

ANISHINAABE – JEJ DOM. KRAJOBRAZ FILMOWY W PERSPEKTYWIE INDYGENNEGO FEMINIZMU¹

ILONA COPIK

Uniwersytet Śląski w Katowicach
University of Silesia in Katowice
ilona.copik@us.edu.pl
ORCID 0000-0001-9794-9965

Jednym z szeroko upowszechnionych na gruncie badań feministycznych poglądów jest przekonanie, że percypowanie świata ma swoje uwarunkowania genderowe, a doświadczenia życiowe kobiet i mężczyzn generalnie wiele różni. Pionierskie badania w tym zakresie prowadziła w latach 80. i 90. ubiegłego wieku australijsko-amerykańska geografka humanistyczna Janice Monk, wskazując, że nie inaczej jest w obszarze studiów nad krajobrazami, dla których relacje płci także mają istotne znaczenie. Zdaniem autorki, zarówno tradycja tych badań, jak i szerzej: cała historia przedstawień wizualnych są związane z piśmiennictwem wyrażającym perspektywę mężczyzn, natomiast na temat interakcji kobiet z krajobrazami stosunkowo mało wiemy. Celem podjętych przez badaczkę studiów stało się zatem poszukiwanie odpowiedzi na pytania: „jak kobiety reagują na krajobraz, jak reprezentują go w swojej twórczości, w jaki sposób kształtują krajobrazy swojego życia czy też jak wyglądają ich życie kształtowane krajobrazami, których doświadczają”². Zgodnie z ustaleniami Monk, w reprezentacjach krajobrazu, które odzwierciedlają sens kultury poprzez zawarte w nich kody kulturowe, znaczenia, a także przesady i uprzedzenia, znajdują odzwierciedlenie genderowe stereotypy

¹ Działanie badawcze wsparte ze środków przyznanych z programu Swoboda badań – IV edycja w ramach Inicjatywy Doskonałości Badawczej Uniwersytetu Śląskiego.

² J. Monk, *Approaches to the Study of Women and Landscape*, „Environmental Review” 1984, nr 8 (1), s. 23. Tłumaczenie własne. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty z języka angielskiego w tłumaczeniu autorki artykułu.

oraz patriarchalne struktury władzy. To, co męskie, jest traktowane jako dominujące; to, co kobiece, pozostaje marginalizowane.

Zdaniem wielu badaczek i badaczy kultury, męska orientacja w tworzeniu i interpretacji krajobrazu przejawia się w historii od antyku do współczesności. Od greckiej i rzymskiej poezji bukolicznej po europejskie malarstwo pejzażowe mamy do czynienia z ekspozycją perspektywy będącej promocją podboju, misji cywilizacyjnej, kolonizacji, prawa własności i ekonomii opartej na wykorzystaniu zasobów. Typowe dla zachodniej cywilizacji jest to, że krajobraz postrzega męczyzna, a jego spojrzenie jest spojrzeniem właściciela gruntu, aktywisty i odkrywcy. Męski punkt widzenia preferuje rozwiązania przemocowe, heroizm, bohaterstwo, wojowniczość. Tymczasem kobiecość wpisana w krajobraz ma charakter pasywny, zredukowany albo do silnego związku z naturą i płodnością, albo do elementu dekoracyjnego. Kobieta w krajobrazie jest pełna urody i naturalnego wdzięku, pełni rolę ozdoby ogrodu, tak jak elementy nieożywione lub kwiaty czy drzewa. Zgodnie z wielowiekową tradycją, przestrzenie prywatne były też kojarzone z domem i w historii kultury określane jako kobiece, podczas gdy przestrzenie publiczne (lub przestrzenie poza domem) określano jako męskie³. Uogólniając, można powiedzieć, że „krajobraz nie tylko odzwierciedla pewne kody moralne, ale działa jako medium utrwalające społecznie skonstruowane stereotypy dotyczące płci”⁴, wspierając ideologię męskiej supremacji. Według Gilian Rose, krajobrazy tworzą odrębne dla obu płci mapy światów, wyznaczające granice egzystencji. Dom jako oaza spokoju i sanktuarium rodziny jest tradycyjną domeną kobiet, faktycznie jednak staje się więzieniem egzystencjalnym, symbolizującym podporządkowanie. Podążając za myślą Davida Harveya, według której miejsce w strukturze przestrzennej wskazuje na rolę, możliwości działania i dostęp do władzy w porządku społecznym, badaczka wnioskuje, że struktury przestrzenne są opresyjne względem kobiet, ograniczają i zamykają je w określonych miejscach, czyniąc codzienność areną nieustających procesów odtwarzania się i kwestionowania wzorców patriarchalnych⁵.

³ Zob. L. Dowler, J. Carubia, B. Szczygiel, *Introduction*, [w:] *Gender and Landscape. Renegotiating morality and spaces*, ed. L. Dowler, J. Carubia, B. Szczygiel, London–New York 2005, s. 4.

⁴ Ibidem, s. 1.

⁵ Zob. G. Rose, *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*, Minneapolis 1993, s. 18.

Krytyczne badania nad krajobrazami, zapoczątkowane na gruncie geografii przez Monk i Rose, skupione były na zakodowanych w nich relacjach genderowych i strukturach patriarchalnych. Ich celem było odkrywanie mniej lub bardziej jawnych reżimów wizualnych, pod którymi ukrywała się męska dominacja, oraz wskazywanie potencjalnych przestrzeni dla ekspozycji aktywności wynikających z procesów emancypacji, rozumianych uniwersalnie jako wspólne doświadczenie kobiet. We współczesnych studiach krajobrazowych często idzie się o krok dalej, skupiając uwagę na tym, jak formułować dyskusję na temat krajobrazu, w której konieczne okazują się procesy renegocjacji znaczeń i weryfikacja historycznej adekwatności tradycyjnego podziału przestrzeni na prywatną i publiczną. Na ogół podkreśla się w nich, że krajobraz domu nie może być już dłużej rozumiany jako statyczne miejsce opresji, a raczej powinien być postrzegany w kategoriach dynamicznych, jako miejsce przewartościowania i zapośredniczania bardziej złożonych relacji władzy, oraz w kontekście pluralizmu doświadczeń kobiecych. W odpowiedzi na pytanie, czym jest dom jako krajobraz i miejsce kumulujące w sobie poczucie przynależności i tożsamości, z pomocą przychodzi refleksja jednej z najbardziej wpływowych i prowokacyjnych teoretyczek feministycznych, bell hooks. W znanej książce *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum* pisała ona, że dom jest miejscem, w którym musimy na nowo przemyśleć genderowe role, przełamać hierarchiczne relacje, nadać życiu nowy sens pozbawiony stereotypowych znaczeń wynikających z tradycyjnych reguł opartych na zasadach autorytaryzmu i dominacji⁶.

Jako feministka „trzeciej fali” i przedstawicielka „czarnego feminizmu”, hooks akcentowała różnorodność doświadczeń, wskazując na asymetrię pomiędzy opresją białych i czarnoskórych kobiet, polemizując tym samym z koncepcją liberalnego feminizmu opierającego swe tezy na wspólnocie kobiecego cierpienia. Weryfikowała w ten sposób również cel typowy dla dyskursu drugiej fali, jakim było dążenie do równości kobiet i mężczyzn. Problemem była bowiem według niej nie tyle nierówność płci, ile męska dominacja powiązana z dominacją rasową i wyzyskiem ekonomicznym oraz brak wrażliwości na doświadczenie Innego⁷. Tą samą drogą podążają przedstawicielki

⁶ Zob. b. hooks, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, tłum. E. Majewska, Warszawa 2022, s. 209–228.

⁷ Zob. A. Artwich, *Różne marginesy*, „Przestrzenie Teorii” 2023, nr 39, s. 289.

indygennego feminizmu, który patronuje moim rozważaniom w tym szkicu. Zdaniem Joyce Green, istotne jest traktowanie emancypacyjnych doświadczeń kobiecych w kontekście prawa do rdzennej tożsamości, celebrowania tradycji wspólnotowych oraz naturalnych relacji z ziemią i terytorium postrzeganych jako święta odpowiedzialność⁸. Ostrze krytyki jest tu skierowane zarówno przeciwko praktykom neokolonializmu i rasizmu, jak i narzuconym przez państwo osadnicze założeniom normatywnym i strukturalnym skrywającym różne formy patriarchy oraz wszelkim jawnym i ukrytym formom dominacji i ucisku. Najważniejsze problemy, jakie kumuluje rdzenny krajobraz, zgodnie z tą teorią, łączą kwestie kobiece i emancypacyjne z praktykami polityki tożsamości i ekologii. Co istotne w kontekście twórczości rdzennych reżyserek, krajobraz funkcjonuje według nich nie tylko w wymiarze reprezentacji. Kierując oko kamery na własny dom i otaczające go terytorium, sięgają one dalej, a ich obcowanie z krajobrazem staje się manifestacją indywidualnych oraz zbiorowych praktyk zaangażowania i aktywizmu w przestrzeni społecznej.

Pytania, na które chcę odpowiedzieć w tym artykule, dotyczą nie tylko tego, jakiego rodzaju doświadczenia kobiece są zakodowane w krajobrazie filmowym i na ile płeć może być wyznacznikiem jego specyfiki, ale również tego, jaka jest rola i siła sprawcza uwidocznionych na ekranie pejzaży. Innymi słowy, interesuje mnie to, w jakim sensie krajobraz filmowy „działa” jako forma umiejscowionej praktyki kulturowej oraz jaka potencjalnie może być jego siła sprawcza, zarówno w obiegu lokalnym, jak i globalnym, w podejmowaniu działań skierowanych przeciwko politycznej i kulturowej dominacji, przemocy i uciskowi. *Exemplum* tak zarysowanej problematyki stanowi krajobraz ze znanego i docenionego przez krytykę filmu fabularnego zatytułowanego *Falls Around Her* (2018), zrealizowanego przez pochodzącą z północnego Ontario w Kanadzie rdzenną reżyserkę Darlene Naponse, członkinię narodu Anishinaabe, która nakręciła swoje dzieło w naturalnych plenerach rezerwatu w pobliżu Sudbury, angażując na planie naturszczyków pochodzących z Atikameksheng Anishnawbek First Nation. Premiera filmu miała miejsce na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Toronto w 2018 roku, następnie

⁸ Zob. J. Green, *Taking More Account of Indigenous Feminism. An Introduction*, [w:] *Making Space for Indigenous Feminism*, ed. J. Green, Halifax–Winnipeg 2017, s. 4.

był on pokazywany między innymi na Imagine Native Film i Media Arts Festival, gdzie zdobył nagrodę Air Canada Audience Choice.

Kobieta, krajobraz i powrót do domu

Kolejne po serii filmów eksperymentalnych (m.in. *Black Water Creek*, 1998; *Abandoned Houses on the Reservation*, 2000; *She Is Water*, 2017) oraz mało znanym pełnometrażowym filmie fabularnym *Every Emotion Costs* (2010) dzieło Naponse spotkało się nie tylko z zainteresowaniem publiczności, lecz także z pozytywną reakcją krytyki filmowej w Kanadzie. W recenzjach na ogół skupiano się na indygennej problematyce kobiecej, podkreślając znakomitą kreację znanej aktorki Tantoo Cardinal, wcielającej się w postać popularnej wokalistki i instrumentalistki Mary Birchbark. Była to jej pierwsza samodzielna główna rola w filmie fabularnym. Historia, której scenariusz napisała sama reżyserka, opowiada o losach aborygeńskiej⁹ artystki, która u szczytu sławy decyduje się przerwać międzynarodową karierę muzyczną i powrócić do rodzinnej społeczności po to, by na nowo przemyśleć i ułożyć swoje życie. Mary znajduje się na zawodowym i osobistym rozdrożu. Życie stale spędzane w biegu, wypełnione atmosferą południowych metropolii, takich jak Toronto, przestaje ją pociągać. Wyczerpana i wypalona zawodowo artystka ucieka do rezerwatu Anishnawbek w północnym Ontario, aby w odziedziczonej po babci chacie na obrzeżach Rezu odpocząć i jak sama mówi: „na chwilę odciąć się od świata”, odnowić relacje z przyjaciółmi, rodziną, ziemią. Okazuje się jednak, że przeszłość nie jest tak łatwa do porzucenia i pozostawienia w tyle, jak się początkowo wydawało. Krytyk filmowy Richard Crouse, komentując konstrukcję postaci Mary, pisał: „wyzwalająca samotność, na którą miała nadzieję, okazuje się nieosiągalna. Kobieta słyszy odgłosy na zewnątrz swojego domostwa, ciągle ma wrażenie, że widmo przeszłości czai się na zewnątrz”¹⁰.

Tym, co wydaje się kluczowe dla wymowy filmu, jest z jednej strony ukazanie kobiety w krajobrazie, a z drugiej krajobrazu oczami kobiety. Zdaniem Johanny Schneller, siłą kameralnego dramatu *Falls Around Her* jest to, że

⁹ Terminy „aborygeński” oraz „Aborygeni”, które są zwyczajowymi i konstytucyjnymi określeniami ludności tubylczej w Kanadzie, stosuję w tym artykule zamiennie z terminem „indygeny”.

¹⁰ R. Crouse, *Falls around her*. 3 ½ stars. *Cardinal's performance dominates the film*. Recenzja dla „Globe and Mail” z 4.03.2021, <https://richardcrouse.ca/falls-around-her-3-%C2%B-D-stars-cardinals-performance-dominates-the-film/> (dostęp 1.08.2024).

kreuje on i odtwarza atmosferę życia w Atikameksheng Anishnawbek oraz że postrzegamy ją przez pryzmat kobiecej bohaterki. Recenzentka dostrzega uzyskany na ekranie efekt zespolenia bohaterki z krajobrazem: „Cienie, które migoczą na twarzy Mary, są subtelne i tklive jak wiatr poruszający się na powierzchni jeziora. W filmie są też długie sceny bezruchu, w których kamera pozwala bohaterce po prostu patrzeć na otaczającą ją ziemię”¹¹. Krajobraz ukazany w filmie nie jest jedynie tłem zdarzeń; nie jest też, jak mogłoby się z początku wydawać, widokiem bliskiej okolicy, na który został nałożony emocjonalny filtr zadomowienia. Jest raczej aktywnym partnerem, towarzyszącym Mary w procesie odkrywania na nowo własnej tożsamości i sensu egzystencji. Peter Howell słusznie nazwał dzieło Naponse „filmem o powrocie do domu”¹². Powrót bohaterki do rezerwatu nie ma jednak nic wspólnego z powrotem do tradycji czy stereotypowych genderowych ról. Mary ucieka z miasta, aby, jak sama to określa: „nakarmić duszę”, czyli poukładać swoje życie na nowo, tym razem na własnych, indywidualnych zasadach.

Naponse mówiła w wywiadzie, że ceni sobie filmy, które opowiadają o przemianach i transformacjach. Jej zdaniem nadszedł wreszcie czas, by przełamać tradycję kina hollywoodzkiego i zdecydowanie więcej narracji filmowych poświęcać z jednej strony rdzennym kobietom, z drugiej natomiast – kobietom w średnim i starszym wieku. „Tantoo jest cudowna i piękna, widać to w każdej scenie” – twierdzi reżyserka. – „Powinniśmy porzucić stereotypowe wyobrażenia o tym, jaka ma być aborygeńska kobieta i po prostu patrzeć na to, jaka ona jest na ekranie”¹³. W *Falls Around Her* widzimy kobietę twardą i samodzielną, prawdziwą feministkę, która nie tyle sprzeciwia się utrwalonym normom społecznym (na przykład w rozmowie z krewną z rezerwatu

¹¹ J. Schneller, *Tantoo Cardinal's long-delayed starring role is one of Falls Around Her's strengths*. Recenzja dla „Globe and Mail” z dn. 28.03.2019, <https://www.theglobeandmail.com/arts/film/reviews/article-review-tantoo-cardinals-long-delayed-starring-role-is-one-of-falls/> (dostęp 1.08.2024).

¹² P. Howell, *Indigenous actress Tantoo Cardinal shows her talents in two good movies opening Friday*. Recenzja dla „Toronto Star” z dn. 28.03.2019, https://www.thestar.com/entertainment/movies/indigenous-actress-tantoo-cardinal-shows-her-talents-in-two-good-movies-opening-friday/article_8f9b70e2-80e7-5afa-baa1-b9e733 (dostęp 1.08.2024).

¹³ A. Heeney, *Interview: Falls Around Her centres a complex, middle-aged, Indigenous woman, „Seventh Row”* 9.09.2018 <https://seventh-row.com/2018/09/09/falls-around-her/> (dostęp 1.08.2024).

wyraża swoje poparcie dla instytucji małżeństwa), ile nie waha się mówić tego, co myśli, oraz robić tego, co chce, jasno wyrażając własne zdanie. Tym, co szczególnie zwraca uwagę, jest odważna seksualność mocno już dojrzałej Mary i proces jej stopniowego ponownego otwierania się na miłość. Reżyserce chodziło o to, by pokazać transformację kobiety, jej wzrastanie i budowanie wiary we własną siłę i odporność, a także walkę o prawo do organizowania sobie życia na swój własny sposób¹⁴. Opór przeciwko patriarchalnym zasadom dominacji najbardziej daje o sobie znać w scenach przemocy, jakiej Mary doznaje ze strony byłego menadżera i partnera Roba Stewarta, niezadowolonego z jej rezygnacji z występów i udziału w trasie koncertowej. Walka kobiety z silniejszym od niej napastnikiem, usiłującym nakłonić ją do posłuszeństwa, staje się symbolem walki o autonomię zarówno kobiety, jak i Aborygenki. W tym przypadku, podobnie jak w dyskursie indygennej feminizmu, doświadczenie genderowe nierozzerwalnie spleta się z rdzennym, łącząc w praktykach oporu sprzeciw wobec opresyjnych reguł patriarchy, kolonializmu i rasizmu.

Pomiędzy estetyką a doświadczeniem

Falls Around Her jest filmem przenikniętym cichym pięknem ziemi. Ukazany na ekranie krajobraz zachwyca nie tylko subtelnym efektem wizualnym, ale także audialnym. Słyszymy chrzęst śniegu pod butami spacerującej po lesie Mary, szum strumienia, spadające krople topniejącego lodu, podmuchy wiatru w drzewach. Ziemia żyje i zmienia się, a jej naturalny rytm i prostota, tak różne od krzykliwego hałasu miasta, pozwalają odzyskać bohaterce utracony spokój. Znaczną część filmu stanowią długie ujęcia, w których kamera obserwuje samotną Mary, przemierzającą na piechotę krajobraz i odkrywającą w nim na nowo siebie, swoje miejsce w świecie oraz nawiązującą nowe więzi. Szerokie panoramy, jakie wielokrotnie ukazują się oczom widza, to efekt planów filmowych zlokalizowanych w naturalnych plenerach północnego Ontario, w przestrzeniach obejmujących teren od doliny rzeki Vermillion po granicę rzek Wahnapiatae i Sturgeon, rozciągających się głównie w obszarze rezerwatu Atikameksheng Anishnawbek, pierwotnie nazywanego rezerwatem Whitefish Lake. Geograficznie miejsce to charakteryzuje się surowym klimatem kontynentalnym, z długą i ostrą zimą (pokrywa śnieżna zalega tu

¹⁴ Zob. ibidem.

nawet do końca kwietnia) i upalnym latem. Większość krytyków zauważyła, że „dzikie i odległe piękno tego miejsca odgrywa ważną rolę w dramacie”¹⁵. Potwierdza to sama reżyserka, mówiąc, że w pracy na planie ważne było dla niej poruszenie kwestii lokalnej społeczności, warunków życia w rezerwacie i praw rdzennych mieszkańców do swojego terytorium, ale także estetyka miejsca, sposób pokazania na ekranie ziemi z wykorzystaniem do tego celu zapamiętanych „doświadczeniowo” kształtów, kolorów i dźwięków¹⁶.

Wspomniane podejście stanowi niemal wzorcowy przykład estetyki środowiskowej (*environmental aesthetics*), na polskim gruncie zwanej także estetyką ekologiczną lub eko-estetyką¹⁷. Według twórcy tego pojęcia, Arnolda Berleanta, wykracza ona poza kontemplację w stronę doświadczenia dostępnych zmysłowemu poznaniu bezpośrednich znaczeń¹⁸. Przedmiotem estetyki według badacza nie są dzieła sztuki rozumiane jako wyabstrahowane z kontekstu wytwory artystyczne, lecz doświadczenia zakorzenione w historii życia i przeżyciach podmiotu oraz w konkretnych krajobrazach. Podmiot i środowisko stanowią w tym ujęciu jedność, a każde doświadczenie może zyskać estetyczną jakość. W swoim najszerszym znaczeniu estetyka środowiskowa oznacza

doświadczenie środowiska jako całościowego systemu percepcyjnego obejmującego takie czynniki, jak przestrzeń, masa, objętość, czas, ruch, kolor, światło, zapach, dźwięk, wrażenia dotykowe, kinestezja, wzór, porządek i znaczenie. Doświadczenie środowiskowe nie jest tutaj wyłącznie wizualne, ale aktywnie angażuje wszystkie modalności sensoryczne synestetycznie, angażując uczestnika w intensywną świadomość¹⁹.

Estetyka środowiskowa zyskała określenie estetyki zaangażowania i partycypacji i jako taka pozostaje ona propozycją opozycyjną wobec estetyki pokantowskiej charakteryzującej się zdystansowaniem i bezinteresownością.

¹⁵ P. Howell, op. cit.

¹⁶ A. Heeney, *Interview...*, op. cit.

¹⁷ Zob. K. Wilkoszewska, *Problem eko-estetyki*, „Diametros” 2006, nr 9, s. 137.

¹⁸ Zob. A. Berleant, *Environmental Aesthetics*, [w:] *The Encyclopedia of Aesthetics*, ed. M. Kelly, Oxford 1998, s. 114-120.

¹⁹ Ibidem, s. 118.

Na pytanie, co było dla niej najważniejsze w sposobie ukazania na ekranie krajobrazu, Naponse potwierdza nierozzerwalny związek doświadczeń estetycznych i środowiskowych. Mówi o tym następująco:

Zawsze wiedziałam, że chcę kręcić filmy tutaj, w mojej rodzinnej społeczności. Są tu miejsca bliskie zarówno mnie, jak i mojej producentce Tammy Naponse. Obie czujemy głęboko piękno ziemi, którą znamy, której doświadczamy i którą przemierzamy na piechotę. Chciałyśmy się wszystkim tym podzielić z publicznością²⁰.

W zdjęciach do filmu ważne było zarówno osiągnięcie efektu naturalizmu, jak i walory estetyczne: opracowanie szczegółowego schematu kolorystycznego, pokazanie subtelnych tranzycji barw w miarę rozwijania się historii w czasie. Wiele rozmów na planie dotyczyło zastosowania określonych kolorów i niezbędnej ilości światła do każdego ujęcia. Równie istotna okazała się sfera audialna, w której chodziło zwłaszcza o osiągnięcie równowagi pomiędzy dźwiękiem a ciszą. Ponieważ film powstawał na wiosnę, w jego realizacji wykorzystano wrażenia audialne związane z topniejącą pokrywą śnieżną, skrzypienie śniegu pod wpływem kroków, spadające z nagich gałęzi krople wody, stłumienie tych dźwięków, ale też odbijanie się ich głośnym echem. Zgodnie ze słowami reżyserki cisza była ważna w filmie już na etapie projektowania scenariusza. Rolę głównej bohaterki zaplanowano w ten sposób, że musiała ona być w stanie zrozumieć i pogodzić się zarówno z ciszą, jak i z naturalnymi dźwiękami Matki Ziemi. Osiągnięciu tego efektu sprzyjała współpraca z projektantem dźwięku Steve'em Munro, który nagrywał dźwięki na żywo, a potem dodawał do nich *foley*, starając się wiernie przełożyć tekst scenariusza na język filmu. Obojgu twórcom chodziło nie tylko o to, by jak najbardziej autentycznie odtworzyć naturalny świat, ale i o to, by pozwolić mu żyć na ekranie.

Tym, co udało się zawrzeć w filmie, jest połączenie topofilii typowej dla perspektywy mieszkańca, który odczuwa emocje w stosunku do miejsca swojego zamieszkania, z perspektywą kobiety. Widać to także w montażu, za który odpowiedzialna była Teresa de Luca. Naponse celowo powierzyła tę pracę kobiecie, uważając, że lepiej zrozumie ona sens fabuły niż mężczyzna. Tempo filmu w zamierzeniu miało oddawać rytm życia głównej bohaterki

²⁰ A. Heeney, *Interview...*, op. cit.

w rezerwacie i rytm jej kroków, kiedy spaceruje po ziemi. Symboliczną wymowę miała przy tym cykliczność pór roku. Transformacja świata przyrody koresponduje bowiem ze zmianą stylu życia Mary. Po długiej zimie w końcu następuje wiosna, krajobraz zaczyna się zmieniać; bohaterka przechodzi podobną transformację – po okresie znużenia i zubożenia odzyskuje vitalność i siłę. Zmianę życiowej postawy kobiety, jej bunt i wzrastanie w siłę starano się w filmie oddać między innymi zmianą tempa montażu, działając tak, aby widzowie empatycznie mogli doświadczać wraz z bohaterką zarówno chwil spokoju, jak i brutalnej przemocy²¹. W ten sposób udało się wykreować na ekranie dynamiczną kobietą postać, która, mimo że momentami wciąż wydaje się bezbronna, w rzeczywistości jest świadoma własnej siły i wie, że sama może znaleźć wyjście z najtrudniejszej sytuacji.

Potencjał krytyczny krajobrazu i praktyki oporu

Równie istotne, co problematyka feministyczna, wydają się w *Falls Around Her* kwestie polityczne i oddolnie zaprogramowane w społecznościach indygennych praktyki oporu względem wszelkich przejawów neokolonializmu, zwłaszcza tych związanych z wykorzystaniem przez państwo osadnicze rdzennego krajobrazu. Jak zauważyła Alex Heeney: „Darlene Naponse dostrzega silną paralelę między toksycznym związkiem osobistym a kolonialnym podejściem do użytkowania ziemi w Kanadzie: obie strony biorą i biorą, a końca nie widać. Ta paralela leży u podstaw jej nowego filmu”²². W innym miejscu zaś pisała:

Przy minimalnej ilości dialogów Naponse i Cardinal dają nam złożony portret kobiety, która [...] potrafi urzekać na scenie, odnawiać swój dom oraz bronić się. Pozwalając nam doświadczać wraz z Mary piękna ziemi i jej uzdrawiających możliwości, film staje się cichym wołaniem o powstrzymanie dalszego niszczenia naturalnego krajobrazu. Zatrucie i dewastacja środowiska są tu traktowane jako oczywiste przestępstwo²³.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ A. Heeney, *The top 20 acquisition titles at TIFF 18. Falls Around Her*. Recenzja dla „Seventh Row” z dn. 21.08.2019, <https://seventh-row.com/2018/09/16/tiff-18-acquisitions/> (dostęp 1.08.2024).

Walka z własną traumą oraz reintegracja z rodzinną społecznością aktywizują Mary, skłaniając ją do politycznego zaangażowania w ochronę ziemi przed skutkami agresywnego przemysłu wydobywczego. W tym wątku zawiera się bardziej uniwersalna krytyka idei własności i tendencji typowych dla zachodniej cywilizacji, w której przez wieki ludzi i ziemię traktowano jako zasoby przeznaczone do eksploatacji w imię zysku ekonomicznego.

Ponad stuletnia intensywna industrializacja, jaka miała miejsce między innymi na rdzennych terenach Anishnawbek, doprowadziła do poważnego kryzysu ekologicznego. Odpady pokopalniane przez lata wypłukiwano do okolicznych potoków i jezior, co skutkowało zanieczyszczeniami, zwłaszcza niebezpiecznym skażeniem wody związkami arsenu. Sytuacja ta do dziś wpływa na tradycyjne sposoby życia lokalnej społeczności i jest przez nią postrzegana jako dalszy ciąg procesów wywłaszczania i kolonizacji rdzennych terytoriów. Trzeba bowiem zaznaczyć, że chodzi tu nie tylko o prawo do życia w czystym środowisku, ale o sposób rozumienia tego, czym jest ziemia i woda w kulturach Pierwszych Narodów. O ile zachodnia tradycja wytworzyła ideologię wody opartą na inżynierii i zorganizowanych procesach jej technologicznego uzdatniania i dystrybucji, fundamentem wiedzy lokalnej rdzennych społeczności jest głęboki szacunek do Matki Ziemi, czego wyrazem jest kult wody traktowanej jako jej krwiobieg. W pierwszym przypadku celem jest zorganizowany nadzór nad wodą pitną, zaangażowanie w rozwój infrastruktury i monitorowania systemów wodnych za pomocą próbek wody, regulowania jej odprowadzania etc., w drugim – pielęgnowanie relacji z wodą jako elementem natury, która daje życie i jako taka jest obiektem celebracji za pośrednictwem tradycyjnych praktyk i ceremonii²⁴.

Konsumpcyjne i technologiczne podejście do wody postrzeganej jako rodzaj towaru i zasobu jeszcze bardziej alienuje od niej społeczności Pierwszych Narodów. Lokalni aktywiści świadomi tych problemów często organizują akcje protestacyjne skierowane przeciwko działalności konsorcjów górniczych. Celem aktywistów jest również zwrócenie uwagi rządu federalnego Kanady na problemy rdzennej ludności. Jedną z takich sytuacji widzimy w filmie. Mary nie tylko zapoznaje się z historią industrializacji i jej lokalnymi skutkami, ale także bierze aktywny udział w pikiecie, w której reprezentacja Rezu

²⁴ Zob. C. Rios-Nadeau, *Honouring Water: Remediating an Anthropocentric Worldview*, Sudbury 2020, s. 1.

manifestuje przeciwko opresyjnym praktykom górniczej kampanii, głosząc hasła: „This is our home!”, „Our home in native land”, „Stop killing, stop mining”, sprzeciwiając się dalszej eksploatacji zasobów oraz lekceważeniu opinii rad plemiennych. Równocześnie film przypomina o szczególnym znaczeniu wody dla lokalnej wspólnoty. Zbliżenia wody szemrzącej w wartkich potokach oraz zdjęcia podwodne, w których widzimy sączące się pomiędzy osadami krystaliczne krople, stanowią przestrożę przed dalszym zanieczyszczaniem środowiska, a jednocześnie aluzyjnie nawiązują do sakralizacji wody w kulturze Anishinaabe.

To właśnie woda jest podwaliną kluczowej w historii narodu lokalnej narracji o wielkiej migracji i osadnictwie wzdłuż brzegów Wielkich Jezior, determinowanej proroctwem o „osiedleniu się ludu w miejscu, gdzie rośnie żywność na wodzie”²⁵. Zgodnie z tą przepowiednią, członkowie plemienia są szczególnie odpowiedzialni za czystość wody. Tradycyjnie rolę strażniczek pełniły kobiety ze względu na ich związek z wodą jako nosicielką życia. To one odpowiadały za zachowanie wody w nieskażonej postaci dla przyszłych pokoleń. Potwierdzając rolę swojego głosu, którym przemawiają w imieniu wody, urządzały one ceremonie „spacerów wodnych” (*Water Walks*). Jak pisze Celina Rios-Nadeau: „Akt *Water Walks* jest obrzędem polegającym na oddawaniu czci ubóstwianej wodzie poprzez modlitwę, pieśń i ofiarowanie darów, aby okazać szacunek tej, która podtrzymuje życie i zamienić czynność wykorzystywania na ofiarowanie”²⁶. Partycypacja i odpowiedzialność wspólnotowa wydają się naturalnymi obowiązkami każdego Anishinaabe. Są one także wpisane w zawarty w 2022 roku pomiędzy Kanadą, narodem Anishinabek i Pierwszymi Narodami akt porozumienia (*Anishinabek Nation Governance Agreement Act*), w którym stwierdza się, że: „Żyjąc tutaj, na Matce Ziemi, Anishinaabe otrzymali dary: ogień, wodę, ziemię i wiatr, i muszą się nimi opiekować”²⁷. Podpisany po trzech dekadach usilnych starań dokument potwierdza prawo rdzennej ludności do suwerenności i samorządności,

²⁵ Ibidem, s. 4.

²⁶ Ibidem, s. 5.

²⁷ *Anishinabek Nation Governance Agreement Act*, <https://www.governancevote.ca/royal-assent-bill-s-10-anga-act/> (dostęp 1.08.2024).

stanowiąc ważny krok w dążeniach narodu Anishinabek do zmiany obowiązującej od przeszło stu lat kompromitującej *Ustawy o Indianach* (*Indian Act*²⁸).

Konkluzje

Edward Casey pisał przed laty: „To, kim jesteśmy, zależy od tego, gdzie jesteśmy”²⁹. Myśl ta niezwykle dosłownie odzwierciedla się w twórczości Darlene Naponse, dla której ziemia i krajobraz to kluczowe motywy, służące ekranowej ekspozycji rdzennej tożsamości. W jej filmie z całą mocą ukazuje się to, co określa się jako sens miejsca. Na pytanie, jakiego rodzaju doświadczenia są zakodowane w krajobrazie filmowym, można odpowiedzieć jednym zdaniem: cała codzienność Mary jest związana z byciem w krajobrazie, który zarazem jest dla bohaterki byciem z powrotem w domu. Ów powrót odbywa się jednak w filmie na własnych, suwerennych zasadach i oznacza konieczność redefinicji tradycyjnie pojmowanych społecznych ról. W tym procesie kluczowe jest pojęcie transformacji, która dotyczy samej kobiety i jest związana zarówno z jej osobistym wzrastaniem i zdobywaniem siły do walki o własną niezależność, jak i z miejscem, które podlega zmianom zgodnie z regułami współczesnego świata, ale też domaga się szacunku. Co istotne, powrót do domu Anishinaabe nie jest dla Naponse wyrazem pragnienia powrotu do krajobrazu prekolonialnego, romantyzowania relacji z ziemią traktowaną jako przestrzeń nienaruszona, święta i wertykalna. Reżyserka wpisuje ją raczej w problematykę hybrydowości doświadczenia natywnego, warunkujących go napięć globalne – lokalne. Jej bohaterka łączy to, co rdzenne, z habitusem ekonomiczno-kulturowym typowym dla człowieka Zachodu. Pozostając

²⁸ *Indian Act* z 1876 roku to zasadniczy akt prawny wykorzystywany przez rząd federalny do zarządzania statusem Indian, lokalnymi rządami Pierwszych Narodów i terenami rezerwatów. Określa również zobowiązania rządu wobec społeczności Pierwszych Narodów. Ustawa w swojej pierwotnej wersji obejmowała szereg przepisów kolonialnych, które miały na celu wyeliminowanie kultury indygennej na rzecz asymilacji ze społeczeństwem eurokanadyjskim. Wprowadzane w niej od połowy XX wieku zmiany koncentrowały się głównie na usunięciu dyskryminujących sekcji. Ogółem dokument ten był fundamentem procesów kolonizacyjnych i przyczyną traumy kolejnych pokoleń ludności rdzennej, z jego pomocą dopuszczano się aktów łamania praw człowieka oraz doprowadzano do konfliktów społeczno-kulturowych. Zob. *The Canadian Encyclopedia*, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/indian-act> (dostęp 1.08.2024).

²⁹ E.S. Casey, *Getting Back into Place, Second Edition: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Bloomington 2009, s. X.

kobietą metropolii, reprezentuje zarazem najgłębszy poziom psychologicznego zaangażowania w relacje ze swoją ziemią, będącą czymś w rodzaju „mapy duszy”, co potwierdza definiowanie współczesnej tożsamości na zasadzie współistnienia w różnych przestrzeniach mentalnych i koegzystencji heterogenicznych wartości kulturowych. Film niesie ponadto przesłanie mówiące o tym, że wiedza zachodnia i wiedza lokalna nie stanowią przeciwieństw, a przekonanie wspólnot natywnych o równowadze relacji z miejscem jako warunku godnej egzystencji musi stanowić kanon współczesnego myślenia ekologicznego.

Opowiadanie własnych natywnych historii za pośrednictwem medium, jakim jest film, trwa w Kanadzie od przeszło półwiecza. W tym sensie *Falls Around Her* wpisuje się w dość długą już historię reprezentacji, sięgającą 1968 roku, kiedy to członkowie Pierwszych Narodów po raz pierwszy otrzymali propozycję zrealizowania własnych projektów filmowych (warto wspomnieć, że stało się to możliwe dzięki powołaniu do życia instytucji filmowej Indian Film Crew³⁰). Od tego czasu ponawiane są pytania o rolę i siłę sprawczą uwidoczniowanych na ekranie rdzennych miejsc; o to, w jakim sensie krajobrazy filmowe „działają” oraz jaka potencjalnie może być ich siła sprawcza w podejmowaniu aktywności skierowanych przeciwko politycznej i kulturowej dominacji, przemocy i uciskowi. Platformy wiertnicze, linie transformatorowe i rurociągi przecinają święty krajobraz, który ulega radykalnej zmianie. W perspektywie postkolonialnej, o czym szerzej pisała między innymi Kerstin Knopf³¹, na nowo aktualne stają się wyrażane często przez reżyserów pytania: czyje jest terytorium, kto ma do niego prawo i kto ma wziąć odpowiedzialność za zniszczone środowisko, zatrute źródła wody i skażenie gleby? Tłem wspomnianych dylematów jest spór polityczny i rosnąca świadomość rdzennych ludów oraz ich walka z nierównościami prawa kanadyjskiego. Siła reprezentacji filmowych tych zagadnień polega na stworzeniu miejsca dla głęboko osobistych wizji, alternatywnych punktów widzenia, które wymykają się standardowym kategoryzacjom, a których motywacją często jest pragnienie pokonania traumy, odzyskania własnej historii i włączenia jej do obecnego życia. W ten sposób

³⁰ Zob. K. Loska, *Z punktu widzenia ludności rdzennej – film jako narzędzie dekolonizacji w Kanadzie*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 116, s. 174.

³¹ Zob. K. Knopf, *Decolonizing the Lens of Power: Indigenous Films in North America*, Amsterdam–New York 2008.

otwierają się nowe sposoby wyobrażenia krajobrazów, które przez ponad sto lat były miejscem imperialnych projekcji. Możliwe staje się także to, o czym pisał Krzysztof Loska, czyli: „dekonstruowanie stereotypów na temat własnego narodu, które dominowały w mediach głównego nurtu”³², a przykłady takie jak *Falls Around Her* pokazują, w jaki sposób film może stać się narzędziem walki politycznej o prawa mniejszości³³.

Na koniec chciałabym się odnieść do indygennego feminizmu jako z jednej strony dyskursu wyraźnie obecnego na ekranie w ramach zamierzonej strategii artystycznej, z drugiej strony – niezwykle moim zdaniem inspirującego w analizie filmu. Jak pisze Green, kluczowe jest dla niego połączenie doświadczenia indygennego i postkolonialnego z feministycznym. U jego źródeł stoją zatem jako zasadnicze kwestie kolonializmu i patriarchy oraz przemocy³⁴. W przedstawieniu zdeterminowania kobiet w walce o samostanowienie, w ich wzajemnym wsparciu i solidarności w dążeniu do przeciwwstawienia się wszystkim tym, którzy zagrażają rdzennemu krajobrazowi, wyraża się refleksja, że nikt nie może traktować ani ziemi, ani ludzi jako swojej własności, a podstawą każdej relacji muszą być wolność i szacunek. Co ważne, gotowość podjęcia przez bohaterki filmu walki w imię tych wartości nie oznacza w tym przypadku zgody na stosowanie przemocy. Działają one w myśl poglądu bell hooks, według której ideologia wspólnotowej opresji może zostać przezwyciężona dopiero wówczas, gdy jej podstawa, czyli przemoc, zostanie całkowicie wyeliminowana. „Z perspektywy feministycznej walki z przemocą jest szczególnie ważne, by była ona postrzegana jako element większego ruchu na rzecz zakończenia przemocy”³⁵ – pisze hooks. Ukazane w filmie Naponse strategie oporu nie polegają na stosowaniu agresji; kobiety w obronie własnej działają sprytem, a w walce z urzędnikami stanowymi i przedstawicielami korporacji przemysłowych ich bronią są ironia i dowcip.

Przedstawione wątki nie wyczerpują oczywiście tego, co do refleksji nad krajobrazami wnosi indygeny feminizm. Warto na koniec wspomnieć może o jeszcze jednym istotnym aspekcie. Teoria ta – jako narzędzie analizy tekstów kultury – wyczuła na tropienie transformacji i przemian

³² K. Loska, op. cit., s. 173.

³³ Zob. ibidem, s. 175.

³⁴ Zob. J. Green, op. cit., s. 4.

³⁵ b. hooks, op. cit., s. 190.

społeczno-kulturowych, pozwala krytycznie odnieść się do przekazów znanych z kultury popularnej, odkrywać i demaskować praktyki neokolonialne, neorasisistowskie czy patriarchalne, oraz uświadamia, że niezbędnym elementem dalszych procesów emancypacji jest dzisiaj między innymi skorzystanie z szerokich możliwości reprezentowania lokalnych problemów na swój własny sposób.

Bibliografia

- Artwich Anna, *Różne marginesy*, „Przestrzenie Teorii” 2023, nr 39, s. 287-297.
- Berleant Arnold, *Environmental Aesthetics*, [w:] *The Encyclopedia of Aesthetics*, ed. M. Kelly, Oxford University Press, Oxford 1998.
- Casey Edward S., *Getting Back into Place, Second Edition: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Indiana University Press, Bloomington 2009.
- Dowler Lorraine, Carubia Josephine, Szczygiel Bonj, *Introduction*, [w:] *Gender and Landscape. Renegotiating morality and spaces*, ed. L. Dowler, J. Carubia, B. Szczygiel, Routledge, London–New York 2005.
- Green Joyce, *Taking More Account of Indigenous Feminism. An Introduction*, [w:] *Making Space for Indigenous Feminism*, ed. J. Green, Fernwood Publishing, Halifax–Winnipeg 2017.
- hooks bell, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, tłum. E. Majewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2022.
- Knopf Kerstin, *Decolonizing the Lens of Power: Indigenous Films in North America*, Editions Rodopi, Amsterdam–New York 2008.
- Loska Krzysztof, *Z punktu widzenia ludności rdzennej – film jako narzędzie dekolonizacji w Kanadzie*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 116, s. 171-189.
- Monk Janice, *Approaches to the Study of Women and Landscape*, „Environmental Review” 1984, nr 8 (1), s. 23-33.
- Rios-Nadeau Celina, *Honouring Water: Remediating an Anthropocentric Worldview*, Laurentian University, Sudbury 2020.
- Rose Gillian, *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.
- Wilkożewska Krystyna, *Problem eko-estetyki*, „Diametros” 2006, nr 9, s. 136-142.

Źródła internetowe

- Anishinabek Nation Governance Agreement Act, <https://www.governancevote.ca/royal-assent-bill-s-10-anga-act> (dostęp 1.08.2024).
- Crouse Richard, *Falls around her. 3 ½ stars. Cardinal's performance dominates the film*. Recenzja dla „Globe and Mail” z dn. 4.03.2021, <https://richardcrouse.ca/falls-around-her-3-%C2%BD-stars-cardinals-performance-dominates-the-film> (dostęp 1.08.2024).

- Heeney Alex, *Interview: Falls Around Her centres a complex, middle-aged, Indigenous woman*, „Seventh Row” 9.09.2018, <https://seventh-row.com/2018/09/09/falls-around-her> (dostęp 1.08.2024).
- Heeney Alex, *The top 20 acquisition titles at TIFF 18. Falls Around Her*. Recenzja z dn. 21.08.2019, „Seventh Row”, <https://seventh-row.com/2018/09/16/tiff-18-acquisitions> (dostęp 1.08.2024).
- Howell Peter, *Indigenous actress Tantoo Cardinal shows her talents in two good movies opening Friday*. Recenzja dla „Toronto Star” z dn. 28.03.2019, https://www.thestar.com/entertainment/movies/indigenous-actress-tantoo-cardinal-shows-her-talents-in-two-good-movies-opening-friday/article_8f9b70e2-80e7-5afa-baa1-b9e733 (dostęp 1.08.2024).
- Schneller Johanna, *Tantoo Cardinal's long-delayed starring role is one of Falls Around Her's strengths*, recenzja dla „Globe and Mail” z dn. 28.03.2019, <https://www.theglobeandmail.com/arts/film/reviews/article-review-tantoo-cardinals-long-delayed-starring-role-is-one-of-falls> (dostęp 1.08.2024).
- The Canadian Encyclopedia*, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/indian-act> (dostęp 1.08.2024).

Anishinaabe – jej dom. Krajobraz filmowy w perspektywie indygennej feminizmu

Celem artykułu jest rekonstrukcja najważniejszych założeń indygennej feminizmu według koncepcji Joyce Green i Janice Monk, ich zastosowanie do klasycznych studiów nad krajobrazem oraz próba sformułowania postulatów badawczych dotyczących możliwości badania w tej perspektywie kina kobiet aborygeńskich na przykładzie filmów kanadyjskiej reżyserki Darlene Naponse. Punktem wyjścia jest założenie, że kobiece i rdzenne doświadczenia krajobrazu mają swoją specyfikę kulturową, a kino tworzone przez reżyserki reprezentujące Pierwsze Narody jest rozumiane zarówno jako medium reprezentacji, jak i forma ekspresji kulturowej, przejaw praktyk zaangażowania i aktywizmu w przestrzeni społecznej. Najważniejsze problemy, które skupia w sobie filmowy krajobraz, to kwestie tożsamości, kolonializmu, rasy, struktur patriarchalnych, polityki i ekologii. Artykuł ma na celu udzielenie odpowiedzi na następujące pytania: 1. Jakie doświadczenia kobiet są przekazywane przez filmowe krajobrazy? 2. Jaka jest rola i siła rdzennych krajobrazów filmowych w lokalnym i globalnym obiegu.

Słowa kluczowe: indygeny feminizm, kino rdzenne, krajobraz filmowy, kino kanadyjskie

Anishinaabe – her Home. The Cinematic Landscape in the Perspective of Indigenous Feminism

The subject of the article is the reconstruction of the most important assumptions of Indigenous feminism on the basis of Joyce Green's concept, following Janice Monk, their application to the ground of classical reflection on the landscape in a gendered context,

and, finally, an attempt to formulate research postulates on the possibility of studying the cinema of aboriginal women in this perspective on the example of the films by Canadian director Darlene Naponse. The starting point is the assumption that female and Indigenous experiences of the landscape have their own cultural specificity, and that the cinema created by female directors representing the First Nations is understood as much as a medium of representation as a form of cultural expression, as a manifestation of practices of engagement and activism in social space. The most important issues that this cinematic landscape accumulates are the ones of identity, colonialism, race, patriarchal structures, politics and ecology. The article aims to answer the following questions: (1) What kinds of women's experiences are mediated by cinematic landscapes? (2) What is the role and power of Indigenous film landscapes in local and global circulation.

Keywords: Indigenous feminism, Indigenous Cinema, cinematic landscape, Canadian cinema

Data przesłania tekstu: 22.10.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 24.01.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 28.01.2025