

Japońskie filmy o Ajnach w perspektywie amerykańskiego westernu

ABSTRACT. Bochniarz Marek S., Sztafiej Przemysław, *Japońskie filmy o Ajnach w perspektywie amerykańskiego westernu* [Japanese films about Ainu in the context of American western]. „Przestrzenie Teorii” 13. Poznań 2019, Adam Mickiewicz University Press, pp. 357–372. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2019.31.19.

Recently the topic of transnationalism in the arts has become a popular strand of academic research. Nevertheless, this phenomenon is not an entirely new concept. In cinema it has been a constant element since its inception. One of the most important inspirations for world cinema has been the traditional cinematography of the USA, especially from the period of the great film studios, with the western being one of the most popular and imitated genres. Although it seems to be inextricably connected with the American myth of the frontier, the Wild West, the theme of expansion, and the conflict of ‘civilization’ and ‘wildness/savagery’ has reverberated outside the USA. In Japan westerns resonated on both the consumer-commercial and artistic levels. Japanese filmmakers utilized elements of the genre while weaving in some native contexts. The history of colonization of the northern island of Hokkaidō and its native inhabitants – the Ainu people – have been a point of reference for Japan-based western films. In this article, the authors analyze the western-specific genre elements in Japanese films about the Ainu people, while concentrating on the portrayal of individuals, groups and human relations on the frontier.

KEYWORDS: Japanese cinema, American western, Ainu, transnational cinema, Hokkaidō

Amerykańska kolonizacja tak zwanego Dzikiego Zachodu w XIX wieku znalazła swoje odzwierciedlenie w kulturze popularnej, niejako inicjując powstanie gatunku – westernu – najpierw w literaturze, a później kinie. W tym drugim zaskakująco szybko (bo już we wczesnym kinie niemym) doszło do wykształcenia schematów, na podstawie których opisywano postaci i losy kolonizatorów w relacjach z podbijanymi Indianami. Kulturę audiowizualną dotyczącą kolonialnej historii Stanów Zjednoczonych można również odnieść do innych krajów, które miały doświadczenia związane z ekspansją terytorialną, prowadzeniem polityki wewnętrznej względem mniejszości niepoddającej się łatwo asymilacji.

Interesującym przykładem tego rodzaju zjawisk jest historia kolonizacji wyspy Ezo, obecnie Hokkaidō¹, przez Japonię. Mimo że Japończycy zaczęli

¹ Japończycy do 1869 roku określali wyspę jako Ezo. Osadnictwo japońskie na tych terenach zaczęło się wprawdzie kilka wieków wcześniej, jednak nadal uznawano te tereny za zamieszkiwane przez „dzikie ludy” (Ajnow) pogranicze, które nie podchodziło w pełni pod autorytet władz japońskich. W 1869 roku nowy rząd powstały po restauracji władzy cesarskiej

osiedlać się na tych terenach znacznie wcześniej, nawiązując kontakty z lokalnym ludem Ajnów, prowadząc z nimi konflikty zbrojne, czy też uzależniając ich stopniowo ekonomicznie poprzez nieuczciwe praktyki handlowe, to, podobnie jak w przypadku amerykańskiego Dzikiego Zachodu dopiero wiek XIX, a zwłaszcza jego druga połowa, przyniósł masową migrację japońską.

Jak wskazuje badacz historii Ajnów Richard Siddle, o ile ówczesni Japończycy opisywali ten proces raczej jako kolonizację (*takushoku*), to wraz z upływem czasu zaczęto interpretować historię wcielenia Hokkaidō do Japonii w perspektywie narracji o „rozwoju” czy też „kultywacji” (*kaitaku*) dzikich, dziewiczych terenów. Siddle odnosi się przy tym do stwierdzeń innego badacza, Marka Peattie, który w swojej analizie japońskich postaw względem kolonizacji wykluczał z rozważań Hokkaidō, traktując migrację na tę wyspę w kategorii „rządu zasiedlającego własne tereny własnymi ludźmi”². Siddle podkreśla jednak, iż w takim podejściu „implikowane jest to, że Hokkaidō było w jakiś sposób integralną częścią japońskiego terytorium albo też być może jego «naturalnym» przedłużeniem, pustym rejonem geograficznym, który został szybko i bezboleśnie inkorporowany po restauracji Meiji”³. Jednakże mimo tendencji w japońskich narracjach do wymazywania obecności rdzennej ludności poprzez prezentowanie Hokkaidō jako „dziewiczych ziem”, prób asymilacji lub segregacji czy też, z wydatną pomocą dyscyplin naukowych takich jak antropologia, archeologia czy muzealnictwo, stworzenia i propagowania dyskursu ginącej rasy, Ajnowie – podobnie, jak amerykańscy Indianie – byli w stanie w pewnym stopniu dokonać kulturalnej odnowy na przełomie XX i XXI wieku⁴.

Historia Ajnów, a zarazem zasiedlania ich rodzimych ziem, ostatecznie stała się również tematem dla kina japońskiego – a filmowcy, szukając dla niej odpowiedniej formy, decydowali się najczęściej na czerpanie z gatunku westernu, przejmując go częściowo bądź w całości, i czyniąc zeń hybrydę

(restauracja Meiji) przemianował wyspę na Hokkaidō, co symbolicznie stanowiło oficjalne wysunięcie roszczeń do władzy państwa na tamtych terenach. W kolejnych dekadach japońskie osadnictwo uległo dynamizacji i stopniowo objęło całość tego terytorium. Postępująca ekspansja japońska przebiegała kosztem rdzennej ludności Hokkaidō, która określała wyspę mianem *Ainu mosir* – „krajem ludzi”. Na temat historii kontaktów Japończyków z Ajnami oraz osadnictwa japońskiego na Hokkaidō patrz: R. Siddle, *The Ainu: Indigenous people of Japan*, [w:] *Japan's Minorities: The Illusion of Homogeneity*, ed. M. Weiner, London–New York, s. 22–30; B.L. Walker, *The Conquest of Ainu Lands: Ecology and Culture in Japanese Expansion 1590–1800*. Berkeley–Los Angeles 2006.

² R. Siddle, *Race, Resistance and the Ainu of Japan*, New York 2012, s. 51.

³ Tamże.

⁴ Patrz: A.F. Majewicz, *Odrodzenie etniczne Ajnów – lata 1975–1986*, [w:] tegoż, *Dzieje i wierzenia Ajnów* Poznań 1991; R. Siddle, *The Ainu: Indigenous people...*, s. 31–37.

z formami już istniejącymi w regionalnej tradycji (kino kostiumowe *jidai-geki*, melodramat).

Jak wskazuje Ōishi Kazuhisa⁵, specyficzne, odmienne od reszty Archipelagu Japońskiego warunki topograficzne wyspy Hokkaidō pozwalały na to, aby na jej terenie realizować filmy mające charakterystyczne dla westernu pejzaże, akcentujące rozległe przestrzenie i dzikość jeszcze nieokielznanej przez człowieka natury.⁶ Takie plenery pozwalałyby na to, aby filmowcy samych Ajnów traktowali w podobny sposób jak amerykańscy producenci Indian – za czym szły, nierzadko kuriozalne, decyzje dotyczące stosowania anachronicznych kostiumów, skontrastowanych ze współczesną cywilizacją⁷.

W niniejszym artykule poddano analizie zaczerpnięte z amerykańskich westernów bądź analogiczne do nich wątki i motywy obecne w japońskich filmach o Ajnach – zwracając uwagę na to, jak odzwierciedlone są za ich pomocą zbiorowości (Ajnów lub Japończyków), typy jednostek (postaci) oraz relacje (między poszczególnymi bohaterami, postaciami a społecznościami, a także Ajnami i Japończykami jako grupami).

Zbiorowość

Tendencją w opisie i ukazywaniu człowieka dzikiego jest skłonność do depriwacji go z cech jednostkowych. Określa, czy wręcz piętkuje go przynależność do grupy. W takiej grupie każdy z desygnatów – wbrew wiedzy namacalnej – jest postrzegany przez kolonizatora jako jednakowy. W tym podejściu natywni mieszkańcy to monolityczni „Oni”, Inni.

Ajnowie są ukazani jako zbiorowość, przez co ich cechy jednostkowe ulegają daleko idącemu zatarciu. Ich działania ukazywane w fabule mają najczęściej charakter kolektywny. W filmach historycznych (*jidai-geki*) osadzonych w okresie, gdy Ajnowie stanowili jeszcze potencjalne zagrożenie militarne dla japońskiej ekspansji, często możemy zaobserwować społeczność w scenie, gdy japońska postać wjeżdża do ajnuskiej wioski (*Mito Kōmon wybiera się za morze, Pojedynek w forcie Ezo*). Japończyk, podobnie jak w amerykańskim westernie, zostaje otoczony przez krąg

⁵ W tekście przy imionach japońskich zachowana kolejność zapisu stosowaną w Japonii – najpierw nazwisko, potem imię.

⁶ K. Ōishi, *‘Indian’ toshite no Ainu: Nihon eiga to Ainu no hyōshō*, [w:] „Hokkai gakuen daigaku jinbun ronshū” 2011, nr 49, s. 176–179.

⁷ Monma Takashi wskazuje, że pewne sposoby reprezentacji Ajnów utarły się jeszcze przed II wojną światową. Wśród nadawanych im cech wymieniał noszenie tradycyjnych strojów, posługiwanie się starą bronią – łukami i strzałami, dosiadanie koni na oklep i tym podobne. T. Monma, *Nihon eiga ni okeru ekizochishizumu-kō: Takasago, Nan’yō, Ainu*, „Yuirika” 1997, 29 nr 10, s. 217.

agresywnych, brodatych męskich postaci z włóczykami, wydających niezrozumiałe okrzyki. Jego strach czy uprzedzenia zostają nam niejako narzucone – i to z jego perspektywy, błędzącego po równie przerażających twarzach spojrzenia, postrzegamy tę homogeniczną zbiorowość. Emocje bohatera utrudniają przeniknięcie poza pierwsze wrażenie kontaktu ze strasznymi dzikimi.

Ajnów jako grupę unifikują też ukazane jako egzotyczne rytuały, które obsesyjnie powracają w większości filmów w postaci scen zbiorowych. Mieszkańcy wioski wspólnie tańczą, a ich ruchy są synchroniczne, podlegając rytmicznej muzyce. W scenach tych mamy do czynienia z poziomem fascynacji tym, co folkowe, ujęte orientalnie jako osobliwość, a przy tym bez dbałości o realizm i autentyzm, opartej na badaniach antropologicznych. I to w kinie w zupełności wystarcza – widzimy zatem radosne święto, ale jego znaczenie pozostaje nam całkowicie obce. To instrumentalne podejście wynika z rozrywkowego charakteru filmów uwikłanych w gatunki i reguły klasycznej dramaturgii. Rytuały, choć stanowią część akcji, zwykle nie wynikają z rozwoju jej wydarzeń – raczej je zawieszają, stanowiąc ich wdzięczny, bo widowiskowy element. Frekwencyjnie najczęstszym świętem z ukazanych w tych filmach jest *iomante*. Jest to rytuał polegający na uśmierceniu zwierzęcia (w najbardziej znanym wariantcie niedźwiedzia), co ma stanowić odesłanie jego ducha do krainy bóstw (określanych słowem *kamui*)⁸.

Wśród jednolicie ukazanej zbiorowości wyróżnia się zazwyczaj tylko postać brodatego starca (rzadziej starej kobiety) – w zależności od filmu właściwego przywódcy wioski lub też jej duchowego autorytetu. Mimo że ten typ bohatera, w przeciwieństwie do reszty zbiorowości, zazwyczaj ma znaczenie dla rozwoju akcji danego filmu, to nie ma on cech indywidualnych. Pełni jedynie przypisane mu funkcje reprezentatywne, odgrywając rytuały czy kontaktując się z bohaterami. Może zatem być traktowany nie w kategorii pełnoprawnego bohatera, jednostki, a raczej swoistego „przedłużenia”, reprezentanta i głosu zbiorowości.

Przez to instrumentalne potraktowanie go w fabule zdradza podobieństwo z wodzami indiańskimi w amerykańskim kinie niemym (*Z punktu widzenia Czerwonego Człowieka*, 1909; *Bitwa pod Elderbush Gulch*, 1913). Zarazem, ze względu na pełnione przez niego funkcje rytualne, reprezentuje jedną ze schematycznych cech, które przypisywano Indianom przez Amerykanów – mianowicie spirytualizm⁹.

⁸ W japońskiej transkrypcji nazwa rytuału zapisywana jest jako *iyomante*. A.F. Majewicz, dz. cyt.; B.L. Walker, dz. cyt., s. 112–117.

⁹ J. Kilpatrick, *Celluloid Indians: Native Americans and the Film*, Lincoln–London 1999, s. XVII–XVIII.

Jednostka: postać mieszańca

Postacią wyróżniającą się na tle grupy jest bohater mający mieszane, ajnusko-japońskie pochodzenie. Jego wyjątkowość potwierdza daleko idąca indywidualizacja w porównaniu do reszty „czystych” rasowo Ajnów. Postać mieszańca sytuuje się na rozdrożu kultur, przez co pełni funkcję łącznika między nimi. W wariacie męskim cechuje go charyzma i psychologiczna wytrzymałość, prawdopodobnie w zamierzeniu twórców wynikające z jego ciągłej walki z przeciwnościami losu, dyskryminacją oraz z poczucia wyobcowania – zarówno ze strony społeczności ajnuskiej, jak i japońskiej. Mieszaniec jest zazwyczaj kluczowy dla całej fabuły, może być głównym bohaterem lub też istotną dla akcji postacią drugoplanową. Pojawia się jako przywódca wioski (*Mito Kōmon wybiera się za morze*), walczący o interesy ajnuskie buntownik (*Święto lasów i jezior*), czy szukający zemsty młodzieniec (*Miecz Kamui*).

O ile nadanie tym postaciom cech indywidualnych można interpretować jako „humanizację dzikich Ajnów”, to zazwyczaj podkreślany jest raczej ich pierwiastek japoński – bo to dopiero krew „cywilizowanych” ludzi czyni z tych postaci pełnoprawne podmioty. W przypadku filmu *Mito Kōmon wybiera się za morze* mieszaniec i zarazem przywódca społeczności Shakushain zostaje przeciwstawiony Girutanowi, szwarccharakterowi o „czystej” krwi ajnuskiej¹⁰, który zakulisowo usługuje prawdziwym złoczyńcom – Japończykom, politycznym konspiratorom próbującym przejąć władzę nad księstwem feudalnym Matsumae. Shakushain początkowo ulega negatywnemu wpływowi „złego Ajna” i decyduje się poprzeć dążenie do militarnego konfliktu z Japończykami, jednak jego japońskie korzenie nie pozwalają mu w pełni uznać słuszności takich działań. Charakter tego bohatera kształtuje jego trauma, wynikająca z wewnętrznego rozdarcia. Bierze się ona z poczucia zdradzenia i opuszczenia przez swojego japońskiego ojca, jak i z dyskryminacji w dzieciństwie ze strony „czystych” Ajnów. Trudno zatem stwierdzić, czy to właśnie te doświadczenia, czy też jednak japońska „krew” wykształciły w nim wewnętrzną siłę, która pozwoliła mu uzyskać status przywódcy.

Ostatecznie potencjalny konflikt militarny Shakushaina z lokalnymi japońskimi władzami zostaje zażegnany poprzez interwencję zewnętrzną ze strony tytułowego bohatera Mito Kōmona¹¹, który z uwagi na swoje ścisłe

¹⁰ Girutan wpisuje się w stereotyp agresywnego i lubieżnego dzikusa, gdy próbuje bezskutecznie uwieść siostrę Shakushaina. O przedstawianiu Indian jako rozwiązłych seksualnie pisze na przykład wspomniana w poprzednim przypisie Jacquelyn Kilpatrick we wstępie do *Celluloid Indians: Native Americans and the film* (s. XVII).

¹¹ Mito Kōmon jest tytułowym bohaterem japońskiego serialu historycznego (jidaigeki) oraz serii filmów. Postać ta oparta jest na rzeczywistym panu feudalnym i urzędniku sioguna-

powiązania z władzami centralnymi (siogunatem) może zostać uznany za reprezentanta autorytetu militarno-politycznego Japonii i jej hegemonii nad wyspą Ezo i Ajnami. Bohater ten kilkakrotnie w trakcie akcji stwierdza, że Japończycy i Ajnowie są tym samym – z jego perspektywy wszyscy oni są mieszkańcami Japonii. Tym samym Mito Kōmon staje się niemalże piewą nowoczesnej, XIX – i XX-wiecznej ideologii narodowej, powielającym dyskursy asymilacyjne, w jakich negowano historię Ezo i Ajnów jako odrębnych od dziejów Japonii. Tę perspektywę wzmacnia zakończenie filmu, w którym Mito Kōmon przyjmuje na siebie symboliczną rolę ojca-opiekuna „niesfornego dzikusa” (infantylicyzacja „Innego” w stosunku do „dorosłego” cywilizowanego), proponując Shakushainowi symboliczną adopcję.

Jednocześnie Shakushain posłusznie uznaje zwierzchnictwo rodu Matsumae – wasali sioguna władających japońskimi posiadłościami na Ezo. Tym samym Ajnu zostaje podwójnie ułożony na niższym szczeblu w hierarchiach o charakterze konfucjańskim: ojciec–syn oraz władca–poddany. Cynizm filmowej fabuły wzmacnia dobitnie kontekst historyczny: rzeczywisty Shakushain był czystej krwi ajnuskim wodzem, który w 1669 roku stał na czele jednego z największych wystąpień zbrojnych przeciw Japończykom. Jego opór skończył się tragicznie, gdy został podstępnie zamordowany podczas upozorowanych rozmów pokojowych¹².

Ten typ postaci ulega wraz z rozwojem kina swoistej ewolucji. I tak, jak w amerykańskich antywesternach z lat siedemdziesiątych przeważył nowy wizerunek Indian, pozbawionych jednoznacznych podziałów i stereotypów, odheroizowanych, również i w kinie japońskim obraz Ajnów zaczął ulegać przekształceniom, tyle że później i raczej w reakcji na zmiany w kinie zagranicznym.

Sawada Gorō (Yagira Yūya) z japońskiego remake’u *Bez przebaczenia* – podobnie jak w oryginalnej wersji w reżyserii Clinta Eastwooda – reprezentuje typ żółtodzioba, młodego mężczyzny przed potencjalną inicjacją (stanem się rewolwerowcem, bezlitosnym mordercą). Gorō mediuje między personą, do której aspiruje, i swoim tchórzliwym charakterem, a zarazem dwiema tożsamościami – Japończykami, którzy przybyli na Hokkaidō a Ajnami, wśród których się wychowywał¹³. Podczas swojej „japońskiej” przygody nie wyzbywa się cech wyglądu jednoznacznie identyfikujących go jako Ajna, a w trakcie walki poza rewolwerem wciąż używa sztyletu. Kluczową dla zdefiniowania przez bohatera swojej tożsamości jest scena, w której japońscy

tu. Jego fikcyjna, serialowa wersja najczęściej przemierza incognito Japonię w towarzystwie dwóch lojalnych podwładnych, rozwiązując różne problemy i wprowadzając sprawiedliwość. M. Schilling, *The Encyclopedia of Japanese Pop Culture*, Boston 2005, s. 135–138.

¹² R. Siddle, *Race, Resistance...*, s. 34–35.

¹³ W *Bez przebaczenia* Clinta Eastwooda postać żółtodzioba jest biała. Skomplikowana tożsamość Sawady to już inwencja Lee Sang-ila, scenarzysty i reżysera remake’u.

żołnierze znęcają się nad grupą Ajnów, którzy wciąż starają się praktykować własne, zakazane przez Japończyków obyczaje – palenie domów zmarłych członków społeczności czy kolczykowanie uszu przez mężczyzn. Ostatecznie Gorō nie jest w stanie odrzucić tożsamości ajnuskiej na rzecz japońskiej, do której aspirował. Nie potrafi też zachować obojętności w obliczu brutalnego traktowania swoich pobratymców, gdy jeden z żołnierzy zaczyna wrywać kolczyk z ucha jednego z Ajnów. I to przywiązanie wskazuje nam, że Gorō ostatecznie odrzuci świat kolonizatorów – jeszcze zanim zrezygnuje w toku akcji z udziału w płatnym zabójstwie gwałcicieli, których tropi główny bohater Jūbei (Watanabe Ken), niesławny morderca i wyrzutek społeczny.

Jednostka: postać ajnuskiej „księżniczki”

Podczas gdy męskie postaci Ajnów (wyłączywszy osoby o japońskich korzeniach) są pozbawione cech jednostkowych i w ten sposób tworzą wrażenie zwartej masy, kobiety są traktowane w odmienny sposób. Młoda i piękna bohaterka może, w odróżnieniu od mężczyzn, być zarówno czystej krwi Ajnuska, jak i „mieszkańcem”. W kinie japońskim stanowi ona najczęściej odpowiednik westernowych Indianek, które łamią tabu, lokując uczucia w Japończyku (w kinematografii amerykańskiej – białym). Jacquelyn Kilpatrick wyróżnia trzy kategorie stereotypowych przedstawień natywnych Amerykanów w kinie: mentalne, duchowe lub spirytualistyczne, oraz seksualne. Postać „dzikiej” kobiety dążącej do związku z „cywilizowanym” białym mężczyzną badaczka wpisuje w ostatnią z wymienionych grup, określając ten typ bohaterki mianem „indiańskiej księżniczki”. Za swoją transgresję „księżniczka” może zapłacić bardzo wysoką cenę – zwykle zostaje napiętnowana przez społeczność wioski, swych „krajan”, a w finale zazwyczaj umiera, zanim skażona zostanie czystością krwi¹⁴.

Z kolei inna badaczka, M. Elise Marubbio, figurę Indianki współpracującej, pomagającej lub też uczuciowo związanej z białymi mężczyznami określa mianem celuloidowej dziewczyny. W obrębie tego typu wyróżnia trzy podtypy: „księżniczkę” i kobietę ukazaną w erotyczny sposób, które występowały równoległe od drugiej dekady XX wieku aż do lat sześćdziesiątych, oraz hybrydową postać wywodzącą się z tych dwóch podtypów, popularną w latach siedemdziesiątych oraz dziewięćdziesiątych¹⁵.

W kinie amerykańskim mamy do czynienia ze schematycznym i dość jednolitym modelem, w którym wejście w związek mieszany jest traktowane jako moralny grzech – stąd obecność w fabule motywu kary. Za przykłady

¹⁴ J. Kilpatrick, dz. cyt., s. XVII.

¹⁵ M.E. Marubbio, *Killing the Indian Maiden*, Lexington 2006, s. X, 5.

emblematiczne dla tak skonstruowanej fabuły uchodzi we wczesnym kinie seria *Mężczyzna squaw*. W bardziej współczesnych produkcjach, jak *Złamana strzała* czy *Zjawia*, doszło do przeformułowania tego motywu, a obecność „kary” nie ma już charakteru moralizatorskiego – śmierć bohaterek to naturalna konsekwencja konstrukcji świata, w jakim trwa proces kolonizacji i walka białych o dominację na podbijanych terenach.

Obecne w amerykańskim westernie typy księżniczki i kobiety jako obiektu seksualnego w japońskich filmach o Ajnach nie występują w oryginalnych formach, lecz raczej hybrydalnych rekontekstualizacjach, a śmierć rzadko staje się udziałem bohaterek. Najbliższą interpretacją typu księżniczki jest niewinna i delikatna Nosappu w *Mito Kōmon wybiera się za morze*. Podobnie jak jej brat Shakushain jest mieszzańcem, a przez pokrewieństwo i urodę staje się pożądana przez jego adwersarza Girutaina. I tak, jak w młodości była prześladowana ze strony Ajnu ze względu na mieszane pochodzenie, już jako dorosła znajduje się w ciągłym niebezpieczeństwie podczas niechcianych i brutalnych zalotów. Co znamienne – za każdym razem ratuje ją Japończyk. Pomimo wyraźnych oznak sympatii między nimi, czy zawistnych podejrzeń Girutaina o to, że ma miejsce międzyrasowy romans, ta relacja nie ma dalszego rozwinięcia, a w finale żegnają się, gdy grupa Japończyków opuszcza wyspę Ezo. W międzyczasie Nosappu zostaje uzdrowiona i „adoptowana” wraz z bratem przez Mito Kōmona, a w planie symbolicznym – zasymilowana i podporządkowana Japończykom.

Drugi biegun – postaci silnie zseksualizowanej – reprezentuje Yumi z drugiej części trylogii *Jak masz na imię?* W jej życiorysie najpełniej jest zrealizowany schemat losów Indianek wnikających się w związki z białymi kowbojami. Yumi jest młoda, piękna, energiczna, a przy tym w filmie podkreślone są męskie aspekty jej silnej osobowości, obecne w języku (używa typowo męskiego zaimka osobowego *ore*), skłonności do przejmowania inicjatywy, czy niestarannym ubiorze, silnie eksponujące nie tylko jej ciało, ale i fizyczną wytrzymałość. Yumi porzuca ajnuskiego partnera i czyni z Japończyka Atomiya Harukiego swego kochanka, później próbując wymusić na nim ślub. Gdy dawna ukochana mężczyzny przyjeżdża na Hokkaidō, Yumi próbuje z nią rywalizować, jednak przegrywa. W zestawieniu dwóch bohaterek silnie widoczny jest kontrast między ich osobowościami – Japonka jest uległa i kobieca (nosi eleganckie ubrania, głównie długie suknie, jakby nie pasujące do surowej rzeczywistości wyspy). Yumi przegrywa konfrontację i popełnia samobójstwo, zeskakując z klifu do (świętego dla Ajnów) jeziora Mashū, przy którym przysięgała niegdyś wierność swemu pierwszemu partnerowi. Były kochanek Yumi skacze za nią do wody, a ich ciała nigdy nie zostają odnalezione. „To kłątwa bogów [*kamui*]” – mówią miejscowi. Sprawia

to, że za swą transgresję Yumi ponosi karę w planie metafizycznym, a nie ze strony Japończyków czy Ajnów.

Z kolei symboliczne przejście wraz z rozwojem akcji – z typu obiektu seksualnego w księżniczkę – jest udziałem Oriku z *Pojedyńku w forcie Ezo*. W pierwszej części filmu charakteryzuje ją męskie okrucieństwo, a przedłużeniem jej żelaznej woli jest ograniczony umysłowo, potężny służący i strażnik. Na kolejne próby uczynienia z niej obiektu seksualnego reaguje stanowczo i agresywnie. Kiedy bohaterowie w drodze do wioski Ajnu podglądają ją i kradną jej ubranie, ta nasyła na nich służącego, a gdy dostaje ubiór z powrotem, wymierza policzek jednemu z Japończyków. Skrajnym przykładem jej okrucieństwa i agresji wobec mężczyzn jest znamienna scena kastracji Japończyka – kary za próbę gwałtu na ajnuskich kobietach.

W drugiej części Oriku zostaje w ramach odwetu zgwałcona przez Edo Saburōtę. Co częste w filmach japońskich – gwałt, miast wywołać wstrząs i wstręt, sprawia, że bohaterka odkrywa swą kobiecą stronę, dorasta i zakochuje się w gwałciicielu. Tak dzieje się z Oriku, która wyznaje Saburōcie miłość i oferuje mu pomoc. W westernach zachodnich podporządkowanie Indianki białemu mężczyźnie interpretuje się jako dominację Amerykanów nad dzikimi, nieujarzmionymi terenami i symbol kolonizacji. Gwałt na Oriku ma podobny charakter, tyle że kolonizatorami są Japończycy, a kolonizowanymi Ezo/Hokkaidō. Miast jednak umrzeć, w finale bohaterka odjeżdża wraz z Saburōtą ku zachodzącemu słońcu. Jednak w międzyczasie jej wioska uległa anihilacji – co symbolicznie oddaje kres ajnuskiej rasy.

W odróżnieniu do *Jak masz na imię?* – skrajnego przypadku stosunkowo wiernego przeniesienia amerykańskiego schematycznej historii o czystej krwi Indiance zakochanej w białym, którą czeka tragiczny koniec – twórcy większości japońskich filmów dość swobodnie traktują wzorce amerykańskie, decydując się na odstępstwa i wprowadzając inne rozwiązania fabularne. W Mito Kōmon wybiera się za morze Nosappu. Mimo że symbolicznie podporządkowana Japończykom – ostatecznie może spokojnie żyć u boku brata w rodzinnej wiosce. Z kolei Oriku z *Pojedyńku w forcie Ezo* ma możliwość spełnienia swojego uczucia do Japończyka. Także inne filmy mają szczęśliwe zakończenie – kobiety o ajnuskim pochodzeniu z filmu *Gorotsuki-bune* czy *Jakoman i Tetsu*, pomimo początkowych trudności, ostatecznie uzyskują akceptację ze strony japońskich kochanków. Co ciekawe, pochodzenie obu bohaterek zostaje wyraźnie zaznaczone w warstwie dialogów, jednak jest niedostrzegalne w ich wyglądzie – bo obie ubierają się w tradycyjnie japońskie stroje.

O ile w przypadku kina amerykańskiego we wczesnym etapie jego rozwoju dominujące były dyskursy moralizatorskie, podkreślające potrzebę segregacji „cywilizowanych” kolonizatorów i „dzikich” kolonizowanych, tak

w Japonii dużą siłą oddziaływania miały dyskursy na temat asymilacji oraz narracji o Ajnach jako umierającej rasie. Można uznać, że w Japonii istniały dogodniejsze warunki do podejmowania tematyki mieszania się Japończyków z Ajnami. Jednak w świadomości japońskiej związki międzyrasowe miały ostatecznie doprowadzić do wcielenia drugiej grupy wewnątrz pierwszej.

Relacje: podrzędność kultury ajnuskiej względem japońskiej cywilizacji

W klasycznym amerykańskim westernie jednym z tematów przewodnich jest zderzenie cywilizacji z dzikością. W standardowym ujęciu cywilizacja jest najczęściej reprezentowana przez uporządkowany, harmonijny świat białego człowieka, a dzikość w postaci chaotycznej natury (którą muszą ujarzmić osadnicy) lub rdzennych mieszkańców – Indian¹⁶. W bardziej skomplikowanych przypadkach dzikość może ujawniać się również wewnątrz postaci (co przybiera formę jej agresywnej strony osobowości) lub społeczności (wówczas mamy do czynienia z konfliktem renegatów i stróżów praworządności). Cywilizacja z kolei nie musi zawsze oznaczać czegoś pozytywnego.

Porównanie dwóch stron konfliktu prowadzi do szybkiej konkluzji o przepaści cywilizacyjnej, która w sferze wizualnej zostaje przedstawiona za pomocą różnic w poziomie zaawansowania technologicznego. Biali Amerykanie próbują przekształcać naturę, budując linie kolejowe czy sieci telegraficzne. Osadnicy eksploatują też coraz to nowe grunty, wykorzystując zasoby mineralne czy przekształcając je w pola uprawne lub farmy pod hodowlę zwierząt. Ich agresywna ekspansja wymaga inkorporowania kolejnych terytoriów. Ich indiańscy oponenci zostają ukazani jako bliżsi natury. Nie starają się eksploatować ziemi w podobny do białych ludzi sposób, co naturalnie prowadzi do zderzenia interesów na terenach tak zwanego pogranicza. Indianie w klasycznych westernach są zagrożeniem dla białej cywilizacji. Dokonują ataków na te obce im elementy, sięgając po prymitywne metody i broń. Przeciwstawiają się białemu człowiekowi, napadając z zaskoczenia na kolej, dyliżans czy grupę żołnierzy, stanowiące symbol rozwiniętej kultury¹⁷. Biały człowiek w ostateczności zwycięża, nawet jeśli początkowo ponosi klęskę z powodu zaskoczenia.

¹⁶ „Człowiek ze Wschodu [w westernie klasycznym – przyp. M.B. i P.S.] bywa w nim ukazany jako osobnik wnoszący ład w anarchię Pogranicza”, J. Skwara, *Western odrzuca legendę*, Warszawa 1985, s. 170.

¹⁷ A. Aleiss, *The Indian as obstacle*, [w:] tejsze, *Making the White Man's Indian: Native Americans and Hollywood Movies*, Westport–London 2005, s. 31–34.

W japońskich filmach dychotomia między cywilizowanymi Japończykami a dzikimi Ajnami stanowi swoiste połączenie motywów z kina amerykańskiego z rodzimą tradycją i stereotypami na temat barbarzyńców. Motyw przewagi technologicznej odzwierciedla się w wizerunku Ajnów, którzy mieszkają w prymitywnych chatach i posługują się prostą bronią – łukami. W historycznym filmie *Pojedynek w forcie Ezo* grupa Japończyków po przybyciu z misją na wyspę odpiera ataki Ajnów, wykorzystując proste ładunki wybuchowe do odstraszenia agresorów. Za każdym razem podkreślona zostaje przewaga liczebna Ajnów, która zostaje jednak szybko przełamana odwagą, taktyką, a wreszcie technologią stosowaną przez Japończyków.

Ta wyższość cywilizacyjna zostaje ukazana również z perspektywy różnicy w wiedzy medycznej. W *Mito Kōmon wybiera się za morze* mężczyzna ze świty głównego bohatera za pomocą lekarstwa przywiezionego z Japonii leczy chorobę Nosappu, podczas gdy jej bliscy są w stanie jedynie podejmować bezskuteczne działania o charakterze rytualno-magicznym.

Groteskowe przedstawienie Ajnów jako prymitywnych tubylców widoczne jest również w filmie *Wędrowny ptak na wielkiej równinie*, w którego diegezie pojawiają się elementy nowoczesnej technologii – samochody, samoloty czy broń palna. Mimo tak skonstruowanego świata przedstawionego Ajnowie żyją w warunkach anachronicznych (jakby poza industrializacją wyspy), budując tradycyjne chaty i posługując się wciąż w większości łukami.

Indianie – mimo że ostatecznie skazani na przegraną w walce – stanowili w klasycznych amerykańskich westernach rzeczywiste zagrożenie dla białych kolonizatorów i ich ekspansji. Z kolei w kinie japońskim Ajnowie zazwyczaj zostają ukazani jako stosunkowo pasywni i niezdolni do powstrzymania „naturalnej” dominacji wyżej cywilizowanego ludu. Nawet jeżeli zostają ukazani jako potencjalnie niebezpieczni i uzbrojeni, to ostatecznie nie są w stanie samodzielnie rzucić wyzwania kolonizatorom. Dlatego w kinie japońskim nie występują właściwie charakterystyczne dla amerykańskiego westernu sceny realnie niebezpiecznego starcia zbrojnego ani tym bardziej masakry, a powstałe między nacjami konflikty zostają rozwiązane w inny sposób niż przemocą. W *Pojedyнку w forcie Ezo* i innych filmach relacje między stronami przybierają wręcz osobliwy wymiar. Ajnowie zostają pokazani jako labilne jednostki poddające się silniejszemu, przez co Japończycy mogą łatwo nimi manipulować i wykorzystywać jako tanią, choć prymitywną i mało skuteczną siłę zbrojną. Wraz z rozwojem fabuły staje się jasne, że za tajemniczymi atakami Ajnów stoi oryginalnie japoński ród, który niegdyś został zesłany na wyspę, a rozwinięta przez nich eskalacja przemocy wynika z uzasadnionego niezadowolenia – oszustwa przy zakupie broni. Prawdziwym przeciwnikiem japońskich bohaterów w tych filmach okazują się raczej inni Japończycy.

Pasywność, podatność Ajnów na kontrolę, ich podległość względem Japończyków jest stałym motywem, który występuje w dwóch wariantach. W pierwszym z nich są oni zależni od postaci negatywnych, podstępnych Japończyków (jak we wspomnianym *Pojedyńku w forcie Ezo* czy *Mito Kōmon wybiera się za morze*). Wówczas najczęściej są oni zupełnie nieświadomi niecnym celów swoich przełożonych, bo stanowią dla nich zaledwie narzędzie. W drugim wariacie Ajnowie zostają ukazani jako pasywne ofiary japońskiej ekspansji lub „ginąca rasa”¹⁸, o której przetrwanie należy walczyć. Zależni są wtedy od bohaterów pozytywnych – również Japończyków. W *Mito Kōmon wybiera się za morze* to właśnie tytułowy bohater rozwiązuje konfliktową sytuację i „osadza” Ajnów w bezpiecznej, aczkolwiek zależnej od Japończyków pozycji w hierarchii. Z kolei w *Wędrownym ptaku na wielkiej równinie* postać w typie wędrownego rewolwerowca (jednak z gitarą zamiast broni) chroni ajnuską wioskę przed zakusami japońskich kapitalistów.

Specyficznym przypadkiem w tym wariacie jest *Święto lasów i jezior*, w którym główny bohater prezentuje się jako czystej krwi Ajnu i pod pseudonimem „Byakki” walczy niczym Robin Hood o dobro i przyszłość Ajnów – podkrađa pieniądze, rozdaje ryż, zapewnia dzieciom materiały do nauki. W filmie wielokrotnie podważana jest jednak zasadność działań bohatera. Starsi Ajnowie defetystycznie wyrażają się co do przyszłości ich ludu i kultury (co stanowi nawiązanie do wspomnianego dyskursu ginącej rasy), a najmłodsze pokolenie ukazane jest jako w dużej mierze zasymilowane (japoński strój, wyraźna niechęć względem tradycji przodków). Ostatecznie okazuje się również, że Byakki pochodzi z mieszanego związku, a czystość rasowa, z której był dumny, staje się iluzją. Autorzy filmu wydają się sugerować przy tym, że podobnie jest z całą „ginącą rasą”. Bohater ostatecznie decyduje się odejść, gdy zostaje oszpecony w bezsensownej walce z innym młodym mężczyzną, który nie chce przyznać się do swoich ajnuskich korzeni. W zakończeniu waleczny Byakki przekazuje zebrane przez siebie pie-

¹⁸ Dyskursy takie pojawiały się w badaniach naukowych na temat Ajnów od końca XIX poprzez pierwsze dekady XX wieku, a także były propagowane w prasie poprzez używanie terminów takich jak *metsubō naru jinshu* czy *horobiyuku minzoku* (ginąca rasa czy też ginący lud). Komori Yōichi podkreślał wkład nowo kształtujących się ówczesnie dyscyplin naukowych, takich jak antropologia, archeologia i lingwistyka, w politykę imperializacji poprzez konstruowanie Ajnów jako „zrujnowanej, ginącej rasy”, a także wykorzystywanie przez Japończyków teorii ewolucyjnych do przedstawiania się w opozycji do Ajnów jako cywilizowany lud, który powinien ochraniać gorszą rasę. Y. Komori, *Rule in the name of „Protection”: The vocabulary of colonialism*, [w:] *Reading Colonial Japan: Text, Context, and Critique*, eds M.M. Mason, H.J.S. Lee, Stanford 2012, s. 69–74; R. Siddle, *The Ainu and the discourse of ‘race’*, [w:] *The Construction of Racial Identities in China and Japan*, ed. F. Dikotter, Hong Kong 1997.

niądze w ręce japońskiego naukowca (badacza zwyczajów Ajnów) z prośbą, aby wykorzystał je dla dobra kolejnych pokoleń swoich pobratymców. Tym samym w ironiczny sposób los Ajnów ponownie zostaje przekazany w obce, japońskie ręce.

Relacje: na pograniczu kultur

W amerykańskim westernie funkcjonuje motyw białego wkraczającego w świat Indian, zapożyczony i przekształcony z literackich narracji takich jak utwory Jamesa Fenimore'a Coopera czy też stanowiących dla niego inspirację opisów schwymania przez „dzikich” (tak zwanych *captivity narrative*)¹⁹. To przekroczenie ma przy tym często głęboki wymiar, gdyż przejmuje on zwyczaje rdzennych Amerykanów, a czasem nawet wiąże się z jedną z ich kobiet (*Złamana strzała*, *Mały wielki człowiek*, *Tańczący z wilkami*). Paradoksalnie, biały bohater może poszukiwać w ten sposób swojej prawdziwej tożsamości. Jak ujmuje to Robert Baird:

Jedna z odpowiedzi na pytanie o narodową tożsamość sugeruje, że to rdzenni mieszkańcy Ameryki Północnej reprezentują „prawdziwych Amerykanów”, których postaci wypada naśladować. *Tańczący z wilkami* zaakceptował tę nienową propozycję i starał się przekonać współczesną kinową publiczność, że jedynie cofając się w głąb historii, do plemienności, amerykański bohater może mieć nadzieję, aby pójść naprzód²⁰.

To przekroczenie odbywa się często na wzór doświadczenia inicjacyjnego, co ma swoje źródła w hipisowskich elementach kontrkultury.

W kinie japońskim zdarzają się postacie Japończyków wkraczających w świat Ajnów, lecz w przypadku wczesnych filmów nie dochodzi u nich do dającej się zauważyć przemiany wewnętrznej czy zmiany światopoglądu. W *Gorotsuki-bune* jeden z głównych bohaterów, wasal siogunatu wysłany z misją na obrzeża kraju – posiadłości rodu Matsumae na Ezo – dokonuje prowizorycznej przemiany w Ajnu. Na początku widzimy go w kamuflażu – tradycyjnym ajnuskim stroju i z doczepioną brodą. Później okazuje się, że był to zaledwie kostium, który miał mu pozwolić uciec przed skorumpowanymi lokalnymi urzędnikami. Pomysł przemiany zrodził się w jego głowie po tym, jak został uratowany przez jednego z Ajnów, który wyłowił go z morza po nieudanym zamachu.

¹⁹ J. Walker, *Deconstructing an American myth: The last of the Mohicans (1992)*, [w:] *Hollywood's Indian: the portrayal of the Native American in film*, eds P.C. Rollins, J.E. O'Connor, Lexington 1998, s. 178–181.

²⁰ R. Baird, „*Going Indian*”: *Dances With Wolves (1990)*, [w:] *Hollywood's Indian: the Portrayal of the Native American in Film...*, s. 154.

Drugi wariant przekroczenia tożsamości, występujący już w kinie współczesnym, reprezentują postacie wyjętych spod prawa mężczyzn. Adaptacja zwyczajów Ajnów czy związek z lokalną kobietą to do pewnego stopnia naturalny element ich wtapiania się w społeczność wyspy. Idąc drogą analogii – outsiderzy wchodzą w relacje z rasą sytuowaną w hierarchii imperium na równie niskiej pozycji. Ashirika (pierwotnie Takatsu Masayuki z księstwa feudalnego Aizu) z *Roku zero na północy* znajduje się w relacji mentor–uczeń ze starym Ajnu, któremu asystuje w rytuale odprawianym po zabiciu niedźwiedzia. Jubei z *Bez przebaczenia* ze związku z ajnuską kobietą ma dzieci. Mimo adaptacji elementów obcej kultury obaj wciąż jednak zachowują swe oryginalne japońskie pochodzenie. Nie dokonują transgresji ani nie płacą symbolicznej ceny za prowizoryczne przejęcie obcej tożsamości. Jeśli dokonuje się w nich przemiana, to w kwestii większego zrozumienia dla ajnuskiej kultury, której stają się rzecznikami.

Podsumowanie: nieukończona droga do emancypacji

Dokonana przez nas analiza zbiorowości, typów postaci i relacji między kolonizatorem i kolonizowanym występujących w świecie przedstawionym w japońskich filmach o Ajnach dość jednoznacznie wskazuje na uwarunkowanie tych filmów przez schematy występujące w północnoamerykańskim westernie, zwłaszcza w jego klasycznej formie. Inspiracje te mają przy tym wymiar zgoła diachroniczny. Przemiany w czasach kontrkultury w zachodnim westernie w kreacji postaci Indian i białych dokonujących kulturowej transgresji, w kinie japońskim miały miejsce dopiero po 2000 roku, a i tak w bardzo ograniczonym stopniu, na co miały wpływ już istniejące i dominujące w Japonii narracje o Ajnach, poza które filmowcy raczej nie byli skłonni wyjść.

Tę podstawową różnicę można wskazać także na poziomie tworzenia własnych narracji przez autorów wywodzących się z mniejszości etnicznej. W Stanach Zjednoczonych lat siedemdziesiątych indiańska społeczność podjęła działalność aktywistyczną, aby na gruncie społeczno-politycznym walczyć ze swoim stereotypowym i szkodliwym obrazem w kulturze mainstreamowej. Te akcje posłużyły później za punkt wyjścia dla twórczości filmowców będących rdzennymi Amerykanami – takich jak Chris Eyre, Billy Luther czy Sydney Freeland. Część z tych reżyserów, zajmujących się przede wszystkim społecznie zaangażowanym kinem niezależnym, zyskało też ekonomiczne wsparcie systemowe (na przykład tak zwany *Native American and Indigenous Film Program* prowadzony przez Sundance In-

stitute²¹). Co zrozumiale – twórcy ci nie tworzą westernów i skupiają się na dekonstruowaniu rasistowskich uprzedzeń białych Amerykanów w filmach podejmujących problematykę współczesną.

W kontekście już wskazanych różnic nie może dziwić, że w obrębie kina fabularnego w Japonii nigdy nie działali filmowcy wywodzący się z mniejszości ajnuskiej ani nie funkcjonują też programy mogące stymulować taką działalność artystyczną u Ajnów²². Niemniej na Hokkaidō funkcjonują media ajnuskie²³. Autorzy chcieliby zwrócić również uwagę na to, iż ich tekst bynajmniej nie wyczerpuje opisanego problemu badawczego. Od 9 kwietnia 2018 roku w japońskiej telewizji emitowany jest serial *anime* pt. *Złote Kamui*, przy którym jako konsultant pracuje lingwista Nakagawa Hiroshi. Choć ma on pewne elementy westernu, jego emisja jeszcze się nie ukończyła i trudno na tym etapie ocenić to, w jakim stopniu stanowi on kontynuację „postępowych” w kwestii ajnuskiej filmów *Rok zero na północy* i *Bez przebaczenia*. Niemniej, jego produkcja wskazuje na to, iż tematyka rdzennej ludności Hokkaidō wciąż pozostaje nośna dla japońskiej kultury popularnej.

Japońskie produkcje o Ajnach wymienione w tekście

Gorotsuki-bune, reż. Mori Kazuo, 1950

Jak masz na imię?, część 2 (Kimi no na ha dai nibu), reż. Ōba Hideo, 1953

Święto lasów i jezior (Mori to mizuumi no matsuri), reż. Uchida Tomu, 1958

Wędrowny ptak na wielkiej równinie (szósta część serii, *Daisōgen no wataridori*), reż. Saitō Buichi, 1960

Mito Kōmon wybiera się za morze (Mito Kōmon umi wo wataru), reż. Watanabe Kunio, 1961

Pojedynek w forcie Ezo (Ezo yakata no kettō), reż. Furusawa Kengo, 1970

Miecz Kamui (Kamui no ken), reż. Rintarō, 1985

Rok zero na północy (Kita no zeronen), reż. Yukisada Isao, 2005

Bez przebaczenia (Yurusarezaru mono), reż. Lee Sang-il, 2013

Złote Kamui (Gōruden Kamui), reż. Hitoshi Nanba, 2018

²¹ *Native American and Indigenous Film Program*, <<http://www.sundance.org/programs/native-program/#/>> [dostęp: 7.05.2018].

²² Właściwie tylko spośród japońskich Koreańczyków (określanych jako *zainichi* – „przebywający w Japonii”) pojawili się reżyserzy, którzy odnosili sukcesy w japońskim przemyśle filmowym. Jednocześnie jest to też największa liczebnie mniejszość w kraju.

²³ Szczegółowe badania na temat mediów ajnuskich prowadzi badaczka Onai Junko. Ich wyniki dostępne są na przykład w tomie 30 i 31 (2013 i 2014 rok) biuletynu naukowego „Chōsa to shakai riron” wydawanego przez Uniwersytet Hokkaidō.

BIBLIOGRAFIA

- Aleiss A., *Making the White Man's Indian: Native Americans and Hollywood Movies*, Westport–London 2005.
- Baird R., „Going Indian”: *Dances with Wolves (1990)*, [w:] *Hollywood's Indian: the Portrayal of the Native American in Film*, eds P.C. Rollins, J.E. O'Connor, Lexington 1998.
- Kilpatrick J., *Celluloid Indians: Native Americans and the Film*, Lincoln–London 1999.
- Komori Y., *Rule in the name of „Protection”: The vocabulary of colonialism*, [w:] *Reading Colonial Japan: Text, Context, and Critique*, eds M.M. Mason, H.J.S. Lee, Stanford 2012.
- Majewicz A.F., *Dzieje i wierzenia Ajnów*, Poznań 1991.
- Marubbio M.E., *Killing the Indian Maiden*, Lexington 2006.
- Monma T., *Nihon eiga ni okeru ekizochishizumu-kō: Takasago, Nan'yō, Ainu*, „Yuirika” 1997, 29 nr 10, Tōkyō.
- Ōishi K., *‘Indian’ toshite no Ainu: Nihon eiga to Ainu no hyōshō*, „Hokkai gakuen daigaku jinbun ronshū” 2011, nr 49.
- Schilling M., *The Encyclopedia of Japanese Pop Culture*, Boston 2005.
- Siddle R., *Race, Resistance and the Ainu of Japan*, New York 2012.
- Siddle R., *The Ainu: Indigenous people of Japan*, [w:] *Japan's Minorities: The Illusion of Homogeneity*, ed. M. Weiner, London–New York 1997.
- Siddle R., *The Ainu and the discourse of ‘race’*, [w:] *The Construction of Racial Identities in China and Japan*, ed. F. Dikotter, Hong Kong 1997.
- Skwara J., *Western odrzuca legendę*, Warszawa 1985.
- Walker B.L., *The Conquest of Ainu Lands: Ecology and Culture in Japanese Expansion 1590–1800*. Berkeley–Los Angeles 2006.
- Walker J., *Deconstructing an American Myth: The Last of the Mohicans (1992)*, [w:] *Hollywood's Indian: The Portrayal of the Native American in Film*, eds P.C. Rollins, J.E. O'Connor, Lexington 1998.