

SŁAWOMIR BOBOWSKI
Uniwersytet Wrocławski

Adaptować, czyli zarabiać i indoktrynować. O słynnym *Ostatnim Mohikaninie* Jamesa Fenimore'a Coopera i jego licznych adaptacjach filmowych

Powieść *Ostatni Mohikanin* (1826) Coopera, jedna z części słynnego *Pięćoksięgu Sokolego Oka*, była pierwszym znaczącym utworem literackim dotyczącym zagadnienia zderzenia kultur, jakie rozegrało się na kontynencie północnoamerykańskim. Reprezentuje ona klasykę książki przygodowej, ale jednocześnie urzeczywistnia amerykańską mitologię. W całej tradycji literatury amerykańskiej – a także, czy też zwłaszcza, filmu amerykańskiego – nie ma właściwie utworu mówiącego w jakikolwiek sposób o tym zderzeniu, pozbawionego odniesień do *Ostatniego Mohikanina*.

W latach dwudziestych XIX wieku w literaturze amerykańskiej nastąpił swego rodzaju boom na historie indiańskie. Nie była to literatura wysokiego lotu. Dzieła Coopera stanowiły w tym względzie wyjątek, szczególnie jeśli weźmiemy od uwagę dość poważne potraktowanie przez pisarza indiańskich bohaterów. Oto trafnie charakteryzujący powieść Coopera cytat ze szkicu Alicji Helman, która stwierdza, iż

była ona na owe czasy [lata 20. XIX wieku – S.B.] zjawiskiem wysoce oryginalnym, osiągnięciem literackim wysokiej próby, barwnym eposem z życia indiańskich plemion, opowieścią tragiczną i posępną. Nie pomyślaną bynajmniej jako powieść przygodowa ani tym bardziej książka dla młodzieży¹.

¹ A. Helman, *Analiza kulturowych uwarunkowań procesu adaptacji. „Ostatni Mohikanin” J.F. Coopera i jego dwie adaptacje filmowe*, w: tejże, red., *Analizy i interpretacje. Film zagraniczny*, Wyd. UŚ, Katowice 1986, s. 27.

Krytycy z czasów Coopera podkreślali jego mistrzostwo w oddaniu specyfiki, fenomenu życia i kultury tubylczych Amerykanów². Indianie Cooperowscy znajdują się w centrum fabuły i są kluczowymi postaciami. Znaczące zdarzenia rozgrywają się w scenerii tubylczej (np. w wiosce Delawarów). Pisarz z wyjątkową na jego czasy starannością dążył do rzetelności w prezentacji indiańskich obyczajów.

Czy Cooper był jednak przyjacielem Indian? Na to wskazywałaby tradycja interpretowania jego dzieł. Utarło się, że był to jeden z pierwszych pisarzy ujmujących się za tubylczymi mieszkańcami Ameryki Północnej. Rzeczywiście są powody, by przychylić się do takich interpretacji. Pisarz często podkreśla cnoty swoich czerwonoskórych bohaterów, ich szlachetność, spójność ich kultury. Nawet przecież „źli” Huroni nie są skończenie źli (choć współpracują z Francuzami!) – to pod wpływem Maguy stali się bezwzględni i skorumpowani. Ale wszakże i sam Magua nie jest po prostu skończoną kanalią, gdyż zakochuje się z Korze i na końcu ginie właściwie z miłości do niej. Ponadto pisarz pod koniec powieści podkreśla, iż jego „zły Huron” był nietuzinkowym wodzem. Zauważa też niejednokrotnie w *Pięcioksięgu*, że biali często postępowali wobec tubylców nikczemnie, nie dotrzymując obietnic, nie respektując umów i układów, manipulując Indianami (np. antagonizując ich), brutalnie przesuwając *frontier* (pogranicze), rozprzestrzeniając wśród Indian choroby zakaźne (np. tyfus czy ospę w kocach – darowanych!).

Można mieć mimo wszystko wrażenie, że Cooper trochę bezdusznie postrzegał tubylców amerykańskich jako rasę skazaną na zagładę, rasę/kulturę, która nie ma innego wyjścia, jak tylko ustąpić białej cywilizacji. Taki jest po prostu moment historyczny. Zgodnie z romantyczną historiozofią Cooper widział ludzkie dzieje jako serię wzrostu i schyłków kultur, cywilizacji, narodów. Dlatego bez zbytniego sentymentalizmu ujmował los czerwonoskórych jako przesądzony³. Wyraża to w ostatnim zdaniu powieści wódz Delawarów, Tamenund:

Blade twarze władają ziemią, a czas czerwonoskórych jeszcze nie nadszedł. Dzień mego żywota trwał za długo. Rankiem spoglądałem na sy-

² J. Walker, *Deconstructing an American Myth: „The Last of the Mohicans”*, w: P.C. Rollins, J.E. O'Connor, red., *Hollywood's Indian. The Portrayal of the Native American in Film*, The University Press of Kentucky, Lexington 1999, s. 171.

³ Podkreślają to amerykańscy autorzy: M. Barker, R. Sabin, *The Lasting of the Mohicans. History of an American Myth*, University Press of Mississippi, Jackson 1995, s. 21–22. W moim artykule wielokrotnie odwołuję się do tej książki.

nów Żółwia⁴ szczęśliwych i silnych, a zanim noc zakryła moje oczy, widziałem ostatniego wojownika z mądrego plemienia Mohikanów⁵.

Jest raczej pewne, że Cooper nie miał żadnego problemu z zaakceptowaniem porażki czerwonoskórych w konfrontacji z cywilizacją europejską. W *Ostatnim Mohikaninie* są wyraźne oznaki jego paternalistycznego, wyrażając się ogólnie, stosunku do Indian:

- Wyraźna opozycja – zły i dobry Indianin (Magua i Unkas), źli i dobrzy Indianie (Huron i Mohikanie) – wskazuje na nieumiejętność ponaduprzedzeniowego i pozapolitycznego postrzegania tubylców (Huron są źli, gdyż współpracowali z Francuzami, zaś Mohikanie dobrzy, ponieważ sprzyjali Anglikom). Podczas lektury powieści może się nasuwać wniosek, że tak naprawdę jedynym dobrym Indianinem jest martwy Indianin⁶, gdyż zarówno Magua, jak i Unkas giną.
- Cooper w narracji nieustannie nazywa Indian „dzicy” i podkreśla ich nieucywilizowanie, brak dyscypliny, uleganie „niepohamowanym namiętnościom”, krwiożerczość, nieobliczalność, zdradliwość.
- Główny bohater, Sokole Oko, choć przecież żyjący pośród Indian, zaprzyjaźniony z nimi, wśród nich wychowany, permanentnie, jakby wręcz obsesyjnie podkreśla, że jest biały, że nie ma w sobie żadnej domieszki krwi indiańskiej.
- Kuszą pisarza międzyrasowe wątki miłosne, ale ukazuje ich fantazmatyczność, nierealność, Kora i Unkas mają się ku sobie, ale oboje giną na końcu powieści; poza tym Kora wyraża niepohamowaną grozę w obliczu zagrożenia bycia kobietą Maguy-Indianina, po wyroku Tamenunda, pozwalającego wodzowi Huronów zabrać ze sobą Korę jako nagrodę, dziewczyna używa słowa „degradacja”. A więc nie wchodzi tu w grę groza samego faktu bycia branką człowieka nikkzemnego, lecz rasowo odmiennego. I jeszcze jedno – protagonista Coopera pewnie wyraża *porte parole* pisarza, gdy mówi, że rasy nie powinny się mieszać.

⁴ Żółw występuje w powieści jako totem Mohikanów.

⁵ J.F. Cooper, *Ostatni Mohikanin*, przeł. T. Evert, Wyd. Iskry, Warszawa 1988, s. 296.

⁶ Autorem tej cynicznej sentencji był generał Philip Sheridan (1831–1888), znakomity dowódca wojny secesyjnej, słynący z surowości i bezdusznego stosunku do kwestii indiańskiej w okresie walk z Indianami Równin (od końca wojny secesyjnej do roku 1890). Sam wielokrotnie zaprzeczał, aby kiedykolwiek wypowiedział te słowa, ale tak wielu autorów nie ma co do tego wątpliwości, że zaiste trudno mu wierzyć.

Aliści usprawiedliwienie Coopera – jak najbardziej – nie wydaje się rzeczą trudną:

- Pisarz żył w czasach wzmożonej niechęci do Indian i rozbudzonych u białych Amerykanów emocji rasowo-nacjonalistycznych, których świadectwem była idea „boskiego przeznaczenia”, przejawiająca się w usilnym dążeniu do skolonizowania całego obszaru międzyoceanicznego (w parciu na Zachód – dziki!). Roztropne objaśnienie czytamy w analizie Jeffrey’a Walkera:
- Cooper wiedział, jak ważne są stanowiska Johna Marshalla (Ministra Sprawiedliwości) z 1823 roku i prezydenta Jamesa Monroe z 1824 roku, głoszące, iż Indianie muszą się cywilizować⁷.
- Szanował Indian na pewno znacznie bardziej niż wielu współczesnych mu Amerykanów, w tym pisarzy.
- Wielokrotnie atakowano go za ich romantyzowanie i idealizowanie.

W centrum powieści jest Nathaniel Bumppo / Sokole Oko – Anglik wychowany wśród Indian – niepiśmienny, ale szlachetny i uczciwy. Stanowi niejako esencję białego człowieka bez cywilizacyjnego przybrania. Uosabia naturalne prawo moralne i wiarę w sprawiedliwość bez dekretów i jakichkolwiek zapisów formalnych. Jest człowiekiem natury. Nie da się nie zauważyć, że jego „naturalność” nie jest tej samej kategorii, co „naturalność” Indian. Ciągłe podkreśla wszakże, że jest „czystym” białym. Skoro tak, to ów status rasowy sytuuje go automatycznie po stronie zwycięzców, jeśli powieść traktuje o wzroście i upadku ras (wzroście rasy białej i schyłku czerwonej). Przeniesie on w sobie (więc też symbolicznie w białych zwycięzcach) wszystkie cnoty Indian (np. opanowanie, umiejętności retoryczne, znajomość natury, zwłaszcza umiejętność tropienia zwierząt) i Anglików ku przeszłości⁸. Inaczej mówiąc, Natty Bumppo może być postrzegany jako figura literacka reprezentująca marzenia o idealnym nowym człowieku Ameryki, „nowym Amerykaninie”. Uosabia on ducha pionierskiego jak jego pierwowzór – legendarny Daniel Boone⁹, dzielność, twardość i bycie za pan brat z naturą. Nieodłączną część jego mitu stanowią – karabin i mistrzowskie umiejętności strzeleckie, którym zawdzięcza przydomki La Longue Carabine i Sokole Oko. Jak w starożytnych czy średniowiecznych mitologiach i legendach miecze miały swoje imiona, tak też broń Natty’ego również nie jest

⁷ J. Walker, *Deconstructing an American...*, s. 178.

⁸ M. Barker, R. Sabin, *The Lasting of the Mobicans...*, s. 23–24.

⁹ Daniel Boone (1734–1820) to słynny amerykański podróżnik, osadnik i traper, którego życie stało się kanwą wielkiego mitu, u Coopera inkarnowanego przez postać Sokolego Oka.

bezimienna – nazywa się Kill-deer (w polskim tłum. powieści – Postrach zwierząt). Samotnik z karabinem to prawzór bohaterów większości opowieści westernowych zarówno literackich, jak i filmowych. Stanowi też znakomity symbol przywiązania Amerykanów do prawa posiadania broni palnej.

Biali w powieści Coopera nie są bynajmniej anielscy, nie odróżniają się specjalnie moralnie od Indian. Na przykład markiz Montcalm, który wie, że Anglicy padną ofiarą napaści Maguy, a nie stara się temu zapobiec. Wszyscy są w jakiś sposób skażeni moralnie. Może tylko poza Korą, która – zaiste – kryje w sobie jakąś tajemnicę. Jeffrey Walker widzi w tej postaci utajoną ekspresję przeprosin Coopera pod adresem czarnoskórych mieszkańców Stanów Zjednoczonych. Znaczące jest pożądanie tej dziewczyny przez dwóch Indian – Unkasa i Maguę, których wabi ciemna karnacja Kory, to, że jest po części i nieświadomie Mulatką. Wszyscy ją kochają, jest dobra, silna i szlachetna. Ona jedna przejawia przywiązanie do wartości chrześcijańskich, kiedy heroicznie opiekuje się młodszą siostrą, kiedy błaga pokornie indiańskiego wodza o litość dla siostry oraz towarzyszy i kiedy, wprawdzie pełna przerażenia, godzi się ofiarnie na los bycia branką Maguy. Według Walkera Kora stanowi niejawną symboliczną wyrzutę dotyczącą krzywd wyrządzonych przez białych Amerykanów Afroamerykanom i Indianom¹⁰.

Takie, jak powyższa, zajmujące interpretacje można snuć, ale warunkowo, przesłanki dla nich, jeśli znajdują się w książce Coopera, to w postaci podprogowej. Powieść jest niejednoznaczna, wymagająca interpretacyjnego dopelnienia. Między innymi dlatego, że – jak słusznie konstatują Barker i Sabin – brakuje jej artystycznej kompletności, akuratności, wydaje się niedopracowana. Jest w niej na przykład niespójność między moralnym, nieco moralistycznym nawet tonem narracji a faktami – Chingachgook jest pomnikowy, ale bez namysłu zabija zbłąkanego Francuza tylko dlatego, że to wróg; bajecznie wspaniały Sokole Oko nienawidzi Huronów, jakby nie byli ludźmi (zresztą to tylko jedna z jego słabostek); Francuzi na czele z Montcalmem są ludźmi honoru, ale nie przeszkadzają Huronom mordować – pokonanych już przecież i formalnie z honorami oddającymi pole – Anglików. Zjawiają się w narracji od czasu do czasu jakieś próby zasugerowania problematyki wyższej ponad przygody bohaterów, ale awanturnicza akcja zbyt dominuje nad wszelkimi innymi elementami. Odczuwa się chwiejność gatunkową powieści (między przygodą i awanturą a umoralniającą powiastką); dodatkowo trzeba przyznać, że żywość narracji pozostawia wiele do życzenia (gadulstwo

¹⁰ J. Walker, *Deconstructing an American...*, s. 182.

narratora!), co stoi w sprzeczności z dominantą kompozycyjną (akcją); charakterystyki postaci są dość ułomne, powierzchowne; wątki romansowe ledwie sygnalizowane, konwencjonalne, pozbawione jakiegokolwiek temperatury.

Wszystkie opowieści o Dzikim Zachodzie stworzone po Cooperze w jakiś sposób odnoszą się do jego dzieła. Daniel Boone i jego literackie wcielenie Natty Bumppo „streszczają sprzeczną naturę amerykańskiego doświadczenia”¹¹, życie między dwiema różnymi kulturami i „kursowanie” między nimi, życie w przestrzeni pogranicza, która określała charaktery ludzi; bycie okupantem pogranicza i jednocześnie reprezentowanie go (bohater łączący cechy obu zderzonych kultur jest metaforą tej sytuacji zderzenia); osobowościowe rozdarcie (naturalność dzikości i sztuczność cywilizacji); dzikość i człowieczeństwo; wolność natury i restrykcje kulturowe); ucieczka od cywilizacji i jednocześnie ułatwianie tejże cywilizacji wdzierania się w naturę, osvajania natury¹².

Cooperowski człowiek pogranicza ma w filmie amerykańskim liczną progeniturę. Na przykład O’Meara – były Południowiec nieuznający przegranej trafia w swoich wędrówkach do Siuksów i przez długi czas żyje pośród nich (*Run of the Arrow*, 1957, reż. Samuel Fuller); lord angielski Morgan znudzony cywilizacją, porwany przez Siuksów, spędza u nich część swego życia (*Człowiek zwany koniem*, 1970, reż. Elliot Silverstein); Jack Crabb – bohater *Małego Wielkiego Człowieka* (1970, reż. Arthur Penn), który dużą część swego życia spędził naprzemiennie pośród białych i Czejenów; John Dunbar – bohater *Tańczącego z Wilkami* Kevina Costnera (1990) – były żołnierz Północy w wojnie secesyjnej, zniechęcony do cywilizacji, otrzymuje rozkaz udania się na głęboki Zachód i założenia placówki wojskowej, gdzie zapoznaje się ze Siuksami i – jak poprzednio wymienieni bohaterowie – spędza u nich kilka lat życia. Można by, oczywiście, takich przykładów filmowych bohaterów żyjących dokładnie i dosłownie „na rozdrożu” kultur, wymienić bardzo wielu.

Filmowe adaptacje powieści Coopera

Kino od początku swego istnienia było medium, poprzez które Ameryka mogła rozmawiać sama ze sobą. Hollywood stał się „fabryką snów” w po-

¹¹ J. Belton, *American Cinema / American Culture*, McGraw-Hill, New York 2005, s. 253–255.

¹² Tamże.

dwójnym sensie – tam były produkowane celuloidowe sny, a po wtóre – sam był odbiciem amerykańskiego Marzenia/Snu¹³.

Filmy hollywoodzkie odzwierciedlały Marzenie, ale też je modelowały. Nieustannie wracano w nich do tematu nowych początków, demokracji, indywidualizmu i pogranicza. Nieuchronnie zatem poruszano kwestię tubylczych Amerykanów, Obcego/Innego w tym Marzeniu, a czyniono to w gatunku, który miał stać się fundamentem filmowego przemysłu – westernie. U Barkera i Sabina czytamy, że wraz z *Ostatnim Mobikaninem* Coopera western stał się medium *par excellence* amerykańskim, poprzez które mogła odzwierciedlić swoje skryte ja, „Ameryka”¹⁴.

Prób ekranizacji Cooperowskiej książki w kinie amerykańskim do roku 1992 było około dwunastu¹⁵. Pierwszą jej adaptacją był piętnastominutowy film „ojca amerykańskiego kina” – Davida Warka Griffitha – *The Leatherstocking* (Skórzana Pończocha) z 1909 roku. Potem pojawiły się kolejne. Jedną z najważniejszych była hollywoodzka, wysokobudżetowa produkcja z wielką gwiazdą, Randolphem Scottem, w roli Sokolego Oka i wielkimi pretensjami estetyczno-ideologicznymi – obraz George’a B. Seitza, oparty na scenariuszu Philipa Dunne’a, z 1936 roku pod tytułem *Ostatni Mobikanin* (*The Last of the Mohicans*). Była to najdroższa adaptacja Coopera aż do roku 1992, kiedy powstał film Michaela Manna, który *notabene* oparty był na scenariuszu z roku 1936. Film Seitza „był takim sukcesem, że dla całego pokolenia stał się wzorcowym odczytaniem fabuły Coopera”¹⁶. Ale w istocie było to radykalne przepracowanie dzieła Coopera i jest to jedna z jego najbardziej interesujących wersji. Los indiańskich plemion nie liczy się w niej, a dzika natura w ogóle nie istnieje. W zamian film oferuje trzy amplifikacje stylistyczno-ideologiczne, pomnożenie konwencji westernowych, uwydatnienie relacji brytyjsko-amerykańskich oraz niezbyt subtelne gloryfikowanie kapitalizmu. Odpowiedzialnym za zmiany był scenarzysta Dunne, zdolny literat, ale też człowiek polityki, który pisał, na przykład, przemówienia Johnowi Kennedy’emu. Jednakże w rzeczywistości Dunne był tylko częściowo odpowie-

¹³ M. Barker, R. Sabin, *The Lasting of the Mobicans...*, s. 57.

¹⁴ Tamże, s. 57.

¹⁵ W moim artykule wymieniam i omawiam tylko kilka najważniejszych. Powstały też wersje europejskie, zachodnioniemiecki – *Ostatni Mobikanin* (1965, reż. Harald Reinl – autor także kilku obrazów z bohaterem Winnetou) oraz rumuńsko-francuski *Unkas – Ostatni Mobikanin* (1968, TV, reż. Pierre Gaspard-Huit, Jean Dreville i Sergiu Nicolaescu). Pisze o nich Alicja Helman w cytowanym przeze mnie artykule.

¹⁶ M. Barker, R. Sabin, *The Lasting of the Mobicans...*, s. 83.

działny za film, ponieważ dla pewnych racji wynikających z polityki Hollywoodu w ostatnim momencie scenariusz został odebrany pisarzowi i dany do wykończenia oraz przemodelowania jakiemuś innemu, anonimowemu zespołowi¹⁷. Scenariusz został zbanalizowany, a to musiało oznaczać banalizację całości. Reżyseria, choć poprawna, cierpi z powodu sztuczności licznych scen kręconych w studiu. Film nie daje żadnego poczucia bycia na zewnątrz. Seitz próbował stworzyć wrażenie plenerowości poprzez sceny tłumne i odpowiednią muzykę, ale efekt pozostał płaski. Podobnie aktorstwo wydaje się fachowe, lecz w żadnym razie nie inspirujące. Jest to przegadany i rozwlekły film, wymodelowany na ekranową lekcję historii połączonej z rozrywką. Podtytuł – *Klasyczna powieść Coopera o początkach Ameryki* – sugeruje widzowi, że powinien przyjąć oglądane rzeczy stosunkowo poważnie.

Słabości wynikały z nadmiernej ideologizacji filmu, co z kolei było efektem klimatu politycznego, w jakim powstawał. Ameryka była świeżo po Wielkim Kryzysie, bieda zaglądała w oczy wielu obywatelom. W powietrzu wisiały dwie polityczne ekstremy – faszystowska i komunistyczna. Przemysł filmowy zmienił się. Hollywood był królestwem rozrywki, ucieczki od rzeczywistości, snów. W latach trzydziestych system gwiazd stanowił główny ekonomiczny mechanizm przemysłu filmowego. Pierwszym krokiem przy produkcji filmu było zapewnienie sobie udziału gwiazdy, której wszystko było podporządkowane. Wymagania marketingowe doprowadziły do usztywnienia kategoryzacji gatunków. Produkowano już tylko filmy gatunkowe – thrillery, horrory, westerny, melodramaty czy komedie, a pewni aktorzy czy reżyserzy byli kojarzeni z określonymi gatunkami. Wierność wobec formuły gatunkowej stała się zasadą produkcji wszystkich wielkich studiów; właściwe nazwiska na plakacie mogły oznaczać sukces albo porażkę. Jednakże największą rolę odgrywała cenzura. Biuro Haysa w latach trzydziestych nabrało siły i znaczenia. Coraz częściej pełniło polityczną rolę, przejmując się właściwie tylko dwiema kwestiami, wykluczeniem czegokolwiek, co mogłoby urazić zamorskie rządy¹⁸ oraz podkreśleniem izolacjonizmu

¹⁷ Dunne był przerażony zmianami. W swojej autobiografii z roku 1980 wspominał, „[Mohikanin] był tylko bladym duchem tego, co John i ja oryginalnie napisaliśmy. Nasz scenariusz odmalowywał autentyczny obraz kolonialnej Ameryki osiemnastego wieku... [Natomiast] film był odpychający... Postacie nawet mówią ze sobą przy pomocy dwudziestowiecznych kolokwializmów, a każda z nich została niewiarygodnie zbanalizowana”, tamże, s. 84.

¹⁸ Ambasada niemiecka potrafiła użyć Biura Haysa do zablokowania niemal wszystkich filmów krytycznych wobec narodowego socjalizmu aż do roku 1939. Nawet potem filmowe

w polityce Ameryki – nie mogło być pokazane na ekranie cokolwiek, co kojarzyłoby się z propagowaniem zaangażowania Ameryki w konflikty międzynarodowe. Amerykanie wówczas dzielili się na izolacjonistów i interwencjonistów. Echo tego sporu pobrzmiewa całkiem donośnie w adaptacji powieści Coopera z roku 1936.

Film Seitza był w znacznym stopniu odbiciem nowego porządku. Fabułę uformowano ściśle według prawideł westernu. Sokole Oko w wykonaniu Scotta przypomina raczej prawego szeryfa niż szorstkiego trapera, Indianie natomiast są – konsekwentnie – Indianami „czysto” westernowymi, z okrzykami wojennymi, piórami na głowach. Muzyka natomiast jest zdominowana przez poszarpane motywy indiańskie wraz z plemiennymi bębnami urozmaiconymi przez romantyczną sekcję smyczkową. Dunne narzekał, „Odnieśli sukces w przekształceniu naszego autentycznego osiemnastowiecznego obrazu w trzeciorzędny western”¹⁹. Scenariusz został „zmanipulowany” nie tylko dla celów komercyjnych, ale także politycznych. Zwraca uwagę sposób ukazania relacji brytyjsko-amerykańskich, co wiązało się z przegrupowaniami na szachownicy politycznej świata. Wzrost amerykańskiej potęgi był wyzwaniem dla brytyjskiej hegemonii w świecie od czasu pierwszej wojny. Rozwój faszyzmu w Europie w latach trzydziestych jedynie uwydatnił po obu stronach relatywne siły i słabości. „Szczególne pokrewieństwo” Ameryki i Wielkiej Brytanii przechodziło przez okres napiętej próby i było na nowo definiowane w obliczu owego bezprecedensowego zagrożenia. Widząc prawdopodobieństwo kolejnej europejskiej wojny, Amerykanie musieli podjąć decyzję dotyczącą ewentualnego zaangażowania się. Film Seitza zdaje się również zadawać to pytanie i dostarczać odpowiedzi. Bardzo wyraziście zostały zarysowane różnice między Brytyjczykami a amerykańskimi osadnikami. Napięcie pomiędzy nimi jest sygnalizowane już bardzo wcześnie, kiedy obie partie wojsk jednocześnie wymaszerowują z fortu, melodia, którą śpiewają, zmienia się z *The British Grenadiers* na *Yankee Doodle Dandy*. Ponadto Brytyjczycy są ukazani jako ludzie ograniczeni, imperialiści, nierozumiejący ziemi, którą podbili. Sokole Oko, symbol nowej kolonialnej populacji, oświadcza z pewną pogardą, że on ma więcej rozumu, „niż żeby nosić czerwoną kurtkę w lesie”; a kiedy Kora sugeruje ultraangielskiemu Heywardowi, że Chingachgook i Unkas są inni od pozostałych Indian, oficer odpowiada jedynie, że nie ufa żadnemu z nich.

wytwórnice starały się nie urazić Niemców, co łatwo zrozumieć, jeśli się zważy, iż przychód zagraniczny wytwórnicy miał ogromny udział w ich dochodach ogólnych. Zob. tamże, s. 86.

¹⁹ Tamże, s. 90.

Jednakże Brytyjczycy nie zostali po prostu potępieni w czambuł. Bywają ograniczeni, ale nie brak im honoru, dzięki czemu możliwe jest w końcu zbliżenie między Amerykanami i nimi. Obie strony uczą się wzajemnego do siebie szacunku i uświadamiają sobie, że mają wspólny interes w podbijaniu ziemi Indian, którzy w końcówce filmu wydają się po prostu reprezentować to, co niesprawiedliwe, nieprawe (w domyśle – komunizm i faszyzm). W finale Sokole Oko ściska rękę Heywarda i zapisuje się do brytyjskiej armii. „W końcu – mówi – walczymy o tę samą sprawę”. W kontekście sytuacji politycznej w świecie w połowie lat trzydziestych ten podprogowy przekaz jest jasny. Czy zagrożeniem jest faszyzm, czy komunizm, oba kapitalistyczne narody muszą działać razem.

Być może najbardziej uderzającym akcentem w tej wersji *Mohikanina* jest obraz urbanistycznego oraz przemysłowego rozwoju. Sokole Oko umieszczony jest w centrum nowej wizji dotyczącej przyszłości, w której mało jest miejsca dla dziczy. Jej wartość tkwi jedynie w tym, czym może się stać. To, co widzimy z dziewiczych lasów, jest już oswojone, jak park. Sokole Oko mówi do Kory, jak bohater socrealistycznej agitki, że przeszedł ten wielki kraj wzdłuż i wszerz i że wyobraża sobie miasta budowane na końcu każdej drogi, jaką przeszedł.

Wyjątkowo ważnym dla Hollywoodu okresem, a również dla ekranowej kariery fabuły Cooperowskiej, były lata siedemdziesiąte. Przemysł filmowy przeszedł wówczas istotne przeobrażenia. Z powodu konkurencji telewizji wiele wytwórni przystosowało się do produkcji seriali, powstawały też małe wytwórnie telewizyjne. Z drugiej strony nastąpiła intensyfikacja działalności ruchów indiańskich. Efektem były westerny rewizjonistyczne, zwłaszcza takie, jak: *Mały Wielki Człowiek*, *Niebieski żołnierz* (1970, reż. Ralph Nelson) czy *Był tu Willie Boy* (1969, reż. Abraham Polonsky). W tym też czasie ukazała się słynna książka Dee Browna *Pochowaj me serce w Wounded Knee* (1972) – rzetelna opowieść o konfrontacji białych i Indian Wielkich Równin w XIX wieku. W 1977 roku, jakby automatycznie wskutek dwu wymienionych czynników przekształcających kino USA, powstała, w niewielkiej wytwórni TV Schick Sunn, kolejna wersja *Ostatniego Mohikanina* (*The Last of the Mohicans*) w reżyserii Jamesa Conwaya. Znaczenie dla powstania tego filmu miała dwusetna rocznica założenia Stanów w 1976 roku,

nieuchronnie olbrzymia część materiału nakręcona została, aby przypomnieć ludziom to, co tworzyło „Amerykę”, w sposób bezkrytyczny i celebrujący²⁰.

²⁰ Tamże, s. 102.

Film realizowano przy udziale NBC. Powstało, jak to ujmują amerykańscy autorzy, „mile, niskobudżetowe movie”²¹. Brak w nim dramatycznej scenerii i porywającej akcji. W całości adresowany jest do dzieci – poprzez aktorstwo, scenerię i styl. Pominęto, z powodów oszczędnościowych i cenzuralnych, wszystkie mocne sceny związane z akcją w formie, negocjacje, oblężenie oraz masakrę. Nie zatrudniono znanych aktorów. Film budzi uczucie swojskości, które w ważnych momentach narracji staje się samym sednem jego przesłania. Sokole Oko jest dobrodusznym siłaczem, a jego ubiór ze skóry jeleniej jest zawsze czysty i schludny. Fabuła utworu Conwaya stanowi alterację Cooperowskiej historii – jest jej „politycznie poprawną” wersją. Kora nie umiera, a śmierć Unkasa jest samopoświęceniem (zasłania sobą Korę, gdy Magua do niej strzela). Choć pojawiają się pewne oznaki libidinalnego przyciągania między Unkasem i Korą, są one marginalne. Nieco paradoksalnie miesza się na ekranie bardzo „poprawna” postawa białych wobec Indian z dziwnie nostalgiczną, rycerską postawą wobec kobiet. Centrum ideologiczne narracji stanowi dążenie do oczyszczenia Indian z wszelkich zarzutów. Magua jest zły, ale dlatego, że nie jest „właściwym” Indianinem. Zaraz po tym, jak dowiadujemy się o mistycznym znaczeniu dla Unkasa jego „zawiniątka życia”, Magua profanuje je. Jest przy tym znacząco brzydki, co uwydatnia się na tle opadających pukli Unkasa i jego śmiałej, młodej twarzy – esencji prostej szlachetności. Magua jest po prostu złym Indianinem, ale nie wiemy tak naprawdę dlaczego, oprócz tego, że w sposób umotywowany nienawidzi białych. Głównym obrońcą Indian jest Sokole Oko, który mówi w rozmowie z Heywardem, że „znaczenie słowa »dziki« zależy od tego, kto go używa”. Z jego deklaracji wynika, że Anglicy i Francuzi są bardziej dzicy od Indian. Film stanowi disneyowską wersję mohikańskiego toposu, upiękkszöną przez polityczną poprawność. Barker i Sabin piszą:

Disneyowski, dziecinnie czysty jest Sokole Oko, disneyowskie jest wykorzystanie zwierząt, które tylko upiękkszönają krajobraz; nie ma w ogóle dziczy w tym filmie. Przyroda po prostu czeka grzecznie na nasze przybycie²².

Ci sami autorzy przenikliwie wskazują na ukryte, może nawet nieświadome, uprzedzenie rasowe obecne w strukturach głębokich fabuły. Skąd ten staromodny stosunek do kobiet przenikający cały film? – pytają. Kobiety są jakby po to, żeby wydobywać z mężczyzn to, co w nich najlepsze; są obiektem

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 107.

chronienia. Ale przed czym? Jedyne niebezpieczeństwo to porwanie. Ale, według Barkera i Sabina, kryje się za tym coś głębszego, niewypowiedzianego:

Ta wersja dla skautów, dobrze zrobiona i miejscami poruszająca, ma podskórne, nieładne przesłanie. Na wierzchu głosi: należy współczuć Indianom za to, co zrobiliśmy im w przeszłości, ale uważajcie na swoje siostry²³.

Adaptacja Michaela Manna

Utwór Manna z 1992 roku, zrealizowany na okoliczność pięćsetlecia „odkrycia” Ameryki, jest niewątpliwie najlepszą adaptacją Cooperowskiej powieści. Zdobył wiele nagród, m.in. Oscara za dźwięk. Został znakomicie obsadzony aktorsko, Daniel Day-Lewis jako Sokole Oko, Wes Studi w roli Maguy, piękna Madeleine Stowe jako Kora, słynny działacz indiański i aktor – Russell Means – w roli Chingachgooka i inni. Obraz był z rozmachem kręcony w górach Północnej Karoliny, których pejzaże znaczą wizualnie film w sposób prześwietny. Na ich tle rozgrywają się bardzo dramatyczne sceny przygód i – zwłaszcza – walk, pysznie, sugestywnie sfilmowanych. Obraz od razu stał się sukcesem kasowym. Część krytyków jednak miała mu wiele do zarzucenia. Niektórzy postrzegali go jako po prostu film przygody i romansu rzuconych na tło spektaklu grozy i chaosu wojny²⁴. Ale byli też tacy, którzy widzieli w nim coś więcej niż tylko kolejną wersję klasycznej fabuły²⁵, to oni właśnie zżymali się na Manna za to, że przejawiał większy rasizm w swoim filmie niż Cooper w powieści, przesuwając na przykład romans z pary – Unkas i Kora, na parę – Sokole Oko i Kora, pozwalając pięknemu Mohikaninowi²⁶ jedynie na ukradkowe spojrzenia w kierunku... Alicji²⁷. A przecież *Mohikanin* Manna był odbierany w kontekście innych rewizjonistycznych filmów o Indianach, zwłaszcza *Tańczącego z Wilkami* czy także *Czarnej Sukni* (1991) Bruce’a Beresforda, jako jeden z oddających tubylczym Amerykanom sprawiedliwość. A oprócz tego realizowany był przez

²³ Tamże, s. 108.

²⁴ Zob. tamże, s. 114, przyp. 12.

²⁵ Przyczynił się do tego m.in. Mannowski sposób filmowania, polegający na – rzadkim w kinie mainstreamu, a zwłaszcza w nurcie przygody – eksponowaniu intensywnych zbliżeń twarzy wszystkich postaci zarówno „dobrych”, jak i „negatywnych”.

²⁶ W istocie rolę Unkasa gra urodziwy Eric Schweig z okołopolarnych Inuitów.

²⁷ Zob. M. Barker, R. Sabin, *The Lasting of the Mobicans...*, s. 115.

reżysera niegdyś, w latach siedemdziesiątych, bardzo liberalnego i niepokornego, zanurzonego w ferment kontestacji.

Adaptacja Manna została oparta na scenariuszu Philipa Dunne'a z 1936 r., do którego reżyser kupił prawa w 1989. Zachował on wiele ze zmian, które Dunne i inni scenarzyści z roku 1936 wprowadzili do fabuły powieści. Losy Kory i Alicji zostały odwrócone, a mężczyznę, który dostaje kobietę na końcu, jest – jak już wspominałem – Sokole Oko²⁸. Znaczące transmutacje dotyczą przede wszystkim Sokolego Oka. On „wygrywa” serce Kory, ale istotne jest to, iż widzimy go na ekranie od początku nie jako trapera, ale Mohikanina. Po tym, jak został ocalony przez Indian po śmierci jego rodziców, którzy zginęli w masakrze, stał się – duszą i sercem – Indianinem. Mówi i myśli jak czerwonoskórzy, identyfikuje się z nimi. Scena w wiosce Delawarów sugeruje nawet coś więcej, jeśli chodzi o stosunek reżysera do kwestii opozycji biali – Indianie. Różnica między Indianami i białymi prawie się nie liczy. Ważniejsza jest różnica między prostymi ludźmi walczącymi o przetrwanie i przesadnie cywilizowanymi Anglikami czy Francuzami. Widać tu ukłon Manna w kierunku romantycznego zacięcia antywesternów z lat siedemdziesiątych, odpowiadających na głos kontestacji młodych. Mann obok Indian stawia pozytywnych bohaterów rebelii lat 60. i 70., tzw. „zwykłych Amerykanów” reprezentowanych przez rolniczych osadników. Wrogiem zwykłych ludzi – Amerykanów czy Indian – jest cywilizacyjna ekspansja, zachłanność i wojna – służka cywilizacji. Stąd w filmie sceny wojny są wyjątkowo okrutne, mrozące krew w żyłach.

Podobnie jak reżyserzy „etnograficznych” antywesternów z lat kontestacji, Mann wykonał staranne badania, przygotowując się do filmu. Gdy nie mógł znaleźć informacji o Mohikanach²⁹, posłużył się znamionami kulturowymi irokeskich Mohawków, którzy długo byli sąsiadami Mohikanów. W filmowym opisie indiańskiego życia widać ewidentne dążenie do autentyzmu. W wielu fragmentach Indianie mówią własnym językiem, który jest tłuma-

²⁸ Oto lista głównych rozbieżności między fabułą powieści i filmu Manna, Sokole Oko zakochany jest w Korze z wzajemnością (u Coopera w ogóle nie romansuje, a Korę przyciąga Unkas), Unkas kocha Alicję (u Coopera smagłolicą Korę), Heyward kocha Korę (w powieści – Alicję), Heyward ginie męczeńsko (u Coopera żyje i być może poślubi Alicję), Kora żyje i będzie żoną Sokolego Oka (w powieści ginie zabita przez Hurona), Alicja ginie (u Coopera żyje), Chingachgook zabija Maguę (u Coopera dokonuje tego Sokole Oko).

²⁹ Warto może wspomnieć, że sam Cooper, choć bardzo chciał być rzetelnym „etnografem”, nie uniknął błędów, prezentując niektóre motywy kulturowe jako mohikańskie, a w istocie pochodzące z kultury innych Indian – Moheganów, na przykład samo imię Unkas.

czony napisami ekranowymi. Sokole Oko używa indiańskiego języka, gdy chce zmanifestować swoją odrębność od białych Anglików. Staranność etnograficzna Manna przejawia się w detalach kostiumów czy sposobu życia, a jego kontestowanie cywilizacji najbardziej widoczne jest w nieustannym uwydatnianiu dystansu kulturowego między Korą i Sokolim Okiem. W końcu czar natury ucieleśniany przez Day-Lewisa zwycięży i Kora, pokochując go, wykracza poza cywilizację. Pochwała *naturalnego* [podkreśl. – S.B.] wybrzmiewa donośnie w filmie. Jest w nim sporo scen, ujęć, sekwencji celebrujących to, co naturalne. Oprócz zwykłych ujęć panoramicznych, rozpoczynających czy wieńczących scenę, znajdują się także takie, w których ukazana jest harmonia Sokolego Oka i Mohikanów z naturą. Zabijają jelenia i błogosławią go na modłę indiańską za to, że daje im siłę. Posiadają naturalny spokój i wdzięk, jak dzikie istoty w dzikich miejscach. Gdy Sokole Oko denuncjuje Maguę przed wodzem Delawarów – Tamenundem, przemawia głosem i autorytetem człowieka natury. Liczy się nie to, czy jest białym bądź Indianinem, lecz to, iż cieszy się on harmonią i respektem naturalnego środowiska.

Mann kształtował swoje poglądy polityczne w tyglu protestów przeciwko wojnie w Wietnamie, w radykalnym fermentie lat 60. zwróconym przeciwko establishmentowi. W roku 1992 chciał powrócić, jak się wydaje, do ideałów tamtych czasów. Sięgnął po pewne motywy z Coopera dla swojej radykalnej wizji. Kluczowy jest tu antyangielski wątek filmu. Wszyscy Anglicy w nim są wyniośli, aroganccy i podstępni, gdy trzeba. Przeciwstawione są im proste, bezpośrednie wartości zwykłych kolonistów, którzy w ważnych momentach jednoczą się z Indianami. U Coopera Anglicy są „swoi”, „nasi”, a więc i Mohikanie – ich sojusznicy – także są mili autorowi. Natomiast u Manna opozycjonowanie ich wobec „prostych Amerykanów” i Indian jest bardzo znaczące. Anglicy symbolizują tradycję, arystokratyzm, a więc i opresję cywilizacyjną. W sfilmowanej przez Manna wojnie francusko-angielskiej nie liczą się racje którejs z dwu stron konfliktu, nie liczą się też racje indiańskie, lecz wyłącznie amerykańskie. Brytyjczycy są „źli”, gdyż dręczą osadników – nie ma tego motywu w powieści. Nie ma w niej także masakry dokonanej przez którąś ze stron konfliktu na osadniczej rodzinie zamieszkującej pięknie położony w górach dom i zaprzyjaźnionej z Sokolim Okiem. On sam sympatyzuje właśnie z osadnikami, reprezentuje ich interesy, kiedy na przykład pomaga im uciec z Fortu William Henry, obleganego przez Francuzów i Huronów, za co zostaje skazany na śmierć przez pułkownika Munro. Mann kompromituje Brytyjczyków, zaś Francuzi nie mają swojej wyrazistej reprezentacji, poza osobą grzecznego Montcalma.

Jeśli chodzi o Indian, mimo staranności w portretowaniu ich kulturowej odrębności i tożsamości czy suwerenności, trzeba zauważyć, iż są pozbawieni osobowości, przedstawieni – na modłę klasycznych westernów z epoki przedrewizjonistycznej – zbiorowo jako groźna, wyjąca tłuszcza. To przede wszystkim – Huroni. Dwaj Mohikanie odróżniają się od nich, są piękni i pomnikowi, ale stanowią tylko tło dla głównego bohatera – Sokolego Oka (choć walczą pięknie, zwłaszcza Chingachgook, gdy w finale mści śmierć syna i z wdziękiem pozbawia Maguę tchnienia. W powieści dwaj Mohikanie są ostatnimi z królewskiej/totemicznej dynastii, która wyginęła wraz z całym plemieniem, kiedy opowiedziało się ono po stronie Anglików w ich wojnie z Indianami Wampanoagami i Narragansettami³⁰. Biali oznaczają w powieści zagładę dla czerwonoskórych. Unkas i Kora (utajona Mulatka) odchodzą, giną, ustępują białym. W filmie Michaela Manna Unkasa prawie nie widać. Nawet jego śmierć jest przyćmiona przez bardzo efektowne, heroiczne, pełne godności samobójstwo Alicji. Chingachgook, jak w powieści, jest ostatnim Mohikaninem. Jednakowoż obu Mohikanów i tak dystansuje „pierwszy Amerykanin” – Nathaniel Poe (Mann zmienił nazwisko Cooperskiemu bohaterowi), młody i piękny (w powieści starzeje się, zaczyna narzekać, że wzrok mu się psuje) i na tyle wykształcony, że potrafi wieść konwersację z damami (jego literacki pierwowzór jest niepiśmienny). U Coopera Sokole Oko jest przewodnikiem, a u Manna protagonistą. W zasadzie jego miłość do Kory stanowi główny temat filmu. On i Kora to ozdrowieńcza mieszanka błękitnej krwi (ona – córka generała, bez najmniejszej skazy rasowej) i dziarskiej plebejskości (Nathaniel wychowany przez Indian), starej tradycji i braku tradycji, kultury i natury. I tak dzieło, które miało być wyrazem solidarności wobec Indian na pięćsetlecie, jest w gruncie rzeczy bardziej rasistowskie niż klasyczna opowieść Coopera. „Indianie – pisze Alicja Hel-

³⁰ Była to tzw. Wojna Króla Filipa (tak został nazwany wódz Wampanoagów – Metacom), która miała miejsce w pierwszej połowie XVII wieku w Nowej Anglii. Wówczas wodzem Mohikanów był Indianin o imieniu Unkas. Tak w każdym razie podaje Stanisław Grzybowski w swojej pracy pt. *Tomahawki i muszkiety. Z dziejów Ameryki Północnej XV–XVIII wieku*, Wyd. Wiedza Powszechna, Warszawa 1965, s. 36. Oczywiście, Cooper przesadzał, mitologizował sytuację Mohikanów, których potomkowie żyją nadal w stanach Zjednoczonych i jest ich około 2000. (Zob. np. hasło *Mohikanie* w Wikipedii). Ponadto zarówno on, jak i Grzybowski prawdopodobnie mylili się, uznając Unkasa za wodza mohikańskiego – wszystko wskazuje, że historyczny Unkas był sachemem Indian Moheganów (dokładnie grupy Pequotów), którzy stanowili wobec Mohikanów odrębne plemię, choć mogli być z nimi spokrewnieni. Zob. Aleksander Sudak: *Leksykon 300 najświetniejszych Indian*, Wyd. Akcydens, Poznań 1995, s. 208.

man w swojej analizie filmu *Manna* – przegrali raz jeszcze”³¹. Być może jest tak, jak to ujął Jeffrey Walker, iż niepowodzenia w adaptowaniu powieści Coopera wynikają stąd, że Hollywood nigdy nie traktował tego autora poważnie, co mu się – oczywiście – nie należało. Żadna adaptacja nie czyniła tak naprawdę Indian, nawet owych tytułowych Mohikanów, prawdziwymi bohaterami. A to oni – jak przekonuje sugestywnie amerykański filmoznawca – reprezentanci „tubylczej rasy poddawanej wyniszczeniu” są prawdziwymi protagonistami dzieła Coopera³².

Bibliografia

- Barker M., Sabin R., *The Lasting of the Mobicans. History of an American Myth*, University Press of Mississippi, Jackson 1995.
- Belton J., *American Cinema / American Culture*, McGraw-Hill, New York 2005.
- Cooper J.F., *Ostatni Mohikanin*, przeł. T. Evert, Wyd. Iskry, Warszawa 1988.
- Grzybowski S., *Tomahawki i muszkiety. Z dziejów Ameryki Północnej XV–XVIII wieku*, Wyd. Wiedza Powszechna, Warszawa 1965.
- Helman A., *Analiza kulturowych uwarunkowań procesu adaptacji. „Ostatni Mohikanin” J.F. Coopera i jego dwie adaptacje filmowe*, w: Helman A. red., *Analizy i interpretacje. Film zagraniczny*, Wyd. UŚ, Katowice 1986.
- Helman A., *Pierwszy Amerykanin („Ostatni Mohikanin”)*, w: tejsze, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Wyd. Ars Nova, Poznań 1998.
- Sudak A., *Leksykon 300 najsłynniejszych Indian*, Wyd. Akcydens, Poznań 1995.
- Walker J., *Deconstructing an American Myth: „The Last of the Mobicans”*, w: Rollins P.C., O’Connor J.E., red., *Hollywood’s Indian: The Portrayal of the Native American in Film*, The University Press of Kentucky, Lexington 1999.

To Adapt I.E. To Earn Money and Indoctrinate. On Famous „The Last of the Mohicans” by James F. Cooper and Its Numerous Film Adaptations

The famous Cooper’s novel has been adapted in American cinema twelve times and at least twice in European cinema. The causes of such popularity of the book are: adventures and romance, wilderness, wild Indians, and the main hero – Hawkeye, a real frontiersman, an ideal American having some virtues of the white and some of the natives. The most interesting in all the adaptations is how their authors treat some ticklish matters, e.g. the portrayals of Indians or – the most ticklish question – the relations between white women (Alice and

³¹ A. Helman, *Pierwszy Amerykanin („Ostatni Mohikanin”)*, w: tejsze, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Wyd. Ars Nova, Poznań 1998, s. 173.

³² J. Walker, *Deconstructing an American Myth...*, s. 184, 173–174.

Cora) and white men (Heyward and Hawkeye) and red men (Uncas and Magua). Among all the adaptations of Cooper's book there is no one in which his vision would have been treated seriously. The famous writer was not deprived some racist, or rather cultural, prejudices, but he also frankly admitted the white's faults in their relations with the native Americans. His sympathy for them was visible especially in his honest efforts to describe some of the fascinating phenomena of their culture. Meantime the filmmakers, depending on their aims – earning money, getting wider audience, political and sociological indoctrination – played with motives from Cooper's plot like with puzzles.

Keywords: adaptation, conflict of cultures, racism, indoctrination, Native Americans, white (man), historical novel