Alene, Spokane). Nagrodzona w 2021 r. Pulitzerem książka Erdrich, *The Night Watchman (Nocny stróż)* opowiada historię jej dziadka, w osobie Wazhashka, który opierał się próbom Kongresu w sprawie wyłączenia czipewskiej grupy Turtle Mountain z Dakoty Południowej. Trudno nie zauważyć symboliki powieści, bowiem w języku Czipewejów *wazhashk* oznacza piżmaka, kluczową istotę dla ich mitu o stworzeniu świata, gdyż, jak przypominała Erdrich, to właśnie piżmak pomógł na początku odtworzyć ziemię po wielkiej powodzi (Erdrich 2021: 4). Przywołani autorzy od dawna tworzą literacki parnas, ale na scenę wdzierają się przebojem kolejni pretendenci do literackich nagród. Całkiem niedawno, bo w 2019 r., powieściopisarz Tommy Orange (Cheyenne, Arapaho) wywołał burzę swoją pierwszą książką zatytułowaną *There There (Nigdzie indziej)*. Wielokrotnie nagradzana debiutancka powieść opowiada historię dwunastu Indian mieszkających w Oakland i opisuje ich doświadczenia związane z miejskim życiem. Orange napisał powieść, która zmagą się ze skomplikowaną i przejmującą historią, ze spuścizną głębokiej, lecz zatracanej powoli duchowości

oraz dramatem uzależnień i samobójstw. To dzieło genialne (*People Magazine*), mistrzowskie i rozpalające do białości (*The Washington Post*), przełomowe i niezwykle (*The New York Times*). Bestseller ostatniej gazety próbuje kwestionować przestarzałe idee dotyczące bycia tubylczym Amerykaninem i świadomie zwalcza stereotypy na temat takiej literatury. [*Ludzie myślą, że jedyną, realną drogą prawdziwym, tubylczym Amerykaninem jest bycie historyczną postacią, noszenie pióropusza lub patrzenie w taki sposób* twierdzi Orange. *Wszystko, czego dokonałem w książce (...) miało związek z ponownym przyjrzeniem się idei historycznego, monolitycznego tubylczego Amerykanina* dodał autor⁸.

Usłyszeć echo przeszłości

Sztuka tubylczych Amerykanów jest wspólnym dorobkiem i zasobem kulturowym indiańskich narodów, ale niezależnie od tego, czy reprezentuje styl tradycyjny czy nowoczesny, podobnie jak każda sztuka zawiera w sobie dwie cechy – jest odbiciem społecznej rzeczywistości, w której artysta żyje oraz jego zdolności twórczych. Jest jednak w niej coś więcej, bowiem częstą inspiracją dla tubylczego artysty staje się przeżycie duchowe, wzbogacając każde dzieło, materialne lub niematerialne o pierwiastek transcendentny. Pomimo tego tubylcza sztuka, chociaż informuje o społecznej historii tychże narodów, nigdy nie była uważana za powołanie. Indiancy artyści działali zazwyczaj w obrębie szeroko rozumianej tradycji, tym niemniej z czasem pojawiły się nowe dziedziny sztuki, a wraz z nimi nieznane wcześniej formy i techniki, daleko odbiegające od dawnych sposobów artystycznego przekazu. Olbrzymi wachlarz i różnorodność nowoczesnych dziedzin nie powinny jednak przesłaniać ich dokonań, bowiem współczesny, tubylczy artysta jest konsekwentną tradycyjnym. Niatum w jednym z esejów napisał: *Tubylczy Amerykanin różni się od białego artysty tylko tym [podkreślenie autora], że może włączać do swych dzieł pradawne mity, legendy, opowieści i żarty* (Niatum 1989: 178). Wokół tubylczego artysty roztacza się przestrzeń, którą wyróżnia fakt istnienia centrum, punktu orientacyjnego przeszłości i teraźniejszości. Tworzy on jednocześnie fundament przyszłości, na którym tubylczy artyści chętnie adaptują się do nowych wyzwań. Na tubylczą sztukę można dzisiaj spoglądać zarówno okiem antropologa sporządzającego listę jej cech, jak i okiem historyka sztuki opracowującego elementy całego projektu. Warto na nią też patrzeć jak humanista, okiem człowieka zainteresowanego doświadczeniem estetycznym i ludzkim potencjałem (Wade 1986: 16). Tubylcza sztuka stała się orężem walki o zmiany. *Mamy w sobie duchową moc [medicine], jest nim przede wszystkim sztuka* - powiedziała Buffy Saint-Marie podczas protestu, jaki miał miejsce w 2016 r. w Standing Rock, gdzie występowała. Fundamentem nowoczesnej, artystycznej drogi jest wielowiekowa tradycja indiańskiego folkloru, dlatego gdy mowa o tubylczej sztuce istotne jest to, by można było usłyszeć echo przeszłości. Stąd ważniejsze niż kiedykolwiek jest zrozumienie wkładu, jaki wnieśli kiedyś i dalej wnoszą do wspólnego dziedzictwa wszyscy tubylczy artyści.

Adam Piekarski

Bibliografia:

- Brown, Joseph Epes, 1997, *Animals of the Soul. Sacred Animals of the Oglala Sioux*, Rockport, MA: Element Books Ltd.
- Dodge, Richard Irving, 1883, *Our wild Indians : thirty-three years' personal experience among the red men of the great West. A popular account of their social life, religion, habits, traits, customs, exploits, etc. With thrilling adventures and experiences on the great plains and in the mountains of our wide frontier*, Hartford, CT: A. D. Worthington and Company.
- Erdrich, Louise, 2021, *The Night Watchman*, New York, London, Toronto, Sydney, New Delhi, Auckland: Harper Perennial.
- Haas, Lisbeth, 2011, Pablo Tac, *Indigenous Scholar. Writing on Luiseño Language and Colonial History*, c. 1840, Berkeley and Los Angeles: The University of California Press.
- Hopkins, Sarah Winnemucca; Mann, Horace (red.), 1883, *Life Among the Piutes: Their Wrongs and Claims*, Boston: Upham & Co.; New York: G. P. Putnam's Sons.
- Morgan, Lewis Henry, 2011, *Liga Ho-de-no-sau-nee, czyli Irokezów*, przekład i redakcja naukowa Bartosz Hlebowicz, Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- Niatum, Duane, 1989, *O stereotypach*, w: *Literatura na świecie*, 2 (211).
- Palonka, Radosław, 2019, *Sztuka i archeologia kultur indiańskich prekolombijskiego Południowego Zachodu Ameryki Północnej*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Piekarski, Adam, 2020, *Ponkowie. Święte Głowy znad górnej Missouri*, Wielichowo: TIPI.
- Radin, Paul, 2010, *Trickster. Studium mitologii Indian północnoamerykańskich*, przekład Anna Topczewska, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego WAW.
- Wade, Edwin L. (red.), 1986, *The Arts of the North American Indian Native Traditions in Evolution*, New York: Hudson Hills Press.

8. Wypowiedź Thomasa Orange’a pochodzi z wywiadu, którego udzielił 24 lipca 2019 r. Jesse Hughey z magazynu „Cowboys & Indians”. W 2019 r. ukazało się polskie tłumaczenie książki *There, There*, zatytułowane *Nigdzie indziej*.

Co kino zrobiło z Indianami?

Pierwszy pokaz działania wynalazku braci Lumiere jakim był kinematograf odbył się 28 grudnia 1895 r. Od tego pierwszego pokazu zaczyna się historia kina. W zaledwie dwa lata później powstały pierwsze filmy ukazujące obrazy z Dzikiego Zachodu. Wkrótce też filmy zaczęły powstawać masowo, i zaczęły się w nich pojawiać Indianie. Pierwsze były krótkie, kilku-lub kilkunastominutowe. Indiańskie postacie zwykle były w nich bezimiennie, to były po prostu Indianie.

Od czasu wojen z Indianami na Zachodzie nie upłynęło jeszcze zbyt wiele czasu i pamięć tamtych wydarzeń wciąż żyła w społeczeństwie, żyli także świadkowie i uczestnicy tych wydarzeń. Indianie byli postrzegani jako barbarzyńska, dzika ludność zawzięta i czasem z błahych powodów atakująca spokojnych osadników cywilizujących nowo zajęte ziemie. W amerykańskim społeczeństwie istniało przeświadczenie o konieczności ujarznienia ogromnego kontynentu i jego mieszkańców. Indianie byli tylko jedną z naturalnych przeszkód na drodze postępu. I tak też ukazywano ich w westernach.

Były jednak wyjątki od tej zasady.

Jednym z pierwszych takich wyjątków był film wybitnego reżysera epoki kina niemego Thomasa Ince'a. W 1912 r. nakręcił on film noszący tytuł *Serce Indianki*. Główną bohaterką była kobieta o imieniu Skrzydło Kruka. Po śmierci swego dziecka przywłaszcza sobie białą dziewczynkę, którą członkowie jej plemienia uratowali z pożaru osady pionierów. Kiedy w indiańskiej wiosce zjawia się matka dziewczynki próbująca odzyskać dziecko i błaga o jej oddanie, Skrzydło Kruka początkowo odmawia, lecz wkrótce oddaje się w niej współczucie do zrozpaczonej matki. Oddaje jej dziecko i odprowadza ją do osady białych. W tym czasie amerykańscy osadnicy przygotowują się do zbrojnego odbicia dziewczynki. Podniecenie i rządza krwi sprawiają, że pomimo tego, iż matka wraca z córką, decydują się zaatakować Indian. W efekcie dochodzi do rzezi wszystkich mieszkańców wioski.

Jednak przytłaczająca większość westernów (bo właśnie do tego gatunku należała większość filmów w których pojawiali się Indianie przez pierwszych kilka dekad filmu) ukazywała Indian jako „tych złych”, których jedynym niemalże zajęciem jest atakowanie Białych osadników przy każdej nadarzającej się okazji. Dość wyjątkowym dziełem epoki kina niemego był film *The Daughter of Dawn*. Kręcony w latach 1919-20 nigdy nie miał swej premiery i uważano go długo za zaginiony. Jednak został odnaleziony w 2005 roku i przez kilka lat trwały prace nad jego odrestaurowaniem. W 2012 r. niemalże stuletni film miał wreszcie swoją premierę. Jest unikatowy dlatego, że występują w nim wyłącznie Indianie. Obsada składa się z członków plemion Kiowa i Komanczów, a wśród tych ostatnich pojawiły się min. dzieci słynnego wodza Quanaha Parkera – White (jako White Eagle) oraz Wanada (jako Red Wing). Treścią filmu jest historia miłosna która staje się zarzewiem konfliktu pomiędzy wioskami Kiowów i Komanczów.

Filmy w których Indianie są jedynymi bohaterami są niezmierną rzadkością, tym bardziej powstanie takowej produkcji ponad sto lat temu zaskakuje. Kolejną taką produkcją jest kanadyjski film z 1930 r. pt. *The Silent Enemy*. Treścią jego jest życie Odżibuejów na dalekiej północy. Gdy głód zaczyna zagrażać wiosce, wódz plemienia staje przed dylematem czy wyruszyć na północ, by odnaleźć stado karibu, czy też pozostać na miejscu. Zwolennikiem pierwszego rozwiązania jest wielki myśliwy Baluk, z kolei za pozostaniem opowiada się szaman Dagwan. Obaj rywalizują o rękę córki wodza. Obydwa filmy wyróżniają się tubylczą obsadą oraz ukazaniem życia pierwotnych mieszkańców Ameryki. Chociaż nie są to w pełni dokumentalne dzieła, to jednak wyróżniają się na

tle dziesiątek czy też setek innych ówczesnych produkcji ukazujących Indian zupełnie inaczej. W tych filmach są oni zwykłymi ludźmi, z problemami, uczuciami i słabościami takimi samymi jak u białej większości.

Należy jeszcze wspomnieć o ekranizacjach dzieł literackich.

Zrozumiałe jest, że amerykańscy filmowcy najchętniej sięgali po twórczość swych sławnych rodaków. Dlatego też w erze niemego kina powstały ekranizacje utworów Jamesa Fenimore'a Coopera (*Leather Stocking* z 1909 r., *Ostatni Mohikanin* z 1920 r.), Zane'a Grey'a (*Ginący Amerykanin* z 1925 r.) czy Helen Hunt Jackson (*Ramona* – kilka ekranizacji z lat 1910, 1916 i 1928).

Przez następnych kilka dekad to western był najpopularniejszym gatunkiem filmowym. Relacje białych kolonistów z mieszkającymi na Zachodzie plemionami indiańskimi są jednym z najczęstszych motywów pojawiających się w filmach z tego gatunku. Jednak w większości westernów lat 30., 40., 50. i 60. tubylczy Amerykanie byli ukazywani dość stereotypowo, z reguły niekorzystnie. Jawili się zwykle jako dzika banda atakująca kowbojów, traperów, poszukiwaczy złota i pionierów. Barbarzyńskie plemiona Indian zawzięcie stawały na drodze postępu, którego ważnym elementem miało być skolonizowanie i zagospodarowanie ziem zachodnich. Trafiały się filmy, gdzie indiańscy bohaterowie wysuwali się pierwszy plan (Geronimo, Szalony Koń, Siedzący Byk), jednak w większości przypadków byli postaciami dalszego planu lub statystami. Głównymi bohaterami niemal zawsze byli biali – kowboje, kawalerzyści, traperzy – nawet jeśli tematem filmu były wydarzenia związane bezpośrednio z historią Indian. Zresztą większość historycznych wydarzeń (bitew czy całych wojen) była ukazana głównie z perspektywy białych Amerykanów. Chociaż Indianie zwykle byli brutalną, agresywną masą atakującą osadników i żołnierzy, to jednak z czasem podejście do nich zaczęło się zmieniać.

Pierwszym filmem w którym podjęto próbę rehabilitacji tematu indiańskiego była sławna *Złamana strzała* z 1950 r. Treścią tego dzieła są wydarzenia rozgrywające się w Arizonie w czasach potyczek pomiędzy białymi a Apaczami. Głównymi bohaterami filmu są postacie autentyczne – wódz Apaczów Chokonen, Cochise, oraz poszukiwacz złota i były żołnierz Tom Jeffords. Ten ostatni postanawia za wszelką cenę doprowadzić do pokoju między zwaśnionymi stronami. Jednak zawieszenie broni nie jest na rękę bogatym właścicielom ziemskim, którzy próbują storpedować kruchy rozejm. W tym filmie czarnymi charakterami wreszcie okazują się biali Amerykanie (sam wódz Cochise, mimo iż wcześniej zawzięcie walczył z białymi, staje się gorącym zwolennikiem pokoju). Jednak sednem filmu jest to, że walka z białymi jest bez sensu i tylko pokojowa koegzystencja obu nacji jest racjonalnym rozwiązaniem, a Indianie muszą zaakceptować zmiany i pogodzić się z tym, że biali są i już nie odejdą. Po tym filmie zaczęło się pojawiać coraz więcej produkcji, w których Indianie odgrywali coraz większą rolę. Były to zarówno biografie słynnych wodzów i wojowników: Siedzącego Byka (1954 r.), Szalonego Konia (1955 r.), Geronima (1962 r.), czy opowieści o wojnach z Indianami. Jednak w większości tych filmów najważniejsze indiańskie postaci były odtwarzane przez białych aktorów, czasem Meksykanów. A poza tym, wydarzenia historyczne nie były ukazywane zbyt wiernie. Przedstawały historię taką, jaką propagowało się w białym społeczeństwie.

Pierwszym filmem, który wyraźnie ukazywał szereg krzywd i niesprawiedliwości, jakie spotkały amerykańskich tubylców z rąk białego człowieka, była głośna *Jesień Czejenów* Johna Forda z 1964 r. Akcja tej produkcji, oparta na wydarzeniach z 1878 r., czyli w okresie, gdy niemal wszystkie plemiona zostały już ujarzmione i zamknięte



„Jesień Czejenów”, kadr z filmu, fot. M. Morawiec

w rezerwach. Właśnie w jednym z takich rezerwatów wegetowali tytułowi Szejeni [Szejeni to poprawna polska nazwa tego plemienia. W tym wypadku nazwę „Czejeni” zostawiamy jedynie jako tytuł filmu – wyjaśnienie red.]. Niezadowoleni ze złych warunków, jakie im zapewniono, postanawiają opuścić wyznaczony im jałowy rezerwat i udać się na swe tereny ojczyste. Głodni i trapieni chorobami Indianie tęsknią za wolnością, a niespełnione obietnice i jawne lekceważenie ze strony państwowych urzędników czynią ich decyzję jak najbardziej zrozumiałą. Szejenowie nie chcą walczyć z żołnierzami, są na to zbyt słabi liczebnie i militarnie, pragną tylko powrócić do swych ojczystych terenów w Wyoming i wieść życie prawdziwie wolnych ludzi – jak przed laty. Jednak niektórzy bardziej krewcy wojownicy nie chcą się ukrywać i są gotowi stawić czoła ewentualnym napotkanym białym. Tymczasem wśród okolicznych mieszkańców wybucha panika umiejętnie podsycana przez żadne sensacji gazety zawyżające wielokrotnie liczbę ofiar po stronie białych po ich starciu z Indianami. Ucieczka głodującej grupy nędzarzy, pośród których większość stanowią kobiety, dzieci i starcy urasta nagle do rangi groźnego powstania żądnych krwi dzikusów. W filmie nie ma wielkich bitew ani masakr tubylczej ludności. Jednak ukazany jest tragiczny los jaki był udziałem wielu ludów indiańskich i zapewne przyczynił się do śmierci znacznie większej ich liczby niż wszystkie wojny, jakie z nimi prowadzono. Wygnanie z ojczystych terenów i umieszczenia na jałowych niegościnnych terenach, głód, choroby spowodowane niedożywieniem i zmianą sposobu życia doprowadziły do dziesiątkowania najsłabszych – dzieci, kobiet i osób starszych. Przed wieloma plemionami stanął wybór – poderwać się do walki, która była beznadziejna i skazana na porażkę, lub też powoli dogorywać w rezerwach, które były w zasadzie gettami służącymi do odizolowania tubylczej ludności.

Ciężkie warunki panujące w wielu rezerwach złamały wiele narodów indiańskich, jednak nie doprowadziły do ich wymarcia. Indianie okazali się bardzo żywotni i mimo wszelakich przeciwności przetrwali fizycznie, choć utracili wiele ze swej kultury i tożsamości.

Jesień Czejenów była pożegnaniem Johna Forda z Indianami. Nakręcił wiele filmów, w których byli oni obsadzani i w dużej mierze wykreował wizerunek Zachodu, jaki powstał w zbiorowej świadomości. W kilka lat później Arthur Penn nakręcił pierwszy film ukazujący prawdziwe oblicze wojen z Indianami – *Małego Wielkiego Człowieka*. Walki z Indianami nie są tu już pokazane jako bitwa, w której nieprzeliczone hordy dzikich Indian wściekle atakują broniących się białych. Bitwa ukazana w filmie miała miejsce w 1868 r. nad rzeką Washita. W *Małym Wielkim Człowieku* reżyser

ukazał masakrę indiańskiej wioski, w trakcie której ofiarami najczęściej byli najstarsi. Szczególnie drastyczna jest scena, w której żona głównego bohatera, Jacka Crabba, uciekająca przed żołnierzami z dzieckiem na ręku próbuje przekroczyć zamrzniętą rzekę. Kula pochodząca z żołnierskiego karabinu trafia w zawiniątko z niemowlęciem w jej ramionach. Gdy zrozpaczona matka pochyla się nad zwłokami swego potomka, dosięga ją salwa wystrzelona z broni kawalerzystów.

Brutalne sceny

Podobne brutalne sceny ukazane zostały w *Niebieskim żołnierzu* Ralpha Nelsona. Tym razem ukazany jest inny słynny epizod z czasów wojen na Dzikim Zachodzie – masakra nad Sand Creek. Obydwa filmy (nakręcone w 1970 r.) są jednymi z pierwszych tzw. antywesternów. Filmy te nie były całkowitym przeciwieństwem klasycznych westernów. Podobnie jak one ukazywały mieszkańców Zachodu, zarówno białych jak i Indian. Jednak antywesterny zdejmowały fałszywą otoczkę, jaka narosła w zbiorowej świadomości widzów. Ukazywały historię i życie na Dzikim Zachodzie znacznie bliższą prawdzie historycznej. Biali zaczęli być ukazywani coraz częściej jako krwawi najeźdźcy, natomiast Indianie jako zwykli ludzie próbujący przetrwać w zmieniającym się świecie, nie zaś jako agresywne dzikusy szukające każdej okazji do ataku na białych. Dwa powyższe filmy ukazywały walki z Indianami nie tyle jako bitwy, lecz raczej jako masakry, w których ginęli wszyscy, nie tylko uzbrojeni mężczyźni.

W tym samym roku nakręcono jeszcze jeden ważny western – *Człowieka zwanego Koniem*. Porusza on motyw dość popularny w późniejszych westernach – dzieje białego człowieka pojmanego i żyjącego wśród Indian. W filmie tym po raz pierwszy silnie wyeksponowane były elementy indiańskiej kultury. Główny bohater, angielski arystokrata, trafia do niewoli Siuksów. Początkowo jest traktowany jak niewolnik i upokarzany. Z czasem jego sytuacja się zmienia i zostaje on poddany obrzędowi Tańca Słońca, czym udowadnia swoją odwagę. Mimo, że przez cały film główny bohater stara się wyrwać z niewoli, to gdy osiąga swój cel okazuje się że nie jest już szczęśliwy pośród białych ludzi i myśli wciąż o plemieniu, które go wpięrowo zniewoliło, a potem adoptowało – ale o tym wszystkim opowiada kontynuacja tego westernu pt. *Powrót Człowieka zwanego Koniem* (1976 r.).

Nastanie ery antywesternów zbiegło się w czasie ze spadkiem popularności tego gatunku. Dominować zaczęły inne gatunki filmowe, natomiast sam western powoli tracił na popularności. Panuje opinia, że w trakcie tzw. Złotej Ery Kina Hollywoodzkiego, czyli od

czasu wejścia filmów pełnometrażowych po I wojnie światowej do mniej więcej początku lat 60., Indian grali zawsze biali, a sami tubylczy Amerykanie występowali w filmach jedynie jako statyści. W większości przypadków to prawda, zwłaszcza, gdy bohater indiański odgrywał w danej produkcji ważną rolę. Jednak były od tego wyjątki i było co najmniej kilku aktorów indiańskiego pochodzenia, którzy w tym okresie zrobili karierę, choć grali wyłącznie role Indian w westernach i filmach przygodowych. Do bardziej znanych należą: Chief Thunderbird (lata aktywności 1914-1944) – odtwórca min. ról sławnych Siuksów, Siedzącego Byka i Deszczu w Twarzy; Chief Thundercloud (lata aktywności 1935-1956) – znany z roli m.in. Tonto oraz kilkakrotnie Geronima; John War Eagle (aktywny w latach 1932-1977) – grał min. Czerwoną Chmurę, Geronima i Quanaha Parkera; Jay Silversheels (aktywny w latach 1937-1974) – najślynniejszy odtwórca roli Tonto, ale grał również Geronima, Czerwoną Chmurę czy Tecumseha. Jednak ważniejsze role indiańskie były zwykle obsadzone białymi aktorami.

Western popularny także w Europie

Western to typowo amerykański gatunek, ale popularny był też w Europie. Europejskie westerny można z grubsza podzielić na trzy główne grupy. Pierwszą i najbardziej wartościową są tzw. spaghetti westerny. Są to filmy kręcone we Włoszech i Hiszpanii w plenerach przypominających te z amerykańskiego Zachodu. Te filmy były jednak bardziej realistyczne niż klasyczne amerykańskie westerny. Indianie byli w nich rzadkością, a jak już, to byli ukazani w mało realny sposób. Drugą grupę stanowią westerny wyprodukowane w kooperacji zachodnioniemiecko-francusko-jużowskińskiej i będące ekranizacjami popularnych powieści Karola Maya, a opowiadające przede wszystkim o przygodach Apacza Winnetou oraz jego białych przyjaciół. Filmów opowiadających losy bohaterów wykreowanych przez Maya było kilkanaście i zyskały wielką popularność. Odpowiedzią na popularność tego cyklu po drugiej stronie „żelaznej kurtyny”, a więc w krajach komunistycznych, były westerny nie stanowiące jednego spójnego cyklu, ale mające jeden wspólny mianownik – w niemal każdym wystąpił serbski aktor Gojko Mitić. Aktor ten zagrał drobne role w kilku pierwszych zachodnioniemieckich filmach o Winnetou, później przeniósł się do NRD i tam zagrał m.in. tak sławne postaci, jak Osceola, Tecumseh, czy Ulzana. Niestety Indianie ukazywani w europejskich westernach nie przypominali swych pierwowzorów zza oceanu. Byli tylko produktami wyobrażeń opartych na europejskiej literaturze przygodowo-awanturycznej, przede wszystkim na powieściach Maya. Również opowieści o prawdziwych indiańskich postaciach historycznych, jak Osceola czy Tecumseh, dalekie były od prawdy. Europejscy filmowcy wykorzystywali modę na Indian i westerny, nie bardzo troszcząc się o wiarygodne przedstawienie historii.

Gdy western stracił na popularności, Indianie zaczęli się pojawiać coraz częściej w filmach opowiadających o współczesności. We wcześniejszym kinie również bywali bohaterami takowych filmów jednak niezmiernie rzadko. W tych filmach amerykańscy tubylcy grali zwykle pomniejszych role. W 1975 r. nakręcono słynny dramat psychologiczny *Lot nad kukułczym gniazdem*. Tym filmem zapoczątkowana została obiecująca, niestety krótkotrwała, kariera jednego z najślynniejszych indiańskich aktorów, Willa Sampsona. Jego „milcząca” rola w tym filmie jest jednym z najbardziej pamiętnych występów tubylczego aktora w historii kina. Zagrał jeszcze wiele ról, zarówno w filmach opowiadających o współczesności (*Orka – wieloryb zabójca*, *Słoneczny wojownik*), jak i w westernach (*Wyjęty spod prawa Josey Wales*, *Biały bizon*). Niestety zmarł przedwcześnie po operacji transplantacji serca i wątroby.

Odrodzenie, zarówno tematu indiańskiego w filmie, jak i westernu jako gatunku, nastąpiło wraz wypuszczeniem do dystrybucji sławnego *Tańczącego z Wilkami* w 1990 r. Ten epicki film był spek-



Graham Greene jako Kapiący Ptak, „Tańczący z Wilkami”, kadr z filmu, fot. M. Morawiec

takularnym sukcesem artystycznym, jak i komercyjnym. Dostał 12 nominacji do nagrody Akademii Filmowej – Oscara, a statuetek otrzymał z tego aż siedem, w tym dla najlepszego filmu. Co zaś się tyczy strony komercyjnej, to zyski, jakie przyniósł ten western, niemal dwudziestokrotnie przewyższyły budżet, a to spore osiągnięcie. Stało się to mimo tego, iż wróżono filmowi klępkę, przynajmniej w Stanach Zjednoczonych. Filmowcy zdecydowali się na radykalny krok – Indianie w nim przedstawieni, konkretnie Lakotowie, mieli mówić w swoim języku. Oznaczało to, że w amerykańskich kinach film będzie wyświetlany z napisami, co z reguły skazywało inne produkcje na porażkę, gdyż tamtejsi widzowie nie przepadają za takim utrudnieniem. Jednak mimo to film odniósł sukces w ojczyźnie, a za granicę przyniósł jeszcze większe zyski. Większość aktorów odgrywających najważniejsze role nie była Lakotami i dlatego musieli oni nauczyć się tego języka. Na szczęście w obsadzie w jednej z pomniejszych ról obsadzono eksperta w tej dziedzinie. Doris Leader Charge pracowała wcześniej w szkole w Rosebud, gdzie nauczała języka lakota oraz kultury tego ludu. W filmie to ona zajmowała się dialogami od strony lingwistycznej. Odegrała niewielką rolę – Pięknej Tarczy, żony wodza Dziesięć Niedźwiedzi – ale dzięki temu można choć przez chwilę posłuchać tego pięknego języka z jej ust. Była także ekspertem od tego języka w kolejnym znanym westernie – *Syn Gwiazdy Porannej*.

Ukazanych zostało wiele elementów życia Lakotów – codzienność w wiosce, przeżywanie żałoby, polowania. Jednak głównym tematem filmu jest ich interakcja z samotnym białym żołnierzem, który pojawia się w ich ojczyźnie. Początkowa wzajemna nieufność szybko przeradza się w ciekawość, a w końcu w przyjaźń. Grany przez Costnera John Dunbar zaprzyjaźnia się z pełnym ciekawości Kapiącym Ptakiem, a także z – początkowo bardzo nieufnym i wręcz wrogim – Wiatrem We Włosach. Zakochuje się też w Podniesionej Pięści, białej kobiecie, która jako dziewczynka błąkała się po prerii gdzie znalazł ją Kapiący Ptak i przygarnął. Chociaż film zawiera kilka przekłamań, jak choćby atak Paunisów na wioskę Lakotów (w owym czasie Paunisi byli dość słabi liczebnie i nie byli raczej w stanie atakować silniejszych plemion), czy też rzeź bizonów dokonana przez białych myśliwych (owszem, takie rzezie miały miejsce, ale dopiero w kilka lat po wydarzeniach ukazanych w filmie), to jednak jest on bardzo realistyczny. Bohaterowie *Tańczącego z Wilkami* byli postaciami zmyślonymi na potrzeby powieści, na podstawie której był kręcony, jednak imiona wielu z nich zostały zaczerpnięte od prawdziwie istniejących osób. Żył niegdyś Indianin o imieniu Kapiący Ptak, ale był wodzem Kiowów, Dziesięć Niedźwiedzi był z kolei wodzem Komanczów, a nazwisko Johna Dunbara zostało zaczerpnięte od misjonarza który pracował pośród Paunisów. Mimo kilku mało znaczących mankamentów, *Tańczący z Wilkami* był filmem przełomowym wyznaczającym nową jakość w przedstawianiu w kinie amerykańskich tubylców. Dzicy wojownicy w ogromnym pióropuszu, zawzięcie atakujący białych osadników lub żołnierzy, odeszli w przeszłość. Spektakularny sukces zaowocował prawdziwym

wysypem filmów o tematyce indiańskiej. Łowcy talentów rozpoczęli poszukiwania aktorów o tubylczej aparycji i wielu z nich wkrótce zrobiło karierę i stało się rozpoznawalnymi.

Lata 90. Nowe indiańskie kino

W latach 90. nakręcono między innymi filmy o sławnych indiańskich wodzach i wojownikach: Geronimo (*Geronimo* i *Geronimo. Amerykańska legenda*), Squanto (*Squanto – ostatni wielki wojownik*), Tecumsehu (*Tecumseh – ostatni wojownik*), Josephie Brandtzie (*Zerwany łańcuch*), Szalonym Koniem (*Szalony Koń*) czy o Hiawatha (*Pieśń o Hiawacie*). Były to produkcje mniej lub bardziej udane i wierne historycznym faktom (*Pieśń o Hiawacie* została oparta na poemacie Henry'ego Wadswortha Longfellowa, nie zaś na historycznej postaci Hiawathy), ale ważne jest to że Indianie byli ukazani w znacznie lepszym świetle niż w kinie Złotej Ery Hollywoodu. Bywały też produkcje opowiadające historie całkiem zmyślane, i to o tematyce, która byłaby nie do pomyślenia jeszcze kilka dekad wcześniej. Mowa tu o romantycznych historiach miłości Indianina i białej kobiety, jak np. w filmach *Wojownik z prerii* czy *Biała squaw*.

Najsłynniejszym chyba jednak przykładem takiego związku jest ten ukazany w *Ostatnim Mohikaninie* na podstawie powieści Jamesa Fenimore'a Coopera z 1992 r. Mowa tu oczywiście o uczuciu, jakim Indianin Uncas darzy córkę pułkownika Munro – Alice. Nie jest to pierwsza ekranizacja tej powieści, jednak z pewnością najbardziej udana i najsłynniejsza. Widowiskowy film, którego akcja toczy się w trakcie kolonialnej wojny Anglii z Francją, podobnie jak *Tańczący z Wilkami*, był sukcesem artystycznym i komercyjnym. Chociaż Indianie odgrywają tu role drugoplanowe, to jednak grane przez nich postacie (zwłaszcza Magua grany przez Wesa Studiogo i Uncas grany przez Erica Schweiga) są najciekawszymi bohaterami filmu i wysuwają się na pierwszy plan.

W latach 90. nakręcono też kilka filmów opisujących kilka ważnych momentów w historii Indian. Jednym z takich filmów jest *Syn Gwiazdy Porannej*. Produkcja ta zasadniczo jest opowieścią o życiu generała/pułkownika George'a Armstronga Custer, jednak najważniejszym jej elementem jest najwierniejsze, jak dotąd, ukazanie bitwy nad Little Bighorn, najsłynniejszego zwycięstwa tubylczych Amerykanów nad armią Stanów Zjednoczonych. W filmie tym pojawia się wielu indiańskich aktorów, którzy sławę zyskali dzięki występowi w *Tańczącym z Wilkami*. Ciekawie ukazana jest postać głównego bohatera, pułkownika Custer. W starszych filmach był on ukazany, albo jako amerykański bohater, albo zawzięty wróg Indian. W tym przypadku jego życie ukazane jest z dwóch perspektyw – jego żony Libby oraz Szejenki, Kate Bighead, która miała z nim stałą styczność. Chyba w żadnym filmie postać Custer nie jest tak ludzka, jak właśnie w *Synu Gwiazdy Porannej*.

W 1992 r. na ekrany wszedł znakomity dramat *Na rozkaz serca*, nawiązujący do wydarzeń z 1975 r. kiedy w strzelaninie zginęło dwóch agentów FBI, za co winą obarczono Leonarda Peltiera. Nakręcono o tym film dokumentalny pt. *Incydent w Oglala*. Reżyserem obu filmów jest Michael Apted, a wydarzenia ukazane w tym dokumencie posłużyły mu za inspirację do scenariusza filmu fabularnego. Głównym bohaterem dramatu *Na rozkaz serca* jest agent FBI, Ray Levoi, mający w sobie nieco krwi Siuksów Miniconjou. Zostaje on przysłany do rezerwatu Pine Ridge, gdzie ma się zająć sprawą kilku zagadkowych zabójstw. Początkowo Levoi wyraźnie pokazuje, że świat Indian jest mu obcy. Właściwie wstydzi się swego indiańskiego pochodzenia. Jednak z czasem zmienia swe nastawienie i w końcu odkrywa, że jeden z jego krewnych zginął w trakcie masakry nad Wounded Knee w 1890 r.

Dość bliski tematycznie jest kolejny dramat, nakręcony w 1994 r. i noszący skrócony polski tytuł *Nieugięta*. Opowiada on o okupacji Wounded Knee, do jakiej doszło w 1973 r. Grupa około 200 Indian z różnych zakątków Ameryki przez ponad dwa miesiące domagała się poszanowania swych praw oraz głoszenia prawdy historycznej na temat wydarzeń które miały miejsce w Wounded Knee przed ponad 80. laty. Oblężenie doprowadziło do zmiany polityki rządu i było jednym z najważniejszych wydarzeń związanych z historią amerykańskich Indian w XX w. Film pokazuje perspektywę ich uczestniczki, indiańskiej pisarki i aktywistki, Mary Crow Dog.

Lata 90. były okresem, w którym rozkwitły kariery wielu indiańskich aktorów, co nie było nowością w kinie, aczkolwiek nie było nadal zbyt oczywiste. Nowością natomiast było to, że indiańscy filmowcy stanęli też po drugiej stronie kamery. Do bardziej znanych indiańskich reżyserów należą: Chris Eyre (Szejen/Arapaho, również producent) znany z realizacji filmów takich jak *Znaki dymne*, *Skins*, *Zło przychodzi nocą*; Sterlin Harjo (Seminol), reżyser takich filmów, jak *Szczekające wody* czy *Four Sheets to the Wind*; Gil Cardinal (Metys), reżyser kilku odcinków serialu *North of 60*, filmu *Wielki Niedźwiedź*, czy serialu dokumentalnego *Wodzowie*; Georgina Lightnin (Cree, również aktorka), reżyserka filmu *Older Than America*; Shirley Cheechoo (Cree, także aktorka, scenarzystka i producentka). Co znamienne, większość filmów wyreżyserowanych przez tubylczych reżyserów opowiada o współczesnych problemach indiańskich społeczności.

W produkcję filmów angażują się nie tylko pojedynczy indiańscy artyści, ale i całe społeczności. I tak np. plemię Pequotów sfinansowało produkcję filmu *Naturally Native* opowiadającego o trzech indiańskich siostrach próbujących założyć firmę produkującą kosmetyki wg naturalnych receptur, a plemię Czikasawów wyprodukowało biograficzny film *Te Ata* opowiadający o słynnej aktorce pochodzącej z tego plemienia.

W XXI w. filmy o tematyce indiańskiej nie są już tak liczne, jak w latach 90. poprzedniego stulecia, ale i tak pojawiło się kilka ważnych tytułów. Jednym z nich jest ekranizacja książki Dee Browna *Pochowaj me serce w Wounded Knee*. Opowiada on o dziejach Siuksów po bitwie nad Little Bighorn. Zamknięcie w rezerwach, forsowanie rozdziału ziemi między indywidualne indiańskie rodziny, przeprowadzane przez senatora Dawesa, życie Charlesa Eastmana, śmierć Siedzącego Byka i masakra nad Wounded Knee – to najważniejsze elementy tego wielowątkowego filmu. Historie w nim opowiedziane zdają się być ostatnim rozdziałem historii północnoamerykańskich Indian, lecz wiadomo, że tak nie jest. Wiek XX i XXI to walka o prawo do zachowania własnej kultury i poszanowania praw indiańskich społeczności. Jednym z najnowszych tytułów podejmujących tematykę problemów indiańskich społeczności jest dramat *Wind River. Na przekłętej ziemi*. Film ten poruszył mało znany problem zaginięć indiańskich kobiet.

Trudna współczesność

Coraz liczniejsze są też serie, w których pojawiają się Indianie – produkcji amerykańskiej, jak i kanadyjskiej. Kanadyjskie serie nie są w Polsce raczej znane. Główną ich tematyką jest współczesne życie indiańskich społeczności. Do takich seriali należą:

- *North of 60* (1992-1998) – serial dramatyczny z elementami kryminalnymi opowiadający o życiu społeczności fikcyjnego miasteczka na Terytoriach Północno-Zachodnich. Większość głównych bohaterów to członkowie ludu Dene.

- *The Rez* (1996-1997) – kontynuacja filmu *Dance Me Outside* z 1994 r. opowiada o życiu w rezerwacie Odzibuejów w Ontario.

- *Mocassin Flats* (2003) – kolejny serial dramatyczny, którego główną bohaterką jest indiańska policjantka.

- *Blackstone* (2009-2015) – opowieść o życiu w pewnym rezerwacie w Kanadzie, fabuła skupia się w dużej mierze na polityce, jaką prowadzą władze rezerwatowe, ukazane są problemy takie, jak korupcja, przemoc i niesprawiedliwość społeczna.

- *Mohawk Girls* (2010-2017) – komediowy serial opowiadający losy czterech dwudziestokilkuletnich kobiet z plemienia Mohawk próbujących odnaleźć swe miejsce we współczesnym świecie.

- *Frontier* (2016-2019) – akcja tego serialu przygodowo-historycznego dzieje się w XVIII wieku i kręci się wokół motywu handlu futrami i działalności Kompanii Zatoki Hudsona.

W wymienionych kanadyjskich serialach (oprócz ostatniego) tubylczy Amerykanie są głównymi bohaterami i akcja obrazuje ich życie i problemy. Natomiast w serialach kręconych po drugiej stronie granicy, w Stanach Zjednoczonych, bohaterowie indiańscy są raczej postaciami drugoplanowymi. Indianie pojawiali się w pojedynczych odcinkach tak sławnych seriali westernowych, jak *Bonanza* czy *Domek na prerii*. Gościli także na ekranie w około połowie odcinków serialu *Dr Quinn*.

W XXI w. nakręcono już kilka seriali, w których pojawiają się Indianie i, co znamienne, przedstawiani są w coraz bardziej realistyczny sposób. Przede wszystkim mówią w swoich ojczystych językach, co jest już sporą pozytywną zmianą – zdarza się, że połowa serialu opatrzone jest napisami, prezentowanymi w trakcie dialogów, w jakimś z tubylczych dialektów, co stanowi wielką niewygodę dla amerykańskich widzów. Do najważniejszych „indiańskich seriali” ostatnich lat należą:

- *The Red Road* (2014-2015) – akcja serialu toczy się współcześnie na terenach zamieszkałych przez plemię Ramapough Lunaape Munsee Delaware Nation z New Jersey i opowiada o ich stosunkach z okoliczną białą społecznością.

- *Saints & Strangers* – ten miniserial opowiada o przybyciu Pielgrzymów z Mayflower, założeniu kolonii Plymouth i pierwszych kontaktach z miejscowymi Indianami.

- *Syn* (2017-2019) – serial ten jest adaptacją bestsellerowej powieści Phillipa Meyera i opowiada losy potężnej teksańskiej rodziny McCulloughów. Senior rodu został za młodu porwany i wychowany przez Komanczów, w każdym odcinku akcja często przenosi się do czasów jego młodości i życia wśród Indian.

- *Yellowstone* (2018-) – akcja dzieje się współcześnie i opowiada o losie rodziny ranczerów Duttonów posiadających największą ilość ziemi w całym kraju. Ranczo graniczy zarówno z Parkiem Narodowym Yellowstone, jak i rezerwatem Indian, których przedsiębiorczy wódz jest jednym z przeciwników głowy rodziny Duttonów.

- *Drwale* (2020-) – adaptacja powieści Annie Proulx opowiada o życiu pionierów w Nowej Francji.

Na Zachód

Jednak chyba najciekawszą produkcją poruszającą tematykę Indian jest miniserial *Na Zachód*. Ta wspaniała epopeja opowiada historię dwóch rodzin. Jedną jest rodzina białych osadników, drugą rodzina Siuksów. Losy obu krzyżują się kilkakrotnie podczas wieloletniej akcji obejmującej wiele ważnych wydarzeń z historii amerykańskiego Zachodu XIX w. W serialu tym pojawia się szereg znanych historycznych postaci, zarówno Indian (Czerwona Chmura, Siedzący Byk, Szalony Koń, Wovoka) jak i białych (generał George Armstrong Custer, pułkownik John Chivington, traper Jedediah Smith). Akcja dzieje się na przemian pośród białych osadników i tubylczych Amerykanów ukazując w jaki sposób zetknęły się te dwa tak odmienne światy. Wielowątkowość serialu, przedstawiająca ważne momenty z amerykańskiej historii, ukazana z perspektywy obu stron znacznie odbiega od ukazywania tychże wydarzeń w kinie sprzed kilku dekad.

Ostatnio dużo mówi się o licznie odkrywanych masowych grobach indiańskich dzieci przy szkołach z internatem. Temat odbierania tubylczych dzieci ich rodzinom był już kilkakrotnie poruszony w kinie, m.in. w filmach *Where the Spirit Lives*, *Pochowaj me serce w Wounded Knee*, *Older Than America*. Dzieci odbierano rodzicom siłą, czasem wręcz porywano. W szkole nadawano im „chrześcijańskie” imiona, obcinano włosy, odbierano ubrania i wszelkie przedmioty związane z ich kulturą. Zakazywano im też mówienia w swych rodzinnych językach.

System edukacji Stanów Zjednoczonych i Kanady dość skutecznie wynarodowił tysiące Indian zrywając ich więzi z krewnymi i rodakami. Do tego przemoc i nierzadkie przypadki seksualnego wykorzystania dzieci zrujnowały psychikę wielu z nich. Przez dekady zmuszano usilnie narody indiańskie do przyjęcia stylu życia białych. Choć znaczna część tej społeczności z powodzeniem wtopiła się we współczesny świat, to jednak liczni jej przedstawiciele dalej żyją na marginesie wegetując w rezerwach, mając konflikty z prawem, bądź borykając się z uzależnieniami od alkoholu czy narkotyków. Zapewne owa tematyka coraz częściej będzie w kinie poruszana czego przykładem jest choćby niskobudżetowy film chińskiej reżyserki Chloe Zhao pt. *Pieśni braci moich*. Ten film, będący właściwie paradokumentem, nakręcono w rezerwie Pine Ridge, a jego bohaterowie grają właściwie siebie (niektóre nazwiska bohaterów są ich prawdziwymi nazwiskami).

Życie w rezerwie Siuksów w najpotężniejszym państwie świata przypomina raczej slumsy krajów Trzeciego Świata. Marne perspektywy rezerwatowego życia powodują, że wielu młodych ludzi chce się stamtąd wyrwać. Podobny motyw pojawia się w kanadyjskim dramacie obyczajowym pt. *Kuessipan*. Rzecz dzieje się w rezerwie ludu Innu w prowincji Quebec. Monotonne, pozbawione perspektyw życie powoduje, że rozchodzą się drogi głównych bohaterek filmu – dwóch przyjaciółek znających się od dziecka. Jedna z nich za wszelką cenę próbuje się wyrwać ze swej społeczności, bo nie widzi w niej miejsca dla siebie, pragnie czegoś więcej.

Chyba żadna mniejszość etniczna (może poza czarnoskórymi Afroamerykanami) nie jest tak często ukazywana w kinie. Przeszłość, jak i współczesność w relacjach z tubylczymi ludami, jest czarną kartą amerykańskiej historii i minie zapewne jeszcze wiele pokoleń nim zabliznią się wszystkie rany, a Indianie będą pełnoprawnymi członkami społeczeństwa na ziemi, która jest ich domem od tysięcy lat. Wymienione filmy i seriale stanowią ledwie wierzchołek góry lodowej w indiańskiej filmografii. Wątki i postacie indiańskie pojawiły się dotąd w setkach produkcji i wciąż powstają kolejne. Chociaż Indianie kojarzeni są najczęściej z westernami, filmami przygodowymi i historycznymi, a także z bardziej współczesnymi dramataми obyczajowymi i społecznymi, to na dobrą sprawę pojawiali się w filmach chyba wszystkich gatunków. Indiańskie wątki i postacie pojawiały się w filmach science-fiction, horrorach, animacjach itd.

Kino bardzo długo robiło z Indianina tylko egzotyczną ciekawostkę wzbudzającą ciekawość lub dreszczyk emocji. Teraz jednak rehabilituje jego postać, wynagradzając dekady fałszywego obrazu, jaki wykreowało na jego temat. Dziś postacie amerykańskich tubylców są znacznie bardziej złożone i różnorodne, a tematyka indiańska jest w filmie nieustannie obecna.

Temat ten jest nadal żywy, z tym, że teraz coraz częściej odnosi się nie do dawnych dziejów, lecz do współczesności, ukazując obecne problemy społeczne oraz wciąż nierozliczoną przeszłość.

Marcin Morawiec

Ledger art – wojownicy na papierze

Ledger art to nazwa wyjątkowego gatunku sztuki przedstawieniowej rozwiniętego przez Indian Prerii. Najszerzej oznacza malarstwo albo rysunek narracyjny wykonany na papierze. Nazwa pochodzi od słowa *ledger* – księga rachunkowa czy też rubrykowany, poliniowany rejestr, bo najczęściej na takich kartkach malowali rdzenni artyści. Po polsku może nosić różne nazwy - sztuka na kartkach ksiąg rachunkowych, malowane rachunkowe księgi, sztuka na kartkach rejestrów, sztuka na rubrykowanym papierze - ale żadna z nich nie jest równie celna jak zwięzłe określenie *ledger art*.

Ledger art pojawił się, rozwijał się i rozpowszechniał wśród ludów zamieszkujących wielką amerykańską prerię od połowy XIX wieku do lat 1920., a od lat 60. XX wieku przeżywa ponowny rozkwit. *Ledger art*, technika, którą świadomie nawiązując do tradycji wybiera wielu współczesnych indiańskich artystów, oznacza obecnie rysunek czy akwarelę na każdym rodzaju papieru, nie tylko na kartkach ksiąg rachunkowych.

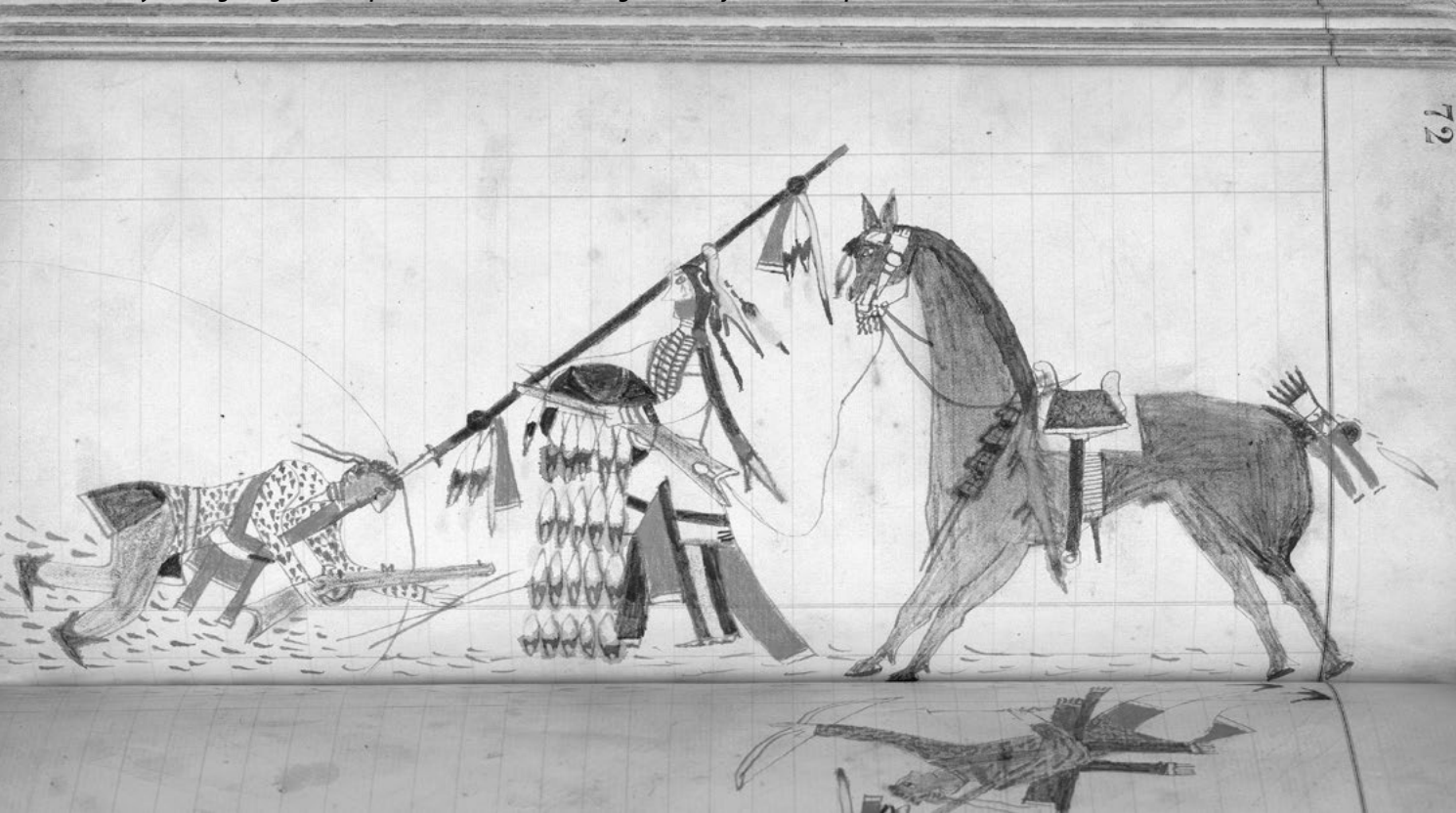
W tradycyjnym *ledger art* kolorowe obrazki wykonane na używanych uprzednio kartkach rejestrów zakrywają wcześniej zapisane kolumny zaksięgowanych liczb lub podpisów, tabele i spisy towarów. Początkowo były to obrazki sławiące wielkie czyny wojowników, a później coraz częściej zdarzały się ilustracje z codziennego plemiennego życia. Ten wyjątkowy rodzaj rysunkowego zapisu na niecodziennym, nowym dla Indian medium oraz jego forma wyrastająca ze starych naskalnych piktogramów sprawiają, że *ledger art* przewyższa kolonializm. Świadomie przystosowuje i przekształca tradycyjne techniki przedstawieniowe do wykorzystania na nowym materiale. Księgi rachunkowe prowadzone przez agentów indiańskich czy handlarzy z nowych osad często ilustrowały niesprawiedliwe transakcje, dokumentowały wykorzystywanie i oszukiwanie rdzennych ludów. Sam papier był na terenie prerii materiałem nowym i cennym, wprowadzonym przez białych przybyszów do ich własnych celów. Używanie go do przedstawienia własnych dokonań, własnych tradycji, własnych opowieści, własnych historii obrazuje sprawne i skuteczne dostosowanie wcześniejszych technik i zastosowań do nowych materiałów. Świadczy to plastyczności i sile tradycji Indian Prerii. *Ledger art* jest wspaniałą ilustracją *survi-*

vance – tym terminem określa Gerald Vizenor szczególny sposób manifestacji tubylczej obecności, przetrwania wbrew oczekiwaniom, wbrew historii, wbrew powszechnym przekonaniom. *Survivance* bowiem to nie tylko fizyczne przeżycie, to czynne i celowe zaznaczanie obecności i własnego trwania z wykorzystaniem nowo nabytych środków.

Karl Bodmer, szwajcarski malarz Dzikiego Zachodu, który towarzyszył wyprawie arcyksięcia Maksymiliana na Wielką Prerię zauważył, że Mato Tope, wódz Mandanów miał na swym płaszczu z bizoniej skóry namalowane symbole przedstawiające jego wojowniczą historię. Zostały skopiowane na polecenie księcia i potem zamieszczone w wydrukowanej w relacji z tej podróży. Tradycja ilustrowania znakami graficznymi, symbolami własnych, godnych zapisu, czynów była wśród wojowników prerii głęboko zakorzeniona. Podobnie jak starannie przechowywane „winter counts”, piktograficzne kalendarze malowane na skórze bizona, na których jeden rysunek oznaczał wydarzenie najważniejsze w danym roku. Współczesny Bodmerowi malarz i podróżnik, George Catlin, również spotkał, a także namalował, wspomnianego wodza Mandanów i jego słynny pokryty obrazkami płaszcz. Owe rysunki ilustrujące warte zapamiętania, dzielne czyny wojownika, były jego autobiografią, historią wystawioną na pokaz, jego chlubą i dumą. Podnosiły jego status społeczny, powiększały zasięg wpływów znaczenie. Opowiadanie o czynach bohaterskich, o wojowniczych dokonaniach, o pokonanych wrogach, zuchwałych wyprawach i bogatych łupach cieszyło się wśród ceniących odwagę, waleczność i brawurę ludów prerii ogromną popularnością.

Papier pojawił się na preriach wraz z natężeniem kontaktów z kolonistami, mniej więcej w latach 1830., najczęściej w formie rejestrów księgowych, rachunkowych. Był bardzo ceniony, a zdobywano go w drogą wymiany albo rabunku. Wraz z papierem pojawiły się też materiały do rysowania i pisanie. Niebieskie, czarne i czerwone ołówki były najczęstsze, ale pojawiały się także pióra, atrament, kredki, i akwarele. Rdzenni mieszkańcy prerii szybko docenili przydatność papieru do własnych celów. Ilustracje znaczących wydarzeń, malowane uprzednio na skórze, zaczęły tworzyć na papierze. Często kilku wojowników dzieliło jedną

Cheyenne fighting another plains warrior, Maffet Ledger. Kolekcja The Metropolitan Museum of Art, źródło: Wikimedia Commons



książkę wspólnie zamalowując jej strony znakami swoich bohaterów. Przechowywane w różnych archiwach ledger books często mają wielu autorów. Pułkownik Richard I. Dodge, który spędził na wielkiej prerii wiele lat w czynnej służbie, pisał o popularności książek wypełnionych rysunkami w swej relacji zatytułowanej *Our Wild Indians: thirty three years of personal experience among the red men of the great West (Nasi dżicy Indianie: trzydzieści trzy lata wśród czerwonooskórnych z wielkiego zachodu)* wydanej w 1882 roku: *Każdy niemal wojownik przedstawia na rysunku wszelkie istotne i wybijające się wydarzenia w swoim życiu, a wielu posiada książki, w których owe obrazy przechowuje.*

Wojownicy traktowali swoje książki i rysunki tam zawarte tak jak wcześniej malunki na płaszcach - jako dowody odwagi i jako ochronne talizmany. Zabierali je ze sobą ruszając na wyprawy wojenne. Stąd Little Finger Nail Ledger jest przedziurawiony kulą, która zabiła właściciela. Książka wojownika Lakota imieniem Red Hawk została znaleziona przy jego zwłokach nad Wounded Knee. W 1876 roku, po bitwie nad Little Bighorn znaleziono księgę zawierającą rysunki wielu wojowników. Przejął ją towarzyszący kawalerii dziennikarz James W. Howard i wydał potem jako *Pictorial Autobiography of Half Moon, an Uncpapa Sioux Chief*. Oryginalny ledger został w latach 1930. przekazany harwardzkiemu Peabody Museum i całkiem niedawno, bo w 2005 r., zainteresował się nią kustosz tego muzeum. Opracował materiał i wydał jako *Lakota War Book* - reprodukcję oryginału z dokumentacją, analizą i wynikami badań etnograficznych. Zawiera między innymi rysunki wojowników Little Wolf i Yellow Nose oraz wiele prac autorów, których imion nie znamy. Inne prace również zawierają rysunki z tej słynnej bitwy. W 1981 r. w formie książkowej ukazał się monumentalny zbiór rysunków Szejenów zatytułowany *People of the Sacred Mountain: A history of the Northern Cheyenne Chiefs and Warrior Societies 1830-1879* zebrane przez Petera J. Powella. W 1998 r. wydawnictwo Uniwersytetu Kolorado wydało *Cheyenne Dog Soldiers: A Ledgerbook history of Coups and Combat* zawierające rysunki wielu szejeńskich artystów.

Jednym z bardziej znanych zbiorów indiańskich rysunków jest przechowywany w Oberlin College Pope-Cox Ledger. Znajdują się w nim między innymi dzieła słynnego rysownika-artysty imieniem Howling Wolf. Innym zbiorem jest *Maffet Ledger*, który zawiera 105 rysunków stworzonych przez 22 Szejenów oraz Henderson Ledger (Frank Henderson z plemienia Arapaho był autorem zawartych w nim prac) oba przechowywane w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku. *Black Horse Ledger* przechowywany jest w Newberry Library w Chicago i posługiwał się nim znany pisarz James Welch, gdy napisał powieść *Fools Crow* o życiu Indian Prerii tuż przed kontaktem z białymi. Wiele ksiąg z rysunkami z lat 80. i 90. XIX wieku przechowuje Instytut Smithsona oraz inne muzea, ponieważ stanowią one bogate źródło wiedzy historycznej i etnograficznej. Dwie znane książki rysunkowe: *Little Wolf Ledger* i *Spotted Wolf Ledger* narysowane między 1887-1889 ilustrują bitwę nad Little Bighorn z punktu widzenia jej zwycięzców.

Najstojniejsze przykłady tradycyjnej *ledger art* pochodzą z lat 1875-1878 z Fort Marion w północnej części wschodniej Florydy, gdzie uwięziono 72 wojowników z różnych plemion, między innymi Kiowów, Komanczów, Szejenów i Arapachów. Dowódcą więzienia, Richard Henry Pratt, późniejszy założyciel internatowej szkoły dla dzieci indiańskich w Carlisle w Pensylwanii, i autor słynnego stwierdzenia „zabij Indianina, ocal człowieka”, gorąco wierzył w asymilacyjną moc edukacji. Widząc depresję i nudę więźniów, przewiezionych z wielkich przestrzeni prerii do wilgotnego klimatu Florydy zachęcał ich do różnych zajęć. Wyrabiali różne przedmioty -na przykład upominki dla turystów w postaci łuków i strzał. Pratt dostarczył im także papier i materiały do rysowania i malowania. Kreatywne działania pomogły wielu więźniom przetrwać, a jednocześnie pamiętać i obrazować przeszłość. Więźniowie tworzyli różne przedmioty, a także rysowali. Rysowali dla siebie oraz także zarobkowo, dla turystów, którzy zwłaszcza

w zimie, tłumnie odwiedzali pobliskie, założone jeszcze przez Hiszpanów, miasteczko St. Augustine.

Jednym z najważniejszych artystów tego okresu był Howling Wolf, wojownik z plemienia Szejenów, którego biografia odzwierciedla historię podboju Równin, próby przetrwania i ratowania rozpadającej się kultury tradycyjnej. Jego rysunki zawierają wiele szczegółów używanej wówczas broni i stroju, stosował żywe kolory i tło w postaci elementów krajobrazu. Howling Wolf urodził się w 1849 roku i do czasu uwięzienia w 1875 roku brał udział w wielu bitwach i potyczkach na Południowych Równinach. Przyjechał do Fort Marion razem z 75 wojownikami i przebywał tam do 1878 roku. Jest jedynym znanym artystą, który dokumentował całe swoje życie w każdym jego okresie. Siebie przedstawiał jako piktograf wilka z liniami wychodzącymi z jego pyska oznaczającymi wycie. Jego *ledger book* zawiera wiele scen bitewnych, ale przede wszystkim ilustruje proces zmian w życiu Szejenów. Wiadomo, że przed przybyciem do Fort Marion jego rysunki jako wojownika wypełniły przynajmniej jedną rachunkową książkę. Do najwcześniejszych jego rysunków należy obrazek przedstawiający Masakrę nad Sand Creek w 1864 roku. Howling Wolf miał 15 lat, kiedy oddział ochotników z Denver zmasakrował pokojowo nastawioną wioskę Szejenów. Na rysunku Howling Wolf jest jednym z czterech wojowników broniących wioski, którzy pędzą na koniach ku lewej stronie karki, w stronę szeregu strzelających do nich ochotników. Howling Wolf przedstawiał początkowo sceny potyczek, ale w niewoli zaczął rysować sceny z życia plemiennego. W rysunkach i całych książkach wielu twórców, którzy tworzyli w Fort Marion nastąpiła istotna zmiana w tematyce przedstawianych scen. Wojownicy malowali nie tylko swoje bohaterskie czyny, ale też zaczęli rysować wydarzenia z historii plemiennej, sceny z polowań, ilustrowali obyczaje, plemienne życie codzienne, sceny rodzinne, a także własne życie więzienne. Nacisk z podkreślenia własnych dokonań, z koncentracji na autobiografii, przeniósł się na ilustracje obyczaju i życia społecznego, na życie codzienne plemion, na elementy wspólnej tradycji.

Ledger art to nie tylko estetycznie piękne obrazy, ale także niezwykle cenne źródło do poznawania życia plemion prerii pojawiło się bowiem w momencie wielkiej zmiany, kiedy jeszcze autorzy pamiętali i utrwalali elementy kultury sprzed kontaktu z białymi.

Współcześni artyści indiańscy odświeżyli sztukę rachunkowych ksiąg kontynuując tradycję artystów z Fort Marion. Malują albo rysują współczesne obrazy z życia rdzennych mieszkańców USA stosując tą samą technikę malowania różnymi technikami na papierze. Wielu poszukuje nawet dziewiętnastowiecznych ksiąg czy rejestrów, by na ich poliniowanych kartkach tworzyć swoje dzieła. Na wystawie *Unbound: narrative art of the plains* w Narodowym Muzeum Indian Amerykańskich (National Museum of the American Indian) znalazło się bogactwo współczesnych i historycznych przykładów tej niezwykłej sztuki. Między innymi: Dwane Wilcox (Oglala Lakota) używa humoru w swej sztuce ilustrującej współczesność indiańską, Darryl Growing Thunder (Assiniboine/Sioux) zanurzając się w tradycji szuka kontynuacji i potwierdzenia tożsamości, Sherman Chaddlesone (Kiowa) interesuje się historią i obyczajem plemienia, Chris Pappan (Osage, Kaw) maluje niezwykle portrety stanowiące wyzwanie dla stereotypowych przedstawień członków tubylczych plemion, oraz Ronald L. Burgess (Komanche), Joel Pulliam (Oglala Lakota), Terrance Guardipee (Blackfeet) oddaje w swej sztuce tradycję plemienia. Łączy tradycyjne tematy z żywą kolorystyką i nowoczesną formą

Choć tradycyjnie sztuka figuratywna była domeną mężczyzn współcześnie rysują i malują również kobiety. Lauren Good Day jest tego pięknym przykładem, również Sharon Harjo, oraz Coleen Cutschall, znana jako projektantka niezwykłego pomnika „Spirit Warriors” na miejscu bitwy nad Little Bighorn.

Ewa Dżurak

„Hi, Paleface!”

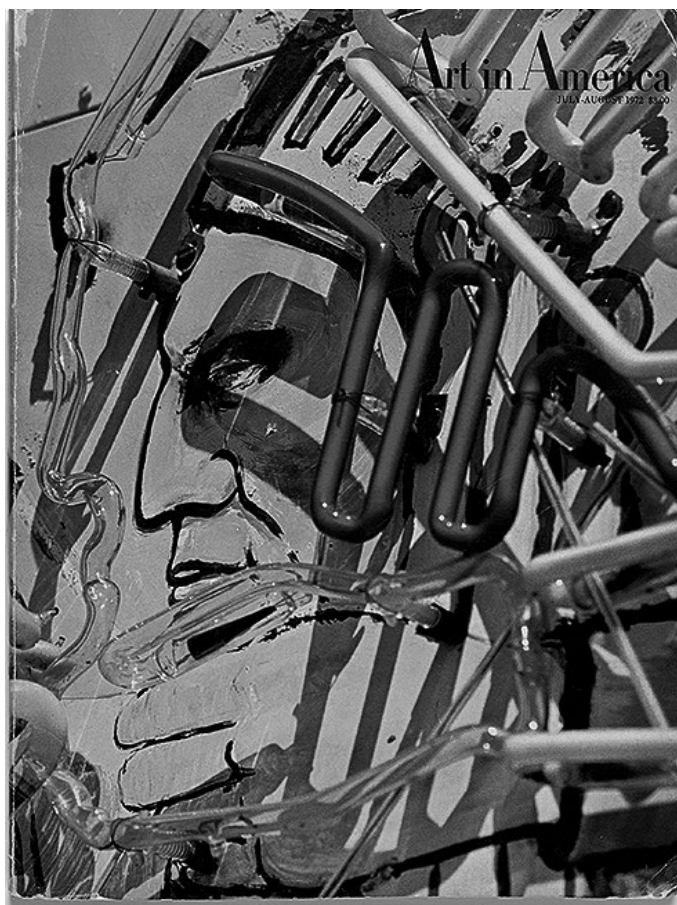
– pół wieku tubylczego arcyzmu w „Art in America”

Pół wieku temu, latem 1972 roku, zasłużone czasopismo „Art in America” po raz pierwszy w historii tego typu profesjonalnych wydawnictw artystycznych wydało numer specjalny poświęcony niemal w całości sztuce tubylczych Amerykanów oraz ich obrazowi w dziejach kultury powszechnej.

Zwrócono w nim uwagę, że ani współczesny obraz, ani wyobrażenia na temat amerykańskich Indian nie pasują już do ich tradycyjnego wizerunku. „Stare drewniane rzeźby Indian piją soki i pokrywają się liśćmi” – pisał obrazowo w opublikowanym w magazynie wierszu niejaki John Lefeather. Jednak z jedenastu artykułów aż pięć stanowiło nie-tubylcze interpretacje tubylczych Amerykanów i ich sztuki, poruszając takie tematy, jak Indianie w westernie, osiemnastowieczny obraz Indianina w Europie, dziewiętnastowieczne malarstwo białych podróżników Catlina, Bodmera, Kane’a i Millera, czy fotograficzna pasja Edwarda Curtisa. Dwa artykuły antropologiczne poświęcono ceremonii dojrzewania wśród Apaczów Mescalero i rozwojowi sztuki tkackiej Nawahów w XIX w. Pomimo ambicji odchodzenia od „tradycyjnych wyobrażeń”, większość treści i ilustracji raczej wzmacniała powszechne wciąż wówczas (a nierzadko obecne i dziś) przekonanie, że tubylczy Amerykanów definiują – ich przeszłość oraz wykreowani (lub subiektywnie przedstawieni) przez białych fikcyjni „czerwonoskórzy”.

Jak na ironię, Lloyd E. Oxendine w zawartym w miesięczniku artykule zatytułowanym „23 współczesnych indiańskich artystów” pisze: „Jeszcze całkiem niedawno współczesnej sztuce amerykańskich Indian nie uznawano za autentyczną i wartościową, o ile nie przybierała ściśle tradycyjnych indiańskich form”. Oxendine, artysta i kurator z plemienia Lumbee, przez wiele lat zabiegał w Nowym Jorku o to, by tubylczą sztukę postrzegano jako pełnoprawną sztukę współczesną. Organizował wystawy pod szyldem założonego przez siebie na początku lat 70. stowarzyszenia Native North American Artists i prowadził tubylczą galerię w SoHo. Pomimo zawężenia sztuki żyjących współczesnych artystów tubylczych do jednego 12-stronicowego tekstu (na 80 stron numeru) sam fakt jej uwzględnienia w magazynie poświęconym amerykańskiej sztuce był dla tubylczych artystów znaczący. Nawet dziś większość studentów i wykładowców tubylczej sztuki zna artykuł Oxendina, należał bowiem do nielicznych w tamtym okresie. Trafny okazał się też wybór zaprezentowanych młodych tubylczych artystów – większość z nich odegrała później znaczące role w tubylczej – i amerykańskiej – sztuce (która stopniowo uwzględnia swą tubylczą gałąź), a i sam autor jeszcze na początku XXI w. wspominał z dumą tę właśnie publikację.

Jeszcze nie tak dawno temu współczesną sztukę indiańską uważano za mniej autentyczną i mniej wartościową, o ile nie powstawała w sztywnych tradycyjnych formach. Ograniczenie to brało się z wartego docenienia pragnienia ochrony historycznej ciągłości i integralności tubylczej sztuki, jako odrębnej od typowo europejskich technik, materiałów i tematów. W sposób oczywisty wpływało to na prace indiańskich artystów, którzy – niezależnie od stopnia przywiązania do swoich plemiennych korzeni – byli (i chcieli być) także współczesnymi Amerykanami, czy Kanadyjczykami. Choć kolejne pokolenia wytworzyły i zgromadziły spore zasoby tradycyjnej sztuki indiańskiej, jej współcześni twórcy już w latach 60. XX w. stawali się coraz bardziej zróżnicowani, a ich artystyczne horyzonty i liczba – szybko rosły. Niemalą rolę w tym procesie odegrał IAIA – Instytut Sztuk Amerykańskich Indian w Santa



Fe, w Nowym Meksyku, kształcący młodych tubylczych artystów, zapewniający im szersze niż dotąd możliwości rozwoju i wspierający także ich indywidualne, często nietradycyjne formy wyrazu.

Z historycznego punktu widzenia dawne malarstwo Indian miało głównie piktograficzny styl i religijny charakter. Na przykład piaskowe obrazy, wykonywane od wieków przez plemiona Południowego Zachodu, posługiwały się symbolami tak świętymi, że do dziś – pomimo postępującej komercjalizacji tubylczej sztuki – używa się ich niemal wyłącznie w ceremonialnym kontekście. Indiańska sztuka świecka i autorska jest zjawiskiem stosunkowo nowym i wiąże się z rosnącym wpływem europejskich idei materiałów na tubylczych twórców. Ta nowa sztuka tubylcza na przełomie XIX i XX w. szybko stworzyła własne zasady i definicje, zyskując popularność w latach 30. m.in. dzięki Dorothy Dunn, założycielce „indiańskiej szkoły” z Santa Fe. Styl ten zachowywał wiele z konwencjonalnych schematów, skupiając się na ceremonialnych tematach, opowiadaniu historii i eleganckiej, choć wyrażanej prostymi artystycznymi środkami, formie. Tubylcza sztuka tego okresu miała oddawać formalne aspekty religijnej sztuki prekolumbijskiej z możliwie jak najmniejszym wpływem sztuki europejskiej.

Konserwatywna natura takiej szkoły prowokowała oczywiście do buntu. Nic dziwnego, że już w latach 60. XX w. zaowocowało to całym pokoleniem młodych tubylczych artystów przełamujących kolejne tabu i schematy. Nie oznaczało to bynajmniej całkowitego porzucenia uprawiania indiańskiej sztuki w jej tradycyjnych formach i celach. Wykorzystywano ją jednak w nowatorski sposób, czasem – drastycznie ją przekształcając. Składały się na to nie tyl-

ko nowe techniki i materiały, ale przede wszystkim sięganie po tematy i idee nieobecne w starej szkole – po stereotypy indiańskiego świata i sposobu życia, typowe dla sposobu myślenia białych z Europy i Ameryki od początków inwazji i kolonizacji Zachodniej Półkuli. W wyobraźni publicznej, podręcznikach szkolnych i sztuce popularnej wciąż pozostawali oni godnymi pożałowania i skazanymi na wymarcie jednostkami niezdolnymi do adaptacji w świecie cywilizowanego, wykształconego, przedsiębiorczego i kulturalnego białego człowieka. Ten z gruntu fałszywy i niesprawiedliwy obraz Indianina stał się przedmiotem artystycznych komentarzy samych tubylców, nie pozostawiających złudzeń co do sposobu jego postrzegania przez Indian pokolenia Red Power.

Tubylcza sztuka protestu stała się częścią szerszej amerykańskiej kontrkultury, która sama często odwoływała się do tego co „indiańskie” – realnie, lub tylko w masowej wyobraźni. Artyści komentujący tragiczne dzieje tubylczych społeczności istnieli także w czasach przed radykalizacją pokolenia lat 60., jednak ich prace rzadko wykraczały poza ukazywanie Indian jako postaci godnych pożałowania i skazanych na odejście w przeszłość – ich klimat emocjonalny oddawał raczej atmosferę pełnej wyrzutu nostalgii, niż tubylczego buntu i wyzwolenia. „Nowi Indianie” żądali prawa do suwerenności – artystycznej i politycznej. Domagali się szacunku i uznania – także dla nowych form i treści tubylczej sztuki. Po raz pierwszy pokolenie elokwentnych i wykształconych Indian uznało swe dziedzictwo za coś wartościowego i pozytywnego, a nie wstydliwego i obciążającego. I dawało temu artystyczny wyraz na niespotykane dotąd, choć wciąż zwykle osadzone w tubylczych tradycjach, sposoby.

Indiańskie twarze tubylczych twórców starszego pokolenia były zwykle – jak zauważył Oxendine – zarazem szlachetne i proste. Choć niełatwo było połączyć te cechy w ambitnym dziele sztuki, to ich następcom wyzwanie to już nie wystarczało. Stąd coraz odważniejsze próby przekształcania klasycznych twarzy i postaci, odrealnianie ich, deformowanie, nadawanie nowych znaczeń i nieoczekiwanej symboliki. Balansowanie między dumą i oskarżeniem, surowym realizmem i mroczną mistyką. Przekształcane typowych rysów i gestów w ceremonialne maski o nieoczywistej wymowie, lub wyraziste symbole społecznych przemian i aspiracji.

Niektórzy współcześni tubylczy artyści nie wahają się przed sięganiem po nadal popularne stereotypy, inni – jedynie nawiązują do nich w sposób pośredni, satyryczny, przewrotny, lub oskarżycielski. Wciąż zdarzają się mniej lub bardziej kiczowaci konni wojownicy i kruczowłose piękności w otoczeniu przyrody. Jednak coraz częściej pióra i paciorki pojawiają się w obcych dotąd tubylczym tradycjom artystycznym formach, miejscach i funkcjach. Lub w zaskakujący widza i mocno zindywidualizowany sposób łączą różne tradycje i nowoczesność, a szacunek dla przeszłości – z autorską wizją świata i troską o jego los.

Od pół wieku zaangażowani tubylczy artyści wciągają niekoniernie tubylczego widza w niewyłącznie artystyczny dialog. Jak artysta z ludu Onondagów Wayne Eagleboy i jego praca „We the People” z 1971 r. – akrylowa amerykańska flaga w obramowaniu z bizoniej skóry, z dwoma Indianami uwięzionymi za drutem kolczastym w miejscu gwiazd. Dobitnie wyraża ona odczucia autora na temat miejsca wyznaczonego tubylczym Amerykanom przez dzieje, politykę i kulturę. I dowodzi jednocześnie, że nieodwracalnie zmienia się rola Indian w sztuce.

Odpowiedzialny za pionierski „indiański” numer miesięcznika irlandzki redaktor naczelny „AiA” Brian O’Doherty wspominał później, że jego celem było wstrząśnięcie środowiskiem poprzez zwrócenie większej uwagi na kwestie sprawiedliwości społecznej w sztuce. Znalazło to wyraz w otwierającym numer artykule

Monroe Price’a „Indianin i prawo białego człowieka”, przedstawiającym dość szczegółowo i uczciwie skomplikowane relacje tubylców z rządem federalnym USA. Tę samą ideę można odnaleźć w sygnalizującym ekologiczną wrażliwość tubylczych artystów i aktywistów tekście Dana Budnika „Black Mesa: raport o postępującym gwałcie ekologicznym”.

Oba powyższe teksty stoją w uderzającym kontraście do przeważających w kulturze popularnej w 1972 r. wyobrażeń na temat Indian, zdominowanych przez powieściowych bohaterów i mitologię Dzikiego Zachodu. Kino i telewizja przedstawiały Indian jednowymiarowych, nieomal komiksowych. Wszyscy pamiętali lżę, którą nad zaśmieconym środowiskiem ronił w popularnej reklamie Iron Eyes Cody, ale już mało kto zwracał uwagę na to, że wiosłujący w kanu aktor był pozującym na Indianina białym Amerykaninem włoskiego pochodzenia. Frędzle, koraliki i opaski na włosy przydawały romantycznej „indiańskości” kontrkulturowej modzie, a najczęstszymi prawdziwymi Indianami w mediach byli wówczas zbuntowani aktywiści Ruchu Indian Amerykańskich (AIM). Na tej samej kulturowej fali w 1973 r. Cher wystąpiła konno w pióropuszu w teledysku do piosenki „Halfbreed”, Sacheen Little Feather w imieniu Marlona Brando odmówiła przyjęcia „Oscara” w proteście przeciw hollywoodzkiemu stereotypowi Indian, a miejscy działacze AIM z rozmysłem sięgali po elementy tradycyjnej tubylczej kultury i retoryki przed kamerami mediów relacjonujących głośną okupację Wounded Knee.

Jeśli jednak numer specjalny „AiA” miał dokonać natychmiastowej rewolucji kulturowej, to poniósł porażkę. W świecie sztuki przeszedł niemal niezauważony – być może, wbrew intencjom, okazał się za mało prowokacyjny. Licznie w nim obecne nostalgiczne wizerunki bezimiennych Indian wzmacniały tylko stereotyp tragicznego i skazanego na zagładę „dzikiego”, ocalonego jedynie w obrazach i fotografiach białych artystów. Szczytne deklaracje, jakoby prace Curtisa „emocjonalnie oddawały indiański punkt widzenia” trudno brać na poważnie, skoro artykuł o nim pełen był romantycznie upozowanych postaci, a w cytowanych obszernie pamiętnikach Curtis skupiał się raczej na swoim fotograficznym projekcie, niż na tubylczych bohaterach. Nawet okładka numeru – detal z rysunku w punkcie handlowym w Gallup, w Nowym Meksyku – to Indianin widziany oczami białego. Jak zauważyła później kuratorka NMAI Kathleen Ash-Milby, dużo lepszym wyborem byłby tu jeden z prowokacyjnych portretów autorstwa T.C. Cannona lub Fritza Scholdera, młodych tubylczych twórców obrazów z nowatorskiej wystawy „Dwóch amerykańskich malarzy”, zaprezentowanej szerszej publiczności wiosną 1972 r.

W całym „tubylczym” numerze tylko dwóch autorów to tubylcy – Oxendine i Vine Deloria, Jr., dakocki prawnik i teolog. Ten ostatni w zjadliwym tekście „Biuro do Spraw Indian: opiekun mego Brata” dał upust swojej frustracji z powodu niedostatków rządowej polityki wobec tubylców i jej zgubnych dla plemiennych społeczności skutków. *Indianie, którzy wyglądali na choć trochę inteligentnych, stawali w obliczu natychmiastowej utraty pomocy federalnej i byli pozostawiani sami sobie* – stwierdzał gorzko Deloria. Jego pełna emocji analiza stanowi mocny kontrpunkt do chłodnego historycznego tekstu wprowadzającego autorstwa Price’a.

Jest jeszcze jeden pozornie tubylczy głos w tym samym numerze – pisany łamaną angielszczyzną poemat „Hi, Paleface!” (Witaj, Błada Twarzy!). Przedstawiony jako *obietujący młody czirokeski poeta, który zginął ostatniej zimy w wypadku samochodowym*, okazał się w rzeczywistości kolejnym nieistniejącym Indianinem, wymyślonym przez pisującego pod różnymi pseudonimami O’doher-ty/ego. Ta maskarada nie była szczególnie oryginalna – udawanie Indian ma w USA długą tradycję; sięga się po nią zwłaszcza wtedy, gdy chce się zrobić lub powiedzieć coś „niecywilizowanego”, lub

w inny sposób sprzecznego z utartymi normami. Fikcyjny Lefather zaistniał tylko po to, by spełnić literacką potrzebę redaktora – poruszyć wprost tak niewygodne tematy, jak alkoholizm i bieda, używając przy tym ewidentnie obraźliwego i pełnego stereotypów języka.

Smutne, że kosztem zmyślnego Indianina w historycznym numerze zabrakło głosu tak uznanych już wówczas tubylczych artystów słowa, jak N. Scott Momaday (nagrodzony w 1968 r. Pulitzerem za „Dom utkany ze świtu”), czy Leslie Marmon Silko (autorka głośnej powieści „Ceremony”). Choć trudno to uznać za niespodziankę – cały numer specjalny „AiA” mówi o tubylcach raczej jako o przedmiotach, niż pełnoprawnych uczestnikach popularnej kultury i sztuki. Pisząc o polityce Hollywoodu w artykule „Indianie w westernach” Philip French stwierdza, że „pomimo liberalnych sentymentów, Indianin pozostał jednym z westernowych pionków w grze, rzucanych przez twórców tam, gdzie im się podoba”. Jak zauważa Ash-Milby, to samo można by napisać o całym numerze „AiA”, który – pomimo swych ambitnych zamiarów – niemal całkowicie pominął takie kwestie, jak fenomen narodzin nowej tubylczej energii twórczej, czy kształtowanie się instytucjonalnych podstaw rozwoju tubylczej sztuki.

Z perspektywy czasu można tylko ubolewać, że tak niewiele miejsca oddano samym tubylcom w tamtym – aspirującym do przełomowego – numerze „AiA”. Można też żałować tak skromnej obecności w nim żywych współczesnych indiańskich artystów tamtego czasu. Zabrakło w nim np. obecności pionierskiego dakockiego artysty Oscara Howe’a, który od końca lat 50. XX w. zabiegał o prawo tubylczych artystów do indywidualizmu i czegoś, co można określić jako wizualna suwerenność. Abstrakcyjne malarstwo Howe’a pozycjonuje go jako ważnego modernistę, kontrastującego z autorami powtarzalnych prac pełnych nostalgii i kiczu.

Niejeden indiański artysta z drugiej połowy XX w. zasługiwałby na osobny obszerny tekst, zamiast dzielić miejsce z ponad dwudziestoma innymi twórcami, na których w 1972 r. zwrócił profesjonalną uwagę Oxendine. Wrażliwe i monumentalne zarazem rysunki tubylczych kobiet przyniosły przecież sławę R. C. Gormanowi, a prowokacyjne, zdeformowane portrety rozślawiły Fritza Scholdera, którego prace odnaleźć można jedynie w rozrzuczonych po numerze reklamach galerii sztuki. Jeden z wybitnych uczniów Scholdera T. C. Cannon nadał osobisty charakter malowanym przez siebie historycznym postaciom i współczesnym przedmiotom, a zmysłowe akty tworzone przez Kay WalkingStick z pewnością ubarwiłyby tubylczy numer pisma. Niewątpliwie brakuje w nim też prezentacji powstałego dekadę wcześniej, w 1962 r., Instytutu Sztuk Amerykańskich Indian (IAIA) w Santa Fe, a jego autorem mógłby być Vincent Price, który – poza aktorskimi rolami w niejednym horrorze – pełnił też rolę członka Indian Arts and Crafts Board, wspierając tubylczych artystów na niełatwym rynku amerykańskiej sztuki.

Od tamtego nieszablonego numeru „AiA” minęło już pół wieku, a jednak dalece nie wszystko uległo zmianie. Kultura popularna w Europie i Ameryce Północnej wciąż bardziej fascynuje się romantycznym wizerunkiem dziewiętnastowiecznych Indian prerii, niż twórczym życiem, kulturą i sztuką ich potomków. Komercyjne podróbki tubylczych wyrobów i żałośnie sportowe maskotki o „indiańskich” nazwach wciąż dominują publiczną wyobraźnię o wiele mocniej, niż autentyczne dzieła tubylczej sztuki i tradycyjnego rzemiosła. Rdzenna sztuka przeżyła lata świetlne, ale średnio kulturalna klasa średnia, podobnie jak artystyczny mainstream, ledwo to dostrzegają.

Choć daleko do ideału i trudno będzie naprawić artystyczne wykluczenia i pominięcia z przeszłości, to jednak bez porównania

większe są dziś możliwości wsparcia tubylczych artystów przez wyspecjalizowane instytucje, szkoły, fundacje, galerie i muzea, a także plemiona i prywatnych (tak tubylczych, jak i nietubylczych) sponsorów. Artystyczni wojownicy z początku lat 70. – tacy jak G. Peter Jemison, George Longfish, czy Jaune Quick-to-See Smith w USA, albo Tom Hill, Bill Reid i członkowie tzw. Indian Group of Seven (Indiańskiej Grupy Siedmiu) z Kanady – mogą pozazdrościć następcom obecnych możliwości prezentacji swych prac na całym kontynencie. Także dzięki ich wczesnym i niedocenianym staraniom tubylcza sztuka jest dziś wyżej ceniona i brana bardziej na poważnie, a przecież tubylczy geniusz artystyczny z pewnością nie powiedział jeszcze ostatniego słowa.

Nie sposób krótko podsumować minione półwiecze rozwoju sztuki tubylczych artystów Ameryki Północnej – zbyt rozległy to ocean kreatywności, zbyt zróżnicowane kierowały nim prądy i nazbyt subiektywne byłyby to oceny. Ale – jak stwierdza Kathleen Ash-Milby – gdyby poskrobać po powierzchni, to głębia, wyrafinowanie, różnorodność i jakość dzieł, które się odnajdzie – mogą wprawić w osłupienie. Warto przy tym zwrócić uwagę, że tubylczy artyści udzielają się nie tylko tam, gdzie niejako tradycyjnie się ich spodziewamy, ale we wszystkich dziedzinach sztuki – od malarstwa, rzeźby i literatury, przez performance, instalacje, media cyfrowe i sztuki wizualne, po modę, film, teatr i najróżniejsze gatunki muzyki. Poza samą tożsamością artysty nie istnieje dziś inny uniwersalny sposób definiowania, co czyni sztukę „tubylczą” (choć jest to też unormowane i chronione ustawowo). Jedni twórcy sięgają po historyczne tematy i narzędzia, inni – wyrażają siebie, swoje dziedzictwo, wizję sztuki i przyszłości człowieka w nietradycyjnych formach ograniczanych jedynie indywidualną inwencją twórcy. I jedno jest w tym świecie sztuki pewne – nie ma jednego, typowego czy najlepszego, sposobu na bycie tubylczym artystą.

45 lat po historycznym, poświęconym tubylcom w sztuce, numerze „AiA” w październiku 2017 r. ukazał się kolejny monograficzny numer miesięcznika, poświęcony nie tyle artystycznym wizjom na temat amerykańskich Indian, co tubylczej sztuce początków XXI wieku. Z oczywistych względów można w nim było zaprezentować jedynie wąski wycinek tej obszernej dziedziny kultury, rozwijającej się dynamicznie i przekraczającej kolejne granice wyobraźni. Tubylcze wystawy i programy stały się codziennością wielu ignorujących wcześniej tubylczą sztukę regionalnych muzeów. Prestiżowe galerie organizują coraz liczniejszym tubylczym twórcom wystawy monograficzne i retrospekcje. National Gallery of Canada prezentowała twórczość Norvala Morrisseau, Daphne Odjig, czy Alexa Janvier, nowojorski oddział National Museum of the American Indian gościł dzieła Scholdera, WalkingSticka, czy Jamesa Luny, a waszyngtońskie NMAI na dobre wrosło w kulturowy pejzaż stolicy. Tubylczy artyści i kuratorzy z różnych stron kontynentu zrzeszają się, tworząc sieci umożliwiające międzynarodowe kontakty, wystawy i projekty. Choć wciąż trudno przewidywać narosłe przez pokolenia obciążenia przeszłości, to w obszarze sztuki jest to zapewne łatwiejsze, bardziej fascynujące i bardziej owocne, niż gdzie indziej. Tak jak obecna Ameryka jest niewyobrazalna bez jej rdzennych mieszkańców, tak trudno sobie wyobrazić amerykańską sztukę bez dzieł wzbogacających jej kulturową różnorodność pokoleń tubylczych twórców. Szkoda byłoby ten z trudem pielęgnowany fenomen zignorować, lub zlekceważyć. Warto odkrywać go i zachwycać się jego pięknem.

W artykule wykorzystano m.in. teksty Kathleen Ash-Milby i Lloyda E. Oxendine z portalu www.artnews.com oraz zawarte w nich cytaty i opinie, a także okładkę „indiańskiego” numeru miesięcznika „Art in America” z 1972 r.

Marek Nowocięń

Zimowe obrazki

David Heska Wanbli Weiden

1

Wyciągnąłem się na siedzeniu starego forda pinto, słuchając odgłosów dochodzących z Zjeżdżalni, jedynej knajpy w rezerwacie. Schodzili się tam pospołu Indianie i biali ranczerzy. Wiedziałem, że w środku jest Guv Yellowhawk z kumplami, obalając piwo za piwem, przerywane kolejką shotów. Guv uczył wuefu w miejscowej szkole – futbolu, koszykówki i piłki nożnej. Ale, jak mówili, czasem za mocno kleił się do uczniów, tak do chłopców, jak i do dziewcząt. Chciałem dać mu się napić i odlecieć, nim zacznie się prawdziwa impreza. W bagażniku miałem mosiężny kastet i bejsbol, ale raczej nie będą mi potrzebne. Guv był spaślakiem z tłustą dupą, wysadzony od *frybreadu* brzuch przypominał zadek bizona.

Wynajął mnie ojciec jednej dziewczynki ze szkoły, żeby mu dać wpierdol. Guv wślizgnął się za dziewczynką do toalety, przyparł ją i zgwałcił. Rodzice interweniowali u dyrektora szkoły, ale Guv należy do jednej z najbardziej wpływowych rodzin w rezerwacie i szkoła odmówiła podjęcia jakichkolwiek czynności. Dyrektor zagroził nawet rodzicom dziewczynki, że wytoczy im sprawę za zniesławienie. Policja plemienna nic nie mogła zrobić. Wszystkie sprawy kryminalne w rezerwacie podlegały federalnym, ale ci mieli gdzieś przestępstwa, w których nie doszło do morderstwa. Dziewczynka była więc tak przerażona, że nie chciała wrócić do klasy, a Guv mógł bezkarnie molestować kolejne dzieciaki. Nie chciałem honorarium za to zlecenie. Zwykle liczę po sto dolców od wybitego zęba i każdej złamanej kości, ale Guvowi postanowiłem skopać dupę za darmo. Nienawidziłem go od dawna – już jako nastolatek był wrednym chamem, który terroryzował inne dzieci, zwłaszcza *iyeska*, mieszańców, takich jak ja. Oczywiście zawsze poruszał się w towarzystwie swego gangu, nie przypominam sobie, żeby kiedykolwiek wyszedł na solo. Ale dzisiaj miało się to zmienić.

„Gimme Shelter” Stonesów dochodzące z baru było słycać aż na parking, zapadając w głowie melodią, od której nie można się potem uwolnić. Zapaliłem papierosa i czekałem na Guva. W końcu wyjdzie, prędeż czy później. Po godzinie zobaczyłem, jak wyłazi z baru. Szedł, zataczając się i fałszując coś pod nosem. Wysunąłem się z pinto i przyciąłem za jego lśniącym, nowiutkim pickupem. Zaparkował na samym końcu, żeby nikt mu nie walnął w tę kosztowną furę. Nawet mi to pasowało – mogłem wymierzyć indiańską sprawiedliwość z dala od pijących kumpli Guva. Wyszedłem z cienia. Guv ubrany był w sprane jeansy i koszulkę z nadrukiem drużyny hokejowej Walczących Siuksów. Wzrok miał przyćmiony i śmierdział piwem. Na jego czole zobaczyłem znamię przypominające tomahawk.

– Cześć Guv.

– Co jest, kurwa?

Wlepiął oczy w ciemność, nie mogąc rozpoznać, kto do niego mówi.

– Virgil.

– Kto?

– Virgil Wounded Horse.

– Aaa, pijesz, czy jak? Właśnie zamknęli bar.

– Noo, wiem, czekam na ciebie.

– Niby po co?

– Grace Little Thunder.

– Nie widziałem jej – zasępił się Guv.

– A ja słyszałem co innego.

– Troszczyć się o *wakanheja*. Pokazuję, jak być Lakotą. Czasem rodzice nie doceniają tego.

– Uczysz ich życia?

Stanąłem między Guvem a furgonetką.

– Żebyś wiedział, uczę te dzieciaki, pomagam ich rodzinom. Czasem oczekują więcej niż mogę.

– Jesteś święty?

– Tylko facet.

– Który lubi wciskać się chłopcom, a dziewczynkom wkładać palce?

– Wiesz, jakie są dzieciaki, chcą, żeby się ktoś nimi zajął. Po prostu ściemniają, ludzie robią tyle hałasu z ich powodu.

– Inne dzieciaki też zmyślają? Słyszałem o tobie i małym Joey Dupree.

– Mam już dość tej całej gadaniny – Guv spróbował mnie ominąć. – Nie widziałem, żebyś coś robił dla *oyate*. Nie ma z ciebie żadnego pożytku, gadaj do siebie. Ja się zmywam.

– Nie sądzę.

– Posłuchaj, gnoju, rodzina Grace Little Thunder jest nikim, śmieciem. Mamusia chleje, a tatuś od dziesięciu lat nie skalał ręk pracą.

– Ta dziewczynka ma dopiero dziewięć lat.

– Odchrzań się. Co ci do tego...

Z całej siły przywaliłem Guvowi w brzuch. Taki cios powaliłby każdego, ale jego masywne brzuszysko zamortyzowało uderzenie.

– *Iyeska*, ty skurwielu! – warknął Guv i ruszył na mnie.

Zobaczyłem, jak zbiera się do ciosu, zrobiłem unik i walnąłem go w szczękę.

Guv potrząsnął głową jak mokry pies. Jakim, kurwa, cudem stał jeszcze na nogach? Pomyślałem o bejsbolu, ale w tej chwili poczułem oślepiający ból w boku. Cios w nerkę, zaraz drugi, jeszcze mocniejszy niż ten pierwszy. Porażenie prądem. Pulsacja nerwów. Wytrzymać, nie upaść, bo będzie po wszystkim. Chwiejąc się, oszołomiony, próbowałem wypracować jakąś strategię, ale mój umysł był jak góra lodowa ociążale dryfująca po oceanie.

– Ty mieszanany bękarciu! – zaryczał.

Poczułem, jak Guv pluje mi w twarz, a chwilę potem leżałem już na ziemi. Kurwa. Kopał mnie w plecy, raz za razem, zadając ciosy jak młotem pneumatycznym. Próbowałem przebić się przez zaćmienie mózgu. Guv sapał, nie mogąc złapać tchu. Chwyć go za stopę, pomyślałem.

Wysunąłem rękę i pociągnąłem go. Zwalił się z łoskotem i wtedy zobaczyłem szansę dla siebie. Wstałem, chwyciłem go za prawe ramię i wykręciłem na plecy, aż poczułem opór. Wtedy pociągnąłem jeszcze raz.

– A co na to powiesz, sukinsynu! – spytałem.

Guv spojrzał na mnie i syknął: – Pierdol się, mieszańcu.

Miał jaja, to musiałem przyznać. Wróciłem pamięcią do liceum, byłem wtedy wątłym chłopcem, nie to co teraz. Przypomniałem sobie, jak Guv z innymi pełnorasowymi przewracał mnie na ziemię i bił, pamiętałem ten płacz z bezsilności, to upokorzenie, które zostało mi do dzisiaj. Zastanawiałem się, czy puścić Guva, okazać mu litość, której sam nigdy nie doznałem. To takie lakockie, nie? *Wacantognaka*, jedna z siedmiu cnót lakockich – czyli współczucie, wielkoduszność, łaskawość,

przebaczenie. Przypomniały mi się słowa nauczycieli ze szkoły. Uczyli, że największy zaszczyt, największa odwaga jest wtedy, gdy wojownik puszcza wroga wolno i uderza go tylko specjalną laską. Według legendy nawet Szalony Koń wykazał się raz odwagą poprzez zaliczenie ciosu na Paunisie, którego gonił aż na drugi brzeg rzeki, ale w uznaniu za jego odwagę postanowił go nie zabijać i podarować mu wolność. Wiedziałem, że honorowo byłoby puścić Guva – zgodnie z lakocką drogą – bez wymierzania dalszej kary. Niedoczekanie, kurwa. Wykręciłem mu ramię, aż po wyraźnym chrupnięciu bezwładnie opadło. Zrobiłem krok do tyłu i z całej siły kopnąłem go w szczękę, widząc, jak głowa mu gwałtownie odskakuje. Piętą przydusiłem mu twarz do ziemi i zmiażdżyłem, zęby pękały jak chipsy. Klęknąłem i chwyciłem Guva za włosy.

– Słuchaj, chuju. Jeszcze raz dotkniesz dziecko w szkole, a utnę ci fiuta i wsadzę w gardło. Słyszysz mnie, ziomal?

Nie powiedział ani słowa. Lewe oko miał spuchnięte i zakrwawione, z nosa prawie nic nie zostało po wciśnięciu do środka. Z czarnej dziury wypływała krew.

– Czy właśnie zaliczyłem cios, dupku?

Pochyliłem się, żeby zobaczyć, czy jeszcze oddycha. Słabo, ale tak. Na betonie zobaczyłem kilka zębów. Przypominały małe, poźółkłe kamienie nagrobne. Zgarnąłem je i wsadziłem do kieszeni.

2

[...]

Zaparkowałem jednoślad przy wejściu i wpuściłem kluczyki do kieszeni. Ośrodek społeczny mieścił się w niskim, szarym budynku z tanimi oknami z plastiku, które były zmatowiałe jak zaćma u staruszków. Ośrodek pełnił rolę nieformalnego miejsca do spotkań w rezerwacie. Młodzi mieli stół bilardowy, starsi stoliki i krzesła. W ciągu dnia zawsze przesiadywało tu co najmniej kilkunastu nastolatków, którzy plotkowali i flirtowali między sobą. Starsi skarżyli się na młodszych i rozprawiali o dawnych czasach. Udałem się w stronę boiska do koszykówki, gdzie ujrzałem ze dwudziestu młodych i dziesięciu starszych. Przeciskałem się między grupkami ludzi, którzy stali i gadali. Dwóch dzieciaków próbowało rapu w wolnym stylu, ale wychodziło im tak sobie, nawet dla takiego rockendrolowca jak ja. Rozglądałem się dokoła, szukając tych, z którymi mogłem mieć jakiś zatarg w przeszłości, kto dalej mógłby żywić urazę. Miałem dość kłopotów na ten wieczór. Zauważyłem Tommy'ego, który czasem uchodził za „lk-Tommy'ego”, nawiązując do trickstera-pajaka z lakockich opowieści dla dzieci. Byliśmy przyjaciółmi od czasu liceum, ale straciłem z nim kontakt, gdy zaliczył dwuletnią odsiadkę w stanowym więzieniu w Sioux Falls za czynną napaść. Pięć lat temu w Rapid City trzech licealistów natknęło się na Tommy'ego, jak popijał piwo w parku, pewnie pomyśleli sobie, że zabawią się z pijanym Indianinem, ale on nie był pijany i nie dał sobie w kaszę dmuchać. Był błaznem, ale nie chciałbyś mieć z nim do czynienia. Chłopcy zaczęli go popychać, ale Tommy wyjął jednemu z kieszeni odświeżacz Axe i psiknął dzieciakowi prosto w twarz. Mimo iż twierdził, że w samoobronie, to prokurator dowiódł, że puszka sprayu była niebezpieczną bronią i Tommy dostał dwa lata w stanowym o zastrzyżonym rygorze. W więzieniu psiknął się z paroma radykalnymi tubylczymi więźniami i zaczął czytać książki Vine'a Delorii i innych indiańskich pisarzy. Wyszedł rok temu i usiłował namówić mnie, żebym się przyłączył do aktywistów, ale nie chcę się w to mieszać.

– Sie ma! – zawołał, podchodząc do mnie. Długie czarne włosy opadały mu na szczupłe plecy w jeansowej kurtce, która miała tyle dziur, że nie wierzyłem, że może chronić przed zimnem.

Na nogach miał stare tenisówki w białą-czarną szachownicę. Przez dziurę w lewym bucie wyłaził duży palec.

– Cześć, Tommy.

– Wziąłem parę małek na wypadek, gdybyś chciał wyjść na powietrze – czuć było, jakby już jedną opróżnił, a może i dwie.

– W porządku, nie trzeba. – Chwyciłem stare plastikowe krzesło i usiadłem. Z przyzwyczajenia chwyciłem się za kieszeń, szukając papierosów. Tommy nie palił, więc nie było sensu prosić go o fajkę.

– Powiedzieć ci o książce, którą czytam? *For Indigenous Eyes Only*? Jest zajebista. Okazuje się, że nas skolonizowali jak jakichś skurwieli. Nim przyszedł biały człowiek, nie mieliśmy żadnych kodeksów prawa, tak? Nie potrzebowaliśmy ich. Ani chodzić do pracy, bo żeby przeżyć polowaliśmy! Mam rację?

– Stary, od lat nie chwyciłeś się żadnej roboty – powiedziałem, przeczesując tłumek, żeby znaleźć kogoś, kto mógłby mi odpalić fajkę.

– To nie o to chodzi! Praca jest dla frajerów. Mówię, że nie patrzy na świat tak samo jak... ci tam, kolonizatorzy. Im chodzi tylko o nabywanie towarów, o kupowanie. Co się dzieje, gdy biały dzieciak ma przyjęcie urodzinowe? – Spojrzał na mnie, unosząc brwi.

– Jedzą ciastka?

– Nie, stary! Dostają prezenty! Kupaśną górę prezentów!

– My też dajemy dzieciom urodzinowe prezenty.

– Bo nas skolonizowali. O tym właśnie mówię. Co robią tubylcy podczas ceremonii nadawania imienia?

– Dają dziecku lakockie imię?

– Też, ale nie o to mi chodzi. Rozdajemy! Zanim ogłosi się duchowe imię, stary, rozdajemy. O tym mówię. Indiańskie dzieciaki rozdają prezenty wszystkim obecnym, niczego nie biorą dla siebie. To jest tubylcza droga.

– Nie każdy Indianin dostaje duchowe imię – odparłem. – Ja nie mam.

– Właśnie, najwyższy czas! Powinieneś zacząć iść czerwoną drogą. Powinieneś pójść ze mną na najbliższe spotkanie AIM-u, poznać ludzi.

– Zastanowię się – zobaczyłem, jak sala gimnastyczna zaczyna się opróżniać.

– A może powinieneś pojechać ze mną latem na Taniec Słońca. Poukładać sobie wszystko. Co, masz ochotę? *Hoka!*

– Wiesz, jak się czuję od tego całego pieprzenia. Z tańca dokoła drzewa nic dobrego dla mnie nie wyniknie.

Tommy spojrzał na mnie z wyrzutem:

– Brachu, pewnego dnia usłyszysz Stwórcę. Zobacysz.

Miałem już tego dosyć. Czas się ewakuować, wyskrobać trochę drobnych i kupić paczkę fajek.

– Nathan mówił, że masz mi coś do powiedzenia. O co chodzi?

– Ach tak, natknąłem się na Bena Short Beara. Chce gadać z tobą, i to zaraz. Mówi, że szukał ciebie.

– Czego chce?

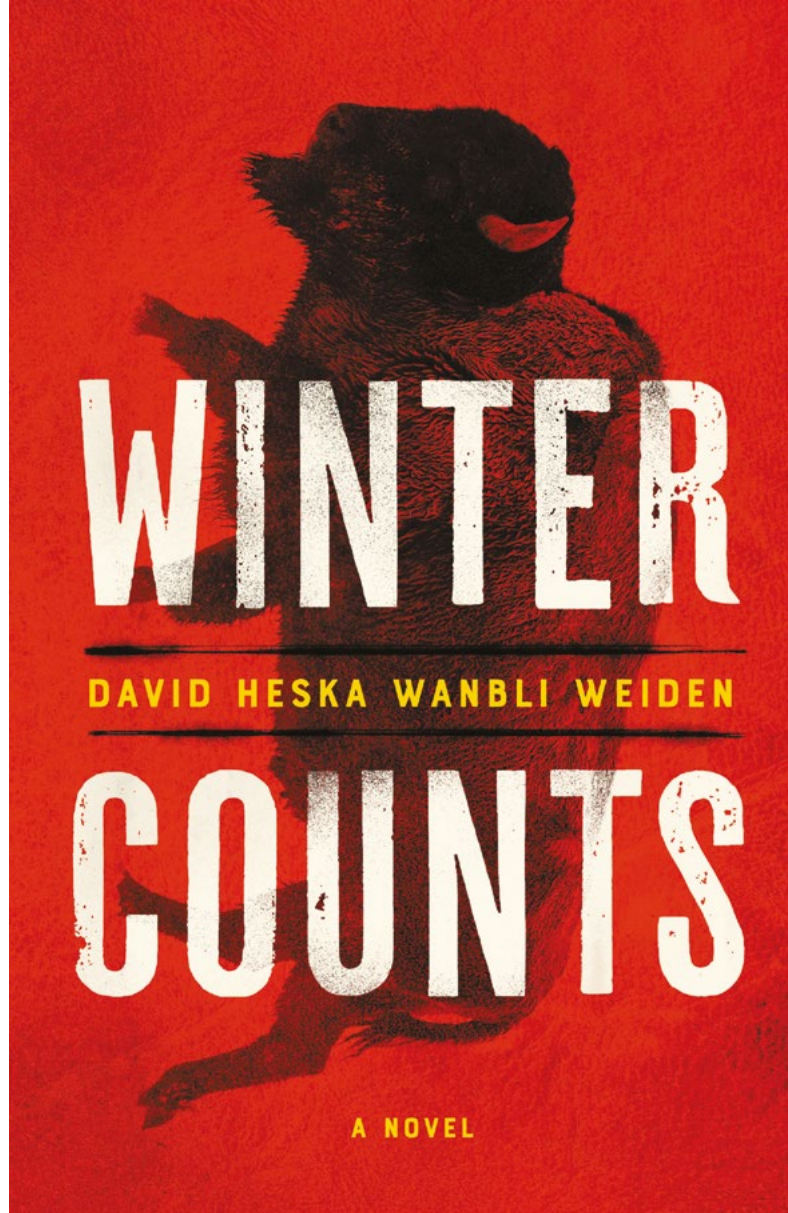
– Nie wiem, powiedział, że to ważne – pewnie ma dla ciebie jakąś robotę czy coś.

Dziwne. Ben Short Bear był członkiem rady plemiennej i zwykle trzymał się jak najdalej ode mnie. Nie wspomnę, że kiedy ostatni raz rozmawiałem z nim, wykopał mnie z pracy w biurze, a zaraz po tym Marie, jego córka, zerwała ze mną. Stwierdziła, że jestem dupkiem, a ona zastruguje na kogoś lepszego. Nie polemizowałem.

Gdy wyszedłem z ośrodka społecznego, zobaczyłem mężczyznę poprawiającego małemu chłopcu koszulkę, i wtedy przypomniała mi się twarz ojca. Z czasem moje wspomnienia o nim wyblakły, ale niektóre zdarzenia ciągle przywoływały mi

go na myśl. Pamiętałem, jak uczył mnie zawiązywać sznurówki, kiedy byłem mały. Rzucić piłką do kosza, trzymać młotek i śrubokręt, czytać mapę. Pamiętałem, jak bezpieczny się czułem w nocy, wiedząc, że śpi koło mnie. Pamiętałem też ten zły rok. Nikt mi wtedy nie powiedział, że ma raka, wiedziałem tylko, że jest chory. Później dowiedziałem się, że miał raka trzustki. Domyślałam się, że tego najzłośliwszego, który powala w parę miesięcy. Gwałtownie stracił wagę, do tego stopnia, że nie przypominał sam siebie. Dużo wymiotował, pamiętam, a że nie wiedziałem, że jego stan jest taki poważny, zastanawiałem się, czy pił. Gdy byłem starszy, mama powiedziała, że miejscowi lekarze byli do niczego, postawili diagnozę, gdy było już za późno. Po latach czytałem w internecie o nowotworze trzustki i zdaje się, że niewiele więcej można było zrobić. Lecz matce już na zawsze pozostał uraz do tych lekarzy. W ostatnich miesiącach był już tak słaby, że nie wstawał z łóżka i okropnie cierpiał. Ból był taki, że trudno było przy nim usiedzieć. Czułem się bezsilny i do niczego, bo nic nie mogłem zrobić. Ale też się bałem, bałem się myśleć, że może umrzeć, i bałem się porozmawiać o tym z kimkolwiek. W końcu zdobyłem się na odwagę i spytałem medicine mana, co mogę zrobić, żeby pomóc tacie. Ludzie szanowali tego świętego człowieka i wiedziałem, że ma odpowiedź. Powiedział mi, że powinienem pójść do lasu i modlić się. Powiedział, że mam spędzić w lesie cały dzień i noc, ale w razie potrzeby mogę zostać dłużej. Powiedział, że podczas modlitwy nie powinienem ani jeść, ani pić. Powiedział, że może przyjsć jakieś zwierzę i przynieść mi wiadomość, na przykład: jak uzdrowić tatę; i że gdy dostanę tę wiadomość, mam przestać się modlić i wrócić do domu. Powiedział, że bym próbował nie zasnąć, ale nasłuchiwać odgłosu ptaków i zwierząt, i nieustannie się modlić. Czułem się jak bohater, choć nawet jeszcze nie zacząłem się modlić. Wyobrażałem sobie, co powiedzą mama i siostra, gdy po wszystkim wrócę do domu i one zrozumieją, że ja go uratowałem. Pobiegłem do domu i zacząłem się przygotowywać na czuwanie. Miałem pietra, że będę tam sam, ale opłaci się, kiedy wrócę. Mamie powiedziałem, że idę pod namiot z przyjacielem. Była tak przybita i zmartwiona stanem taty, że w ogóle nie pytała, co robię. Pierwszego dnia nie bardzo mogłem sobie przypomnieć. Pamiętam tylko, że byłem potwornie znudzony, mimo że usiłowałem skupić się na modlitwach. Trudno być samemu, nie móc odezwać się do nikogo, nie oglądać telewizji, nie słuchać muzyki. Głód i pragnienie mocno mi doskwierały i z trudem skupiałem się na czymś innym niż żołądek. Marzyły mi się hamburgery, frytki, frybread, lody. Usiłowałem czuć, ale w pewnym momencie zasnąłem i zbudziłem się nazajutrz o świcie. Przez większość następnego dnia spędziłem zwinięty w kłębek, trzymając się za brzuch i usiłując nie płakać. Trzeciego dnia już nie myślałem o jedzeniu. Modliłem się i zastanawiałem, co mogę zrobić, żeby wyleczyć tatę. Wieczorem znalazłem się w stanie półśpienia, choć ciągle byłem przytomny. W pewnej chwili zasnąłem i miałem naprawdę dziwne sny. Śniło mi się, że do mojego obozowiska przyszedł jelen, ale zwierzę miało dwie głowy. Byłem tak przerażony, że odwróciłem się od stworza. Potem śniło mi się, że z północy nadleciał biały jastrząb i zaczął mówić do mnie o tacie i jego życiu. Miałem wrażenie, że ptak mówi, że nie mam się martwić, że mam iść do domu.

Gdy się zbudziłem, uznałem, że już dosyć mnie nie było i wracam. Wiedziałem, że powinienem jak najszybciej odwiedzić medicine mana – gdy tylko coś zjem – i poprosić go o wyjaśnienie snów. On będzie wiedział, co znaczą i jak mogę uratować tatę. Kiedy jednak wróciłem do domu, wiedziałem, że stało się coś złego. Na podwórku stały jakieś obce samochody i nie było



psów. Gdy wszedłem do środka, mama powiedziała, że tata odszedł w czasie mojej nieobecności. Przytuliła mnie i szepnęła, że jest okay. Ale nie było. Kiedy umarł, byłem poza domem i nie mogłem się pożegnać. Spuściłem głowę, walcząc z napływającymi łzami. Próbowałem coś powiedzieć mamie, ale nie wyduśliłem z siebie ani słowa. Myślałem, że jestem w stanie ubłagać duchy o uratowanie ojca, tymczasem jedyne, co zrobiłem, to straciłem szansę pocieszenia go w ostatniej drodze. Już wiedziałem, że tubylcze tradycje – te wszystkie ceremonie, modlitwy, nauki – to jedna wielka bzdura. Wierzyłem, że będę zbawcą rodziny, a osiągnąłem jedynie to, że wyszedłem na durnia. Poprzysiągłem sobie, że już nigdy nie dam się otumanić tym pustym rytuałom. Od tej chwili będę polegał wyłącznie na sobie. Siostra ze smutkiem na twarzy podała mi warkocz płonącej szałwii. Wziąłem go i zacząłem deptać. Gdy w końcu płomień zgasł, rozkruszyłem szałwię butem. Matka patrzyła, jak zamieniam ją w proch. Przestałem, gdy na podłodze została tylko zielona plama i słodko-gorzki zapach unoszący się w powietrzu.

*przeł.
Marek Maciołek*

David Heska Wanbli Weiden (ur. 1963) jest prawnikiem i zarejestrowanym członkiem Lakotów Sicangu. *Winter Counts* (2020) to jego powieściopisarski debiut, za który autor otrzymał już szereg nagród literackich w Stanach Zjednoczonych. W 2021 roku powieść ukazała się w Wielkiej Brytanii oraz w przekładzie na język francuski. Trwają prace nad tłumaczeniami na języki niemiecki, turecki i japoński. Polski przekład nakładem TIPI ukaże się w 2022 r.



Intertribal, Dwyne Wilcox, fot. Wikimedia Commons



„Wojownicy” - obraz współczesny Oitancana Zephyra (Siuks Santee) w domu artysty w Marty, rezerwat Siuksów Santee, Dakota Pn. Fot. M. Nowocię.