

BARDZIEJ DZIKI ZACHÓD

MEKSYK I MEKSYKANIE W HOLLYWOODZKICH WESTERNACH

Marcin Florian Gawrycki

Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011

CZTERECH BANDZIORÓW: William Holden, Warren Oates, Ben Johnson i Ernest Borgnine, powoli zmierza do siedziby generała Mapache. Zażądają uwolnienia przyjaciela, młodego Meksykanina, Angela, a kiedy meksykański watażka poderżnie mu gardło, rozpoczną straszliwą jatkę. Zanim sami zginą, zmiotą z powierzchni ziemi niemal całą armię Mapache. Tych czterech facetów wie, że idzie na śmierć, ale robi to, bo tak trzeba.

To oczywiście sekwencja z *Dzikiem bandy*. Uwielbiam ten film, odkąd zobaczyłem go po raz pierwszy w wieku dziecięcym. Lubię scenę, w której William Holden, wychodząc z burdelu, mówi do kumpi: „Let’s go”, a Warren Oates, uśmiechając się, odpowiada: „Why not?”. I kroczą, ramię w ramię, świadomi, że idą na śmierć, ale robią to, bo tego wymaga honor człowieka Zachodu, nawet jeśli jest bandytą.

FAŁSZYWE LEGENDY

Dlaczego warto byłoby przeczytać książkę *Bardziej Dzikiego Zachodu* Marcina Floriana Gawryckiego? Żeby uświadomić sobie, że za chwytającymi za serce obrazami kryje się cała masa stereotypów, którymi od dziesiątków lat karmi się film amerykański (i dodałbym: a przed nim amerykańska kultura masowa w ogóle, jako że western jest tylko spadkobiercą długiej

tradycji stereotypizowania innych na użytek białych Amerykanów). Fascynująca *Dzika banda* zawiera takich stereotypów kilka: obraz Meksyku jako krainy pogrążonej w wiecznym chaosie i okrucieństwie, w której nawet amerykańscy bandyci mogą stać się szlachetnymi bohaterami; waleczność garstki zawziętych *gringos vs.* wrodzona, narodowa słabowitość Meksykanów. Ot, gdy Meksykanie biesiadują, efektem obżarstwa i opicia się jest totalny bezwład, gdy zaś *gringos* piją i szaleją w domu uciech, sprawia to tylko, że są oni silniejsi i lepiej idzie im zabijanie. Prawdziwi mężczyźni, czyli mężczyźni amerykańscy, po prostu robią to, co prawdziwym mężczyznom przystoi. A do tego, broniąc swojego honoru, w zaledwie czwórkę ratują meksykańską rewolucję Pancho Villi, zwalczaną przez odrażającego Mapache.

Marcin Florian Gawrycki pokazuje przekonująco, na przykładzie wizerunków Meksykanów w produkcjach amerykańskich, że wizualne piękno, sprawna narracja, postawy bohaterów – nieraz postaci historycznych – są zupełnie niezależne od historycznej prawdy. Świetny film może być całkowicie niezgodny z faktami czy, jak *Dzika banda*, stereotypizować całe narody (zarówno meksykański, jak i amerykański). A niektóre „interpretacje” historii są tak skandaliczne, że wręcz nie sposób ich oglądać bez zgrzytania zębami. Do takich obrazów należy np. słynne *Alamo* Johna

Wayne'a, w którym aktor-reżyser zdołał opowiedzieć najważniejszy epizod z XIX-wiecznej historii Meksyku bez udziału choćby jednego meksykańskiego bohatera w roli głównej (inne przykłady głośnych westernów o Meksyku i Meksykanach, w których ludzie tej narodowości „przemilczano”, to *Samotna gwiazda* z 1952 roku czy *Jak zdobyto Dziki Zachód* z roku 1962), a obronę misji przedstawił zgodnie z tradycyjną amerykańską propagandą historyczną jako heroiczny bój Amerykanów – miłośników wolności i równości – z wojskiem meksykańskiej dyktatury. W istocie zaś był to, jak przypomina autor *Bardziej Dzikiego Zachodu*, etap walki Meksykanów z amerykańskimi najeźdźcami w obronie swojego terytorium. Oderwanie Teksasu od Meksyku było *de facto* agresją Amerykanów na suwerenne państwo, a nie wojną o niepodległość Teksasu czy rewolucją teksańską, które to określenia – „niepodległość” czy „rewolucja” – autor słusznie opatrzył cudzym słowem.

WYNALEZIENIE AMERYKI

Po kolei jednak. Celem pracy – jak nieco lakonicznie ujmuje autor – jest „przyjrzenie się jak kalifornijska ‘fabryka snów’ portretuje Meksyk i Meksykanów” (s. 8, pozostawiam oryginalną interpunkcję). Żeby jednak dowiedzieć się, kim jest hollywoodzki Meksykanin, Marcin Florian Gawrycki próbuje nakreślić obraz Amerykanina – i temu pomysłowi trzeba przyklasnąć – w tej samej mierze, co hollywoodzkiego Meksykanina, będącego dzieckiem mitu i ideologii czy mitologizowania na swój własny temat.

W tym celu najpierw (rozdział pierwszy) opowiada o tym, jak „wynaleziono” Amerykę i jej mitologię: ideę wyjątkowości Stanów Zjednoczonych; doktrynę „oczywistego przeznaczenia” (autor używa niezbyt trafnego, ale niestety spopularyzowanego przez starszą literaturę określenia Manifest Boskiego Przeznaczenia),

zgodnie z którą Amerykanie po prostu musieli zdobywać nowe tereny, bo tego wymagała od nich Opatrzność; a wreszcie turnerowski mit pogranicza, zgodnie z którym nieustanną potrzebą ontologiczną narodu amerykańskiego było wynajdywanie i pokonywanie kolejnych pograniczy, a mówiąc w skrócie – parcie na Zachód. Ostatnia część pierwszego rozdziału omówiona jest najrzetelniej; pokazano w niej, jak ideę tę propagowali artyści (np. Frederic Remington), showmani (np. Buffalo Bill Cody) i politycy (prezydenci Theodore Roosevelt, Woodrow Wilson, a w ostatnich dekadach Ronald Reagan czy George Bush Jr.). We wcześniejszych partiach książki pojawiają się niestety „skróty myślowe”, np. teza, że o ile Hiszpanie i Portugalczycy włączali ludność tubylczą do nowo tworzonego społeczeństwa, to Anglosasi postrzegali nowy ląd jako miejsce dla urzędzenia nowego narodu wybranego – realizującego chrześcijańską utopię, w której niespecjalnie przejmowano się Indianami. Problem z tą tezą jest taki, że hiszpańscy konkwistadorzy nie tylko „palili księgi Azteków” (s. 13), ale i samych tubylców, tysiącami, zaś do uzasadnienia opinii o odmiennym, niebiorącym Indian pod uwagę, projekcie anglosaskim autor wybrał specyficzny przykład purytanów z Nowej Anglii. Można na to odpowiedzieć innym, być może równie specyficznym przykładem projektu pokojowego, tj. niemal partnerskiego współżycia z tubylcami w kolonii Williama Penna – nawet jeśli zakończył się niepowodzeniem, to jednak funkcjonował przez kilkadziesiąt lat trwania „leśnej dyplomacji” w Pensylwanii na przełomie XVII i XVIII wieku (Pencak, Richter 2004; Hlebowicz 2011b). W Ameryce kolonizowanej przez Europejczyków istniało wiele takich „wspólnych terytoriów” (*middle grounds*) (White 2006).

GĘBY MEKSYKANÓW

Rozdział drugi zawiera krótki rys historyczny stosunków między Stanami Zjednoczonymi a Meksykiem, w niektórych partiach jednak

zbyt lakoniczny. Przykładowo: czytelnicy niezający historii Meksyku nie dowiedzą się, na czym polegał wspomniany tu konflikt między Venustiano Carranzą a Emiliano Zapatą i Pancho Villą – został on skwitowany sformułowaniem: „Armie chłopskie Villi i Zapaty zostały zdradzone, więc ponownie zwróciły się one przeciwko władzom w mieście Meksyk”. Istotną wskazówką dla rozumienia propagowanych w kinie amerykańskim wizerunków Meksykanina jest uwaga z końca tego rozdziału, dotycząca rewolucji meksykańskiej w drugiej dekadzie XX wieku. To, co dla owych rewolucjonistów było początkiem kształtowania się nowoczesnego państwa, w Stanach Zjednoczonych przedstawiano jako okres „totalnego chaosu i anarchii”.

Słuszne jest wskazanie – w trzecim rozdziale – początków stereotypowego przedstawiania Meksykanów w amerykańskiej kinematografii. Niestety, autor nie pokusił się o głębszą analizę czy chociażby przedstawienie źródeł stereotypów Meksykanina w amerykańskiej kulturze popularnej w ogóle, a przecież film amerykański czy to, co z czasem zaczęto nazywać „westernem”, sięgał już po wzory i schematy z lat poprzednich. Najbardziej brakuje dyskusji o roli fotografów, artystów, antropologów i filmowych „dokumentalistów” w wytworzeniu zaczarowanej i dzikiej krainy, zwanej Południowym Zachodem, i zaludnieniu jej różnymi odmianami, zwanymi m.in. „Meksykanami” czy „Indianami”. Warto by było zbadać, jak nieme produkcje Griffitha czy jego wychowanka Cabanne’a, w których meksykańscy mężczyźni przedstawiani byli jako okrutnicy, mają się do literatury amerykańskiej z lat czterdziestych XIX wieku, zawierającej negatywne stereotypy sąsiadów z południa. Do wojny z Meksykiem gorąco nawoływał np. Walt Whitman. W *Bardziej Dzikim Zachodzie* brak np. odniesień do opowiadań Stephena Crane’a z końca XIX wieku, co z kolei mogłoby rzucić światło na nieco bardziej skomplikowany, niż się zwykło przyjmować, obraz

Meksykanina w filmach Griffitha. Szkoda, że autor w ogóle pominął ten temat. Na szczęście przytoczył obelżywe opinie XIX-wiecznych polityków amerykańskich, bez wątpienia mające wpływ na ugruntowanie się antymeksykańskich stereotypów, również w kinie.

W rozdziale tym omówiona jest też rola westernu jako szczególnie mitotwórczego gatunku, po który sięgnęli hollywoodzcy producenci w pierwszych latach istnienia kina, aczkolwiek przywołanie rozważań o naturze westernu (w tym m.in. o roli przemocy w kształtowaniu się mitologii Dzikiego Zachodu) takich twórców, jak Wright, Limerick, Slotkin czy na naszym gruncie Ostaszewski i Plesnar, winno było służyć wyjaśnieniu roli, jaką mieli do odegrania „Meksykanie” w hollywoodzkich filmach. Sprawie tej jednak znowu poświęcono tylko niewielką uwagę w ostatnim zdaniu rozdziału (s. 101).

Najciekawszą częścią rozdziału 3 jest chyba ta, w której autor pokazuje, jak Stany Zjednoczone wykonywały robotę ideologiczną, konsekwentnie przyprawiając Meksykanom gębę zacofanych, rządzonych przez kler katolicki brudasów, utożsamiając ich z inną „poślednią rasą”, czyli Indianami. Niezależnie od tego, konieczność przyłączenia Teksasu do USA Stephen Austin uzasadniał potrzebą obrony *Tejanos* przed Indianami, jako że miejscowa ludność pochodzenia meksykańskiego była rasą „zdegenerowaną, zniewieściałą, niezdolną do działania” (s. 65-67).

AMERYKAŃSCY BOHATEROWIE W DZICZY

W kolejnych rozdziałach autor rozprawia się z konkretnymi mitami w filmach amerykańskich: przedstawiania obrony fortu Alamo jako walki „narodu teksańskiego” o suwerenność, choć w rzeczywistości służyła ona oderwaniu przez Amerykanów Teksasu od Meksyku (rozdział czwarty); przerabiania przez Hollywood

uczestników walki o Alamo i Teksas na bohaterów (Amerykanie) i łajdaków (meksykański dyktator Santa Anna) (rozdział piąty); oraz ukazywania aneksji Teksasu i Kalifornii, a także ataków na terytorium Meksyku jako zdobywanie nowych „pograniczy” przez przedsiębiorczych, bohaterkich północnoamerykańskich mężczyzn, którzy właśnie na „nowych”, „dzikich” terytoriach mogą wykazać się męstwem oraz szlachetnością, nawet jeśli w przeszłości bywali rzezimieszkami i zaważnikami (rozdział szósty).

W rozdziale siódmym autor odtwarza „hollywoodzką krainę Meksyk”, a zatem dziki kraj zagrożony w chaosie, targany niekończącymi się rewolucjami, w których nie wiadomo, o co chodzi. Choć omawiane przez Gawryckiego filmy teoretycznie dotyczą meksykańskich bohaterów: Juareza, Zapaty, Pancho Villi, to znowu okazuje się, że ich najważniejszymi postaciami są biali obywatele Stanów Zjednoczonych, a Meksyk i Meksykanie stanowią tło dla ich rozterek i wyczynów, jak chociażby w przywołanej już *Dzikiej bandzie*. Amerykanie jako indywidualni bohaterowie okazują się na tyle przebiegli i odważni, że potrafią poprowadzić do zwycięstwa uciskanych chłopów meksykańskich czy Indian, jak np. w przywołanym przez Gawryckiego filmie *Sto karabinów* (1969), w którym wybawcami Indian są czarnoskóry szeryf Lyedecker i Herrera, pół biały, pół Indianin, grany przez Burta Reynolda. Aż prosiłoby się o wskazanie analogii między indiańskim, mitycznym, „dziewiczym pustkowiem” a meksykańskim „dzikim zachodem”.

W kolejnym rozdziale autor próbuje skatalogować typy hollywoodzkich Meksykanów. Jest to bardzo potrzebna część pracy, składająca jednak do zastanowienia się nad całym układem książki. *Greaser*¹, ognistokrwista piękność,

biedni, zacofani i słabi chłopci, bandyci – skoro, jak głosi podtytuł książki, rzecz jest o „Meksyku i Meksykanach w hollywoodzkich westernach” – czy to nie wokół tych typów należało oprzeć konstrukcję tej dość chaotycznie zmontowanej pracy?² Być może taka struktura byłaby bardziej przejrzysta. Tymczasem w *Bardziej Dzikim Zachodzie* zarówno brak omówienia filmów amerykańskich w porządku chronologicznym, jak i systematycznej analizy powstania i rozwoju

(od ang. słowa *grease* oznaczającego tłuszcz, natłuszczać, smarować etc, s. 68). Píše: „Wraz z pojawieniem się kina niemego pojawił się latynoamerykański (głównie meksykański) *greaser*”. Otóż tak skonstruowane zdanie może zostać opacznie zrozumiane przez czytelników, jakoby określenie *greaser* to wynalazek końca XIX wieku. W rzeczywistości tego słowa używano już w połowie wieku XIX i istnieją najrozmaitsze domysły na temat jego pochodzenia. Steven Bender podaje, że wedle jednej teorii wzięło się to ze zwyczaju smarowania pleców przez meksykańskich pracowników na Południowym Zachodzie, co miało ułatwiać im rozładowywanie towarów i skór zwierząt. Według innej wzięło się ono z podobieństwa kolorów smaru i skóry Meksykanów. Według kolejnej od początku był to termin obraźliwy, odnoszący się do niemytych, przetłuszczonych czarnych włosów Meksykanów (Bender 2005: viii). Dlatego autorytatywnie brzmiące „wyjaśnienie” Marcina Floriana Gawryckiego, niepoparte żadnym źródłem, wydaje się pochopnym domysłem: brylantyna i żel we włosach kojarzą się raczej z XX wiekiem, a nie z meksykańskimi pracownikami w Kalifornii czy Nowym Meksyku w pierwszej połowie wieku XIX.

- 2 Bardzo ciekawe są fragmenty poświęcone amerykańskim kowbojom. Autor przypomina, że kowbojami byli nie tylko biali, ale także Meksykanie, Indianie i Afroamerykanie (s. 98) – z klasycznych westernów o tym się nie dowiemy. Prototypem amerykańskiego kowboja byli meksykańscy fachowcy od krów, czyli *vaqueros*. Hollywood jednak dokonał nie lada sztuki: wymyślił białego kowboja – świętego rewolwerowca, a z *vaqueros* uczynił prostych służących, nadających się tylko do nieskomplikowanych zadań, którym muszą, jak np. w *Ostatnim zachodzie słońca* Roberta Aldricha (1961), pomagać wykwalifikowani biali kowboje (s. 182). Na podobnej zasadzie nawet bohater narodowy Meksyku, Benito Juarez, sportretowany pozytywnie w filmie Williama Dieterlega *Juarez* (1939) zawsze ma za sobą „cień Lincolna”, żeby nie było wątpliwości, że bez duchowego i intelektualnego wsparcia prezydenta USA niczego by nie wskórał (s. 74).

1 W jednym z poprzednich rozdziałów autor podaje wyjaśnienie określenia *greaser*, jakim w XIX wieku zaczęto pogardliwie nazywać Meksykanów w Stanach Zjednoczonych. Jego zdaniem „odnosi się do typowej fryzury – zaczesanych do tyłu włosów na żel lub brylantynę”

poszczególnych typów meksykańskich bohaterów. Wydaje się, że autor stara się przede wszystkim opowiadać historię stosunków meksykańsko-północnoamerykańskich, okraszając ją przykładami filmowych zniekształceń. Projekt iście syzyfowy, służący do potwierdzenia tego, co bardzo przewidywalne: że obrazy filmowe nijak się nie mają do prawdy historycznej. „Westerny pełne są rasistowskich stereotypów na temat ludów tubylczych i Latynosów, choć istnieją od tej reguły pewne wyjątki” (s. 92), pisze w jednym z pierwszych rozdziałów Gawrycki i w podobnym tonie podsumowuje swoją pracę: „W hollywoodzkich westernach, mimo ewolucji samego gatunku, stereotypy dotyczące Meksykanów pozostały niemal niezmiennie” (s. 289).

GRIFFITH I LATYNOSI

W tego typu opracowaniach zawsze łatwo wybrzydząć, że autor nie zanalizował produkcji X czy Y, chociaż – przy ogromnej liczbie ze swadą omówionych tytułów w recenzowanej książce – taki zarzut mógłby się wydać niestosownością. A jednak paru ważnych rzeczy tutaj brakuje: owszem, jest przywołany ważny niemy film Williama Christy’ego Cabanne’a z 1915 roku *Martyrs of the Alamo*, znany również jako *The Birth of Texas*, ale nie ma omówienia wcześniejszych krótkich – najczęściej jednorolkowych – filmów Davida Warka Griffitha, w którego studiu filmowym powstał zresztą *Martyrs of Alamo* (nie są one nawet wymienione w umieszczonym na końcu aneksie). Nie da się opowiedzieć historii „konstruowania Meksykanina” przez Hollywood bez odniesienia się do takich filmów tego reżysera jak *The Red Girl* (1908), *Greaser’s Gauntlet* (1908), *The Tavern-Keeper’s Daughter* (1908), *The Eavesdropper* (1909), *Man’s Lust for Gold* (1912) i kilku innych.

Na przykład *Greaser’s Gauntlet* jest podręcznikowym (również w sensie dosłownym, bo standardowo odnoszą się do niego ważniejsze opracowania w języku angielskim, poświęcone

wizerunkom Meksykanów w kinie czy ogólnie kinu niememu, m.in. Alonzo 2009, Jesionowski 1987) przykładem, że obok meksykańskich *greasers* i *banditos* Meksykanie w niemych filmach bywali nieco bardziej złożonymi postaciami, gotowymi np. ratować z opresji białą bohaterkę. W innej produkcji Griffitha, głośnym *The Battle of Elderbush Gulch*, to Meksykanin (jedyne w tym filmie) rozstrzyga o losach obelżonej przez Indian grupki białych, pędząc po pomoc. Traci przytomność, ale dzięki jego poświęceniu nadjeżdża kawaleria i robi co trzeba. Meksykanie Griffitha, nawet jeśli zrazu mający złe zamiary, przechodzą przeobrażenie na widok niewinnej białej kobiety (jak we wspomnianym *Greaser’s Gauntlet*) czy białego niemowlęcia, jak w *The Tavern-Keeper’s Daughter*.

Jak widać, rola meksykańskich bohaterów jest służebna wobec białych protagonistów, a zwłaszcza białych protagonistek. Mimo to jednak mogą to być postaci stosunkowo skomplikowane, dokonujące heroicznych czynów, na które nie stać było białych bohaterów – właśnie zauważenia tej ambiwalencji w książce Gawryckiego zabrakło. Podobnie nie zostało podkreślone, że bandyci również często, przynajmniej w niemych produkcjach, ukazywani byli jako rewolucjoniści. Nieme filmy, zwłaszcza do połowy drugiej dekady XX wieku, choć oczywiście niewolne od stereotypów, potrafiły żonglować postaciami „innych” (*racial* czy *ethnic others*) w sposób bardziej wyrafinowany niż ogromna większość filmów epoki kina dźwiękowego.

W omówieniu *Martyrs of Alamo*, filmu słusznie napiętnowanego przez autora jako zakłamujący historię i gloryfikujący amerykańskie dążenia imperialistyczne (w istocie jest on bardziej komentarzem do współczesnych mu napięć meksykańsko-północnoamerykańskich niż do historycznego epizodu z 1836 roku), zabrakło wnikliwszej analizy, jakimi środkami cel ten został osiągnięty. Otóż zgodnie z Griffithowską ideą niemieszania się „ludzkich ras”, Cabanne, tak jak Griffith w *Narodzinach narodu* i wielu

innych tytułach, konflikt historyczny transponuje na walkę o zachowanie czystości białej kobiety, zagrożonej przez męskiego przedstawiciela jednej z „gorszych ras”; w *Narodzinach narodu* zagrożenie stanowią czarni, w *Martyrs of the Alamo* Meksykanie. To obrona białej kobiety u Cabanne’a jest najwyższym uzasadnieniem zaboru teksaskiego terytorium. Odpowiednikiem jej cierpień i zagrożeń są cierpienia – w zależności od omawianego tytułu – białych „Teksańczyków” (*Martyrs of Alamo*), mieszkańców Południa (*Narodziny narodu*) czy białych osadników w Afryce (*The Zulu’s Heart* Griffitha, 1908) lub Ameryce (np. w filmach Griffitha *The Massacre*, 1912 i *The Battle of Elderbush Gulch*, 1914). Narracja tego rodzaju filmów zmierza do ochrony owej kobiety przed czarnymi, Meksykanami, Indianami czy „mieszkańcami” – i chodzi nie tylko o zagrożenie gwałtem, ale wręcz kontakt wzrokowy. Ocalenie białej kobiety równa się ocaleniu rodziny, która oczywiście musi być biała (Simmon 1993, Bernardi 1996). A hollywoodzki meksykański mężczyzna, jak zauważa Alonzo, jest „Innym”, który musiał zostać stworzony, żeby w opozycji do niego można było skonstruować „tożsamość Amerykanina-mężczyzny” (Alonzo, 2009: 58). Tak tworzy się – w produkcjach hollywoodzkich – naród amerykański i jego tożsamość. Aż prosiło się, żeby opowieść o portretowaniu Meksykanów w amerykańskiej kinematografii umieścić w kontekście studiów nad „wybielaniem” narodu amerykańskiego w filmach (Berger 2005, Bernardi 1996).

NIEJEDNOZNACZNY BRONCHO BILLY

Kolejną wielką postacią kina niemego był Max Aronson, czyli Broncho Billy. W Broncho Billy’ego Aronson wcielił się w kilkuset tytułach – w recenzowanej książce wymieniony jest tylko jeden, *Broncho Billy and the Greaser* (1914), w którym oczywiście Meksykanin, *greaser*, to postać negatywna. „Spotkanie pozytywnego

północnoamerykańskiego bohatera z *greaserem* zawsze jest zderzeniem agenta cywilizacji z dzikim barbarzyńcą, którego musi on unieszkodliwić”, pisze Gawrycki (s. 233). Nie jest to jednak zgodne z tym, co podaje w poprzednim zdaniu, akuratnie przedstawiając treść filmu, dostępnego zresztą na YouTube. To nie Broncho Billy, lecz biała kobieta doprowadza do poskromienia meksykańskiego bandyty, ratując z jego rąk Billy’ego. Również na wyrost jest opinia autora, że Broncho Billy to „samotnik, preferujący naturę nad cywilizację (...), orędownik wartości moralnych”, archetyp westernowego bohatera, który przetrwał do dziś (s. 91). W późniejszych westernach dla białego byłoby hańbą, gdyby ratowała go kobieta, i to z rąk Meksykanina. Nie da się zresztą nakreślić spójnego wizerunku bohatera Aronsona – nigdy tak naprawdę nie grał tej samej postaci. Równie chętnie jak wybawcą dam, bywał oprychem (to prawda, że często też na koniec odkrywającym wiktoriańskie wartości i chrześcijańską moralność), a we wcześniejszych filmach zdarzało mu się grać dość skomplikowane postaci Indianina albo Meksykanina, jak np. w *The Mexican’s Faith* (1910), gdzie z wdzięczności do białej kobiety wyzwala ją z rąk oszusta ze Wschodu, planującego jej porwanie.

W książce *Bardziej Dziki Zachód* dotkliwy jest też brak jednego z najważniejszych aktorów i reżyserów epoki kina niemego, który wyspecjalizował się w filmach z meksykańskimi bohaterami w roli głównej oraz akcją toczącą się na Południowym Zachodzie. Mowa oczywiście o Romaine Fieldingu, twórcy ponad stu produkcji w latach 1912-1915, dziś niesłusznie zapomnianym, w tym przez historyków kina (Eckhardt 1997, Hlebowicz 2011a, Meléndez 2013, Woal 1995).

MEKSYKANIE FORDA

Jeśli chodzi o epokę kina dźwiękowego, to pozostawia wiele do życzenia sposób, w jaki autor

potraktował Johna Forda, chyba najważniejszego twórcę westernów, wymieniając tylko trzy jego dzieła w subiektywnym aneksie filmów i opatrząc je jedno- lub dwuzdaniowym komentarzem. Na przykład o *Forcie Apache* dowiadujemy się tyle, że wódz „Apachów” (sic!) „nazywany jest z hiszpańska El Diablo” (s. 309). Nie jest to wiadomość pierwszej wagi w kontekście tematyki meksykańskiej. Fordowski Cochise – tak jak i historyczna postać wodza Apaczów – mówi też po hiszpańsku, zdradzając więzi (wynikające chociażby z ciągłych, wzajemnych najazdów i porywania jeńców) łączące Indian i Meksykanów na Południowym Zachodzie. Gra go ówczesnie bardzo znany meksykański aktor, Miguel Inclán. Cochise w jego wersji jest mądrym, rozważnym i pełnym godności przywódcą, dalekim od stereotypów. Niestereotypowo przedstawił też Ford inną postać, porucznika Beauforta, świetnego żołnierza, tłumacza podczas negocjacji z Cochise’em, Meksykanina z pochodzenia, z atencją oddającego salut krajowi, w którym się urodził. Wcielił się w niego inny popularny aktor meksykański, Pedro Armendáriz, występujący zresztą w innych filmach Forda.

Jeśli zaś chodzi o słynnych *Poszukiwaczy* Forda, najistotniejszym meksykańskim wątkiem nie jest ten, że Indianin, którego ścigają bohaterowie, nosi hiszpański przydomek „Cicatríz” („jakby mogło być inaczej”, podsumowuje ironicznie autor). Ścigany przez Johna Wayne’a i Jeffreya Huntera tubylec nosił imię Scar, czyli w języku angielskim oznaczające to samo co „cicatríz” – blizna, nic więc dziwnego w tym, że filmowi Meksykanie tak właśnie go nazywali. Ponadto Scar nie był – wbrew temu, co pisze Gawrycki – Apaczem, lecz Komanczem. Zabrakło zwrócenia uwagi na to, że obaj protagoniści, tytułowi poszukiwacze, Scar oraz – znowu! – meksykański pośrednik, świetnie się ze sobą porozumiewają, rozmawiając po angielsku, hiszpańsku i komancku. A meksykański negocjator, Emilio Gabriel Fernandez y Figueroa, grany przez urodzonego

w Hiszpanii Antonio Moreno, to postać szlachetna, podobnie jak Beaufort, Amerykanin meksykańskiego pochodzenia w *Forcie Apache*. Zaslugą reżysera było obsadzenie Moreno w roli doświadczonego, honorowego kupca i pośrednika – dotychczas aktor ten słynął z ról latynoskich kochanków.

Meksykańscy bohaterowie Forda udowadniają, że nawet w klasycznym okresie Hollywood można było Meksykanów portretować niestereotypowo.

Skoło już jesteśmy przy „brakach”, wypadało chociażby w małym podrozdziale wspomnieć o powstałym pod koniec lat 60., na fali ruchu praw obywatelskich, zjawisku *Chicano cinema* i filmowych dziełach Amerykanów meksykańskiego pochodzenia, w których próbowali przeciwstawić się dominującej narracji hollywoodzkiej (Noriega 2000, Meléndez 2013).

CO SIĘ STAŁO Z INDIANAMI?

Można by też życzyć sobie osobnej części, poświęconej porównaniu „losu” hollywoodzkich Meksykanów i tubylców Stanów Zjednoczonych (o czarnych Amerykanach autor wspomina w króciutkim podrozdziale o niewolnictwie, s. 285–287). Gawrycki ograniczył się tylko do rozrzuconych tu i ówdzie, interesujących informacji (np. konstatacja na s. 90 o tym, że gdy w rewizjonistycznych westernach lat 70. rehabilitowano Indian, Meksykanów tym bardziej przedstawiano jako z natury agresywnych i okrutnych, oraz podobna na s. 290), ale nie pokusił się o głębszą analizę porównawczą³. Dotkliwie brakuje np. omówienia filmów

3 Odniesienia do rdzennych mieszkańców Ameryki Północnej znajdują się głównie w rozdziale drugim oraz epizodycznie w późniejszych. Autor m.in. wskazuje, że Meksyk zachęcał Amerykanów do zasiedlania Teksasu, żeby ukroczyć najazdy koczowniczych plemion (s. 34–35), albo że już traktatem z 1831 roku Meksyk i Stany Zjednoczone zobowiązywały się do zapobieżenia atakom

z Geronimem i Cochise'em. Uwaga o „łączeniu wszelkiej przemocy z Meksykanami” poprzez „nadawanie przedstawicielom ludów tubylczych hiszpańskich imion i sugerowanie, że w Meksyku mają oni bezpieczne schronienie” (s. 263) jest interesująca, ale nie wolno zapominać, że w istocie wielu Indian z tego regionu, z oczywistych przyczyn, jest znanych kronikarzom tylko pod hiszpańskimi imionami.

Wkradły się też błędy dotyczące pisowni bitwy nad Little Bighorn (u autora bitwa „pod Little Big Horn”) czy nazw ludów indiańskich: Hunkpapów, czyli odłamu Lakotów („Dakoci Hunkpapa” nie istnieli, oba błędy na s. 24) oraz Komanczy (u autora „Komańczy”, s. 41).

Rewolucję meksykańską z 1910 roku autor na wyrost określa „pierwszym wyzwaniem dla hegemonii USA na zachodniej półkuli” (s. 56). Zarówno Anglicy, jak i północnoamerykańscy tubylcy mogliby przypomnieć o sto lat wcześniejszą tzw. „drugą wojnę o niepodległość

„własnych Indian” (s. 38). Chyba po raz pierwszy w polskiej historiografii jest przywołana kwestia obywatelstwa Indian, różnie rozumiana przez władze Meksyku (tolerancyjne w tym względzie) i Teksas, którego pierwsza konstytucja odmawiała go ludom tubylczym (s. 40, 43). Autor przypomina też o podburzaniu Komanczów przez białych Teksaszczyków do najeżdżania Meksyku w jakże ważnym 1836 roku oraz o atakach wojowników komanczkich na wojska Santa Anny, dążącego do stłumienia agresji amerykańskiej (s. 40-41, 65). Gawrycki wskazuje, jak działała propaganda amerykańska, czyniąca z Indian „dzikusów” (prezydent James Polk wyjaśniał, że Meksyk powinien oddać swoje północne ziemie Stanom Zjednoczonym, „gdyż tylko Amerykanie są w stanie ochronić ten obszar przed dzikimi plemionami tubylczymi”), niezależnie od tego, że pomiędzy Komanczami a Meksykanami z Nowego Meksyku zdarzały się okresy pokojowej koegzystencji i wzmożonego handlu (s. 50, 65-66). Autor przypomina też o wykorzystywaniu najazdów „dzikich plemion” na USA jako pretekstu do najazdów Teksaszczyków na północny Meksyk (s. 53). Wyłącznie się tu ciekawa analogia pomiędzy wywłaszczaniem Meksykanów a losom Indian. Autor, omawiając sprawy indiańsko-meksykańskie, niejednokrotnie korzysta ze znakomitej pracy Briana DeLaya *War of a Thousand Deserts* (2008). Szkoda jednak, że w ogólnej perspektywie Indianie zostali potraktowani po macoszem.

USA”, czyli wojnę brytyjsko-amerykańską z lat 1812–1814, w której u boku Anglików walczyły zjednoczone ludy indiańskie, dowodzone przez Tecumseha, Szaunisa.

Niezrozumiałe jest pominięcie kolejnych ekranizacji słynnej książki Helen Hunt Jackson *Ramona* (reżyserem pierwszej był nie kto inny, jak D.W. Griffith w 1910 roku) – autor nie wymienił ich nawet w swoim „subiektywnym” aneksie.

ZMARNOWANA SZANSA

Jeśli chodzi o stronę formalną, to oprócz niezbyt przejrzystego układu książki sporym mankamentem jest brak indeksu filmów, a także wykazu postaci historycznych, reżyserów i aktorów pojawiających się na kartach książki. Tych braków nie zastępuje – wprawdzie przydatny – *Subiektywny aneks filmów*. Osobny problem stanowi korekta i redakcja tekstu – dlatego na początku recenzji użyłem trybu przypuszczającego („Dlaczego warto byłoby przeczytać książkę *Bardziej Dzikie Zachód...*”). W *Bardziej Dzikim Zachodzie* wprost roi się od błędów interpunkcyjnych, gramatycznych, stylistycznych, a nawet ortograficznych⁴. Wielka szkoda, bo

4 Poniżej tylko kilka przykładów, wybranych na chybił trafił: „odebrały i odrywają rolę” zamiast „odgrywały i odgrywają rolę” (s. 42); „efekt niezdecydowania Stanów Zjednoczonych do podjęcia zdecydowanych kroków” (s. 45); „Powstanie Warszawskie”, błędnie pisane jest wielką literą (s. 48); „Latynofobia”, pisana wielką literą (s. 54); „oddania jest salutu” zamiast „oddania jej” (chodzi o flagę) (s. 56); „Poinsett był przerażony meksykańskimi żebrakami jakich kiedykolwiek widziałem” (s. 60); „Po wojnie meksykańsko-północnoamerykańskiej *Californios* udawało się utrzymać (...) swój stan posiadania do lat siedemdziesiątych XX wieku” – powinno być, oczywiście, „XIX wieku” (s. 62); mowa o tym, że w Meksyku zakazano wyświetlania jednego z amerykańskich westernów za to, że „portretował on ekspedycję generała Preshinga jako ‘historycznie fałszywą’”. Generał nazywał się Pershing, nie Preshing, i nie wiadomo, o co w tym zdaniu chodzi: co to znaczy, że ekspedycja była historycznie fałszywa? (s. 79); niemal cała s. 84 wygląda, jakby została wklejona z innego

praca Gawryckiego mogłaby być wartościowym wkładem do polskiej literatury o stereotypach etnicznych produkowanych w Hollywood.

tekstu – są streszczenia i cytaty z podanymi nazwiskami autorów (Buchowski, Appadurai), ale żadnej pozycji ich autorstwa nie ma w bibliografii; autor zapowiada, że wymieni za Miroslawem Przyłipiakiem sześć sposobów rozumienia filmowego gatunku, po czym wymienia ich... pięć (s. 87); Podobnie, kiedy zamierza wymienić za Łukaszem Plesnarem „sześć atrybutów (...) głównego bohatera westernu”, wymienia tylko pięć z nich (s. 95–96); błąd ortograficzny: „nie wiele”, zamiast „niewiele”; „Nie wiele było w tym szlachetnego szerzenia cywilizacji” (s. 89); wszystko, co John Wayne robił jako reżyser *Alamo*, robił, zdaniem autora, „chcąc nie chcąc” („musiał, chcąc nie chcąc, wcielić się w rolę Crocketta” oraz „chcąc nie chcąc, przystał na taką interpretację”) (s. 112–113); James Bowie stał się „bywałcem najznakomitszych tamtejszych rodzin” – powinno być raczej: „bywałcem najznakomitszych domów” (s. 127). Davy Crockett był „pogromcą Indian, myśliwym i kongresman” (s. 127); „Przygotowując się do obrony Alamo doszło do niezręcznej sytuacji” (s. 130); „Jest (...) porywczy, a przy tym cały czas nie rozstaje się ze swoim nożem” – powinno być „nigdy”, nie „cały czas” (s. 130); mowa o „ubieraniu” czapki przez aktora (s. 142); „Mississippi” zamiast Missisipi (s. 143, 183); „Santa Anna nie specjalnie odbiegał od...” – błąd ortograficzny (s. 151); „orgiastyczna natura Santa Anny” (s. 152); „Kamera pokazuje bezradność Seguína i troskę o to, że obrońcy zostali pozbawieni jego wsparcia” (s. 157); „jest bezwzględny bandytą zabijający” zamiast „zabijający” (s. 164); wbrew opinii autora, nikt nie może być podyktowane „skutecznością w zwalczaniu bandytyzmu”, podyktować coś można np. chęcią (s. 165); powinien być rok 1862, nie 1962 (autor pisze o wycofaniu się Hiszpanii i Anglii z Meksyku) (s. 188); „zaś ludzie słabości ostatecznie muszą uznać wyższość dobra” (s. 219); co drugi akapit na s. 244 zaczyna się od „Ciekawe jest” i autor ma rację, że wiele rzeczy, o których pisze, jest ciekawych, ale powinien pozwolić czytelnikom dojść do tego wniosku samodzielnie; „Vin nakłada porcję pożywienia stojącym w kolejce głodnym dzieci” (s. 250); w aneksie filmów figuruje „Jak zdobywano Dzikie Zachód”, podczas gdy przyjęte tłumaczenie filmu z 1962 roku to „Jak zdobyto Dzikie Zachód”, zaś „Jak zdobywano Dzikie Zachód” to tytuł serialu amerykański z lat 1976–1979 (s. 306); a ponadto do zdania opisującego treść filmu wkradł się błąd ortograficzny: zamiast „nieważne” jest „nie ważne”; w aneksie brakuje daty (1928) przy filmie Raoula Walsha *W starej Arizonie* (s. 321); i tak dalej, i tak dalej. Przed oddaniem do druku nikt nie przeczytał tej książki chociaż raz.

Przy tych wszystkich zastrzeżeniach, z których najpoważniejszymi są: nieco chaotyczny układ książki, nonszalanckie potraktowanie początków amerykańskiego kina i źródeł stereotypów Meksykanina w amerykańskiej kulturze popularnej, skandaliczna redakcja oraz korekta pracy (tudzież ich całkowite pominięcie), a także być może brak osobnego rozdziału poświęconego porównaniu wizerunków Meksykanów i Indian (w końcu sam tytuł książki nawiązuje do hollywoodzkiego mitologizowania na temat północnoamerykańskich tubylców) – książkę Marcina Floriana Gawryckiego należy docenić za ogrom zebranych przykładów filmowych, omówionych ze znanstwem; wskazanie sposobów, w jakich Amerykanie, rzekomo wypowiadając się o Meksykanach, mówili o samych sobie; za przekonujące ukazanie symbiozy amerykańskiego kina i polityki, a także za znajomość literatury, zwłaszcza dotyczącej historii i wzajemnych relacji USA–Meksyk.

BARTOSZ HLEBOWICZ

☞ BIBLIOGRAFIA

- ALONZO JUAN J., 2009: *Badmen, Bandits and Folk Heroes. The Ambivalence of Mexican American Identity in Literature and Film*, The University of Arizona Press, Tucson.
- BENDER STEPHEN, 2005: *Greasers and Gringos: Latinos, Law, and the American Imagination*. NYU Press, Nowy Jork.
- BERGER MARTIN A., 2005: *Sight Unseen. Whiteness and American Visual Culture*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles.
- BERNARDI DANIEL, 1996: *The Voice of Whiteness: D.W. Griffith's Biograph Films (1908-1913)*. w: *The Birth of Whiteness. Race and the Emergence of U.S. Cinema*, Daniel Bernardi (red.), Rutgers University Press, New Brunswick, s. 103–128.
- ECKHARDT JOSEPH P., 1997: *The King of the Movies: Film Pioneer Siegmund Lubin*, Associated University Presses, Londyn.
- CHERCHI USAI PAOLO (RED.), 1999-2007: *The Griffith Project*, t. I-II, British Film Institute, London & Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone.

- HLEBOWICZ BARTOSZ, 2011a: *Ludzie wilderness. Amerykańskie pogranicze w filmach o Indianach i samotnych rewolucjonistach*, „Kultura współczesna”, t. 2, nr 68, s. 105-119.
- HLEBOWICZ BARTOSZ, 2011b: „*That You May Hear Us Speak in Good Cheer*”: *On Diplomatic Culture in Colonial Pennsylvania*, w: *Szlakiem złamanych traktatów. O dyplomacji w Kraju Indian od czasów kolonialnych do dzisiaj*, Bartosz Hlebowicz (red.), Wyższa Szkoła Gospodarki, Bydgoszcz, s. 61-69.
- JESIONOWSKI JOYCE E., 1987: *Thinking in Pictures: Dramatic Structure in D.W. Griffith's Biograph Films*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles.
- MELÉNDEZ A. GABRIEL, 2013: *Hidden Chicano Cinema. Film Dramas in the Borderlands*, Rutgers University Press, New Brunswick, Londyn.
- NORIEGA CHON A., 2000: *Shot in America. Television, the State, and the Rise of Chicano Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis, Londyn.
- PENCAK WILLIAM A., RICHTER DANIEL K. (RED.), 2004: *Friends and Enemies in Penn's Woods. Indians, Colonists, and the Racial Construction of Pennsylvania*, The Pennsylvania State University Press, University Park.
- SIMMON SCOTT, 1993: *The Films of D.W. Griffith*. Cambridge University Press, Cambridge.
- SIMMON SCOTT, 2003: *The Invention of the Western Film. A Cultural History of the Genre's First Half-Century*. Cambridge University Press, Cambridge.
- WHITE RICHARD, 2006: *The Middle Ground. Indians, Empires, and Republics in the Great Lakes Region, 1650-1815*, Cambridge University Press, Nowy Jork.
- WOAL LINDA KOWALL, 1995: *Romaine Fielding: The West's Touring Auteur*, „Film History”, t. 7, nr 4, s. 401-425.