

„Kwartalnik Filmowy” nr 135 (2026)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.4964>

© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Oryginalny artykuł naukowy; materiał recenzowany

Ilona Copik

Uniwersytet Śląski

<https://orcid.org/0000-0001-9794-9965>

Pieśń powrotu. Ekologiczna czasowość i epistemologia indygeniczna: *Singing Back the Buffalo* Tashy Hubbard

Keywords:

indigenous humanities;
indigenous cinema;
ecology;
decolonisation

Abstract

Song of Return: Ecological Temporality and Indigenous Epistemology. *Singing Back the Buffalo* by Tasha Hubbard
Contemporary film studies inspired by postcolonial, ecological, and posthumanist turns increasingly move away from a representational understanding of space toward conceiving film as a relational and processual practice. From this perspective, the cinematic world is composed not of stable objects but of dynamic relations which are subject to historical processes of rupture associated with colonialism and modern forms of environmental exploitation. The article interprets these processes through the lens of indigenous epistemologies, in which the relationality of the world has ontological, ecological, and temporal dimensions rooted in memory, cyclicity, and practices of sustaining bonds between humans, animals, and the land. The author analyses the film *Singing Back the Buffalo* (dir. T. Hubbard, 2024), which participates in processes of restoring broken interspecies relations and becomes a medium of memory, ecological temporality, and the reconstruction of community. Indigenous cinema is thus presented as a form of “world-making” that participates in processes of decolonising knowledge and rethinking the place of the human within the world.

Słowa kluczowe:

humanistyka
indygeniczna;
kino rdzenne;
ekologia;
dekolonizacja

Abstrakt

We współczesnych badaniach filmoznaucznych inspirowanych zwrotami – postkolonialnym, ekologicznym i posthumanistycznym – coraz częściej odchodzi się od reprezentacyjnego ujmowania przestrzeni na rzecz rozumienia filmu jako praktyki relacyjnej i procesualnej. W takim ujęciu świat filmowy nie składa się z trwałych obiektów, lecz z dynamicznych relacji między ludźmi, istotami pozaludzkimi i środowiskiem. Relacje te podlegają historycznemu procesowi zerwania, związanemu między innymi z kolonializmem i nowoczesnymi formami eksploatacji natury, podejmuje się jednak próby ich ponownego ustanowienia. Autorka artykułu interpretuje te zjawiska w perspektywie epistemologii rdzennych, w przypadku których relacyjność świata ma wymiar ontologiczny, ekologiczny i czasowy, zakorzeniony w pamięci, cykliczności, a także praktykach podtrzymywania więzi między ludźmi, zwierzętami i ziemią. Punktem odniesienia jest dla niej film *Singing Back the Buffalo* (reż. Tasha Hubbard, 2024), który staje się częścią procesu odtwarzania zerwanych więzi międzygatunkowych, a zarazem medium pamięci, ekologicznej czasowości oraz odbudowy wspólnoty. Kino indygeniczne zostaje tu przedstawione jako forma tworzenia świata, powstająca w kontekście dekolonizacji wiedzy i namysłu nad miejscem człowieka w świecie.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2026.05.16; recenzowano: 2026.07.11; przyjęto: 2026.08.03; opublikowano: 2026.09.30

Instytucje finansujące

Artykuł powstał w ramach realizacji programu Mobilność | Nauka – IV edycja w ramach Inicjatywy Doskonałości Badawczej.

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autorka nie zgłosiła żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

Humanistyka indygeniczna, jeszcze do niedawna stosunkowo słabo obecna w polskim dyskursie akademickim, staje się coraz istotniejszym i coraz bardziej inspirującym nurtem analizy kulturowej. Ewa Domańska określa ją jako *dziedzinę wiedzy i pole badań podchodzące do społeczności rdzennych i ich wytworów „od wewnątrz”, tj. od strony lokalnych i indygenicznych wiedz i sposobów poznania*¹. Tłem tego procesu jest przemiana całej współczesnej humanistyki, która przyjmuje charakter terenowy, partycypacyjny oraz wspólnotowy i tworzy wiedzę użyteczną społecznie, otwartą na różnorodne doświadczenia poznawcze. Epistemologia indygeniczna stanowi ważny punkt odniesienia w obrębie ekokrytyki, studiów środowiskowych, nowych materializmów, teorii afektu czy ekologii mediów. Opiera się na holistycznym rozumieniu wiedzy jako czegoś, co powstaje przy udziale nie tylko ludzi, lecz także bytów pozaludzkich – zwierząt, roślin, minerałów, a nawet duchów; czegoś, co nie jest autonomiczne, oddzielone od środowiska, ale wyłania się z relacji pokrewieństwa, współzależności i komunikacji między różnymi formami życia i istnienia². Taki model poznania przeciwstawia się antropocentrycznej epistemologii zachodniej. Jak zauważa dalej Domańska, epistemologia indygeniczna *odwołuje się do (...) wizji świata i kosmologii, których centralną zasadą stanowi relacyjność (relacyjna ontologia), czyli współistnienie i współzależność połączonych więzami pokrewieństwa bytów ludzkich i nieludzkich, oraz duchowość (m.in. duchowa relacja z miejscem, duchami przodków)*³. Wiąże się również z zasadą żywotności świata – zakłada ona, że wszystko pozostaje ożywione – oraz ideą równości bytów i świętości ziemi.

Na gruncie badań filmoznawczych indygeniczność pozostaje w szczególnej relacji z nurtami ekokina i ekofilmu, które stają się płaszczyzną refleksji nad sposobami, w jakie kino współtworzy powiązania między światem ludzkim i pozaludzkim. W tym ujęciu zasadnicze okazuje się pytanie nie tylko o to, jak środowisko naturalne wpływa na narrację filmową, lecz także o to, w jaki sposób filmy organizują i przekształcają rozumienie relacji między człowiekiem a światem. Ekokino odnosi się zarówno do problemu reprezentacji oraz współzależności ludzi i nie-ludzi⁴, jak i do infrastrukturalnego, ekstraktywistycznego wymiaru samych mediów i technologii obrazowania⁵. W jego obszarze prowadzi się także namysł nad praktykami sytuującymi produkcję filmową w szerokim kontekście uwarunkowań materialnych i środowiskowych (np. *green filming*)⁶. W perspektywie ekologii kina szczególnie istotny staje się model „procesowo-relacyjny” Adriana Ivakhiva⁷. Autor podkreśla, że świat i kino nie są zbiorem stabilnych obiektów czy zamkniętych reprezentacji, lecz dynamiczną siecią procesów i współzależności. W tym ujęciu działanie twórcy, tekst filmowy oraz doświadczenie widza współtworzą układ znaczeń i oddziaływań⁸. Relacja między estetyczną reprezentacją a materialnym zaangażowaniem stanowi jeden z kluczowych elementów tej teorii, która ujmuje film jako praktykę nieustannego wytwarzania i przekształcania świata. Jak podkreśla Ivakhiv: *Film nie funkcjonuje wyłącznie jako medium reprezentacji ani jako zamknięta struktura narracyjna, lecz przede wszystkim jako forma „tworzenia świata” – dynamiczne doświadczenie, które organizuje obrazy, dźwięki, czas oraz percepcję widza w spójną, choć zawsze częściowo negocjowaną rzeczywistość. (...) Medium filmowe funkcjonuje zatem nie jako bierne odbicie świata, lecz jako aktywna forma doświadczenia zdolna do tego, by kształtować sposoby widzenia,*

*odczuwania i zamieszkiwania*⁹. W tym paradygmacie kino może być rozumiane jako forma *poiesis* w sensie heideggerowskim, sposób powoływania świata do istnienia. Ma ono charakter kosmomorficzny, ponieważ nie tyle przedstawia świat, ile współtworzy jego konfigurację – powiązania między podmiotami i przedmiotami, postaciami i przestrzeniami, ruchem i tłem, które to elementy składają się na dynamiczny mikrokosmos filmowego doświadczenia.

Proponuję potraktować kino indygeniczne jako nadzwyczaj wyrazistą realizację tego modelu. Można je odczytywać jako praktykę artystyczną splecioną z działaniem na rzecz przestrzeni geograficznej, miejsca oraz tożsamości wspólnotowej. Przykładem takiej twórczości jest dokument *Singing Back the Buffalo* (reż. Tasha Hubbard, 2024), opowiadający historię wysiłków organizacji rdzennych oraz aktywistów plemiennych na rzecz przywrócenia bizonów na ich dawne siedliska w sercu północnoamerykańskich Wielkich Równin. Stanowi on sposób doświadczenia i opisu świata, jednocześnie zaś ma wyraźny potencjał interwencyjny i uczestniczy w procesach redefiniowania zależności między pamięcią, historią i terytorium. Jest także czymś na kształt autoreprezentacji wyrażającej tożsamość społeczności rdzennej, a przy tym poruszającą opowieścią przeznaczoną dla szerokiej publiczności. Twórczyni filmu zajmuje więc szczególną pozycję, będąc zarazem reżyserką, edukatorką i badaczką, której działania sytuują się na styku refleksji naukowej i sztuki. Można je ułożyć w obszarze *art-based research*, czyli badań opierających się na założeniu, że sztuka i zjawiska społeczne wzajemnie się „oświetlają”, a granice między nimi pozostają nieostre¹⁰. W tym sensie praktyka filmowa staje się równocześnie narzędziem poznania i formą interwencji w rzeczywistość społeczną¹¹.

W moim ujęciu *Singing Back the Buffalo* staje się filmem rekonfigurującym zachodnie rozumienie przemijania poprzez operowanie – właściwą epistemologiom rdzennym – relacyjną koncepcją czasu, pamięci i odnowy. Traktuję go nie tyle jako obiekt estetyczny, ile rodzaj praktyki poznawczej, w obrębie której kino uczestniczy w procesach odtwarzania, podtrzymywania i renegocjowania powiązań między tym, co ludzkie i nie-ludzkie. Dokument funkcjonuje tym samym jako medium pracy pamięci i czasu. Przeszłość, teraźniejszość oraz relacyjność świata współistnieją w nim w dynamicznym układzie znaczeń. W kulturze zachodniej przemijanie ujmuje się zwykle jako proces nieodwracalnej utraty prowadzącej ku śmierci, końcowi czy zanikowi. W *Singing Back the Buffalo* zostaje zaproponowany odmienny model czasowości. Zagłada bizonów oraz przemoc kolonialna wobec ludów rdzennych nie są tu końcem historii, lecz momentem przejścia ku odnowieniu relacji między ludźmi, zwierzętami oraz ziemią. Jestem świadoma tego, że proponowana przeze mnie perspektywa interpretacyjna pozostanie siłą rzeczy naznaczona doświadczeniem europejskim. Moją intencją jest jednak realizacja jednego z podstawowych założeń studiów rdzennych, które opiera się na konieczności budowania etycznej odpowiedzialności wobec społeczności indygenicznych, umożliwiającej poznawanie, rozumienie i przekazywanie rdzennych perspektyw kulturowych z uwzględnieniem ich społecznego, a także poznawczego znaczenia¹². Wywód został uporządkowany zgodnie z czterema doświadczeniami organizującymi narrację filmu: trwaniem, utratą, eliminacją i powrotem. Nie tylko konstytuują one poszczególne etapy opowieści, lecz także odsłaniają typowy dla epistemologii indygenicznej sposób rozumienia przemijania.

Trwanie

Film otwiera sekwencja, która jeszcze przed rozpoczęciem właściwej opowieści ustanawia jej ramy percepcyjne i epistemologiczne. Zanim zabrzmie ceremonialna muzyka skomponowana przez Johna McMillana i Melody McKiver, a także zanim widz zobaczy rozległy krajobraz wzgórz Doliny Qu'Appelle, rozpościerających się w południowej części Saskatchewan, na ekranie pojawia się animowany obraz falującej sierści bizona. Towarzyszy mu odgłos ciężkiego oddechu i pochrząkiwania zwierzęcia. Fragment ten można odczytać jako swoisty prolog organizujący strukturę filmu, w którym ujawniają się jego dwa kluczowe aspekty. Po pierwsze, *Singing Back the Buffalo* oddaje głos samemu bizonowi, czyniąc z niego nie tyle przedmiot tradycyjnie rozumianej reprezentacji¹³, ile jeden z podmiotów filmowego doświadczenia. Reżyserka podejmuje próbę ukazania tego, w jaki sposób zwierzę funkcjonuje wobec czasu, pamięci i historii, wpisując je w relacyjną ontologię właściwą epistemologiom rdzennym. Nie chodzi tu jednak o prosty antropomorfizm, podporządkowujący świat zwierzęcy doświadczeniu ludzkiemu, lecz o sposób przedstawienia, w którym bizon funkcjonuje jako równorzędny podmiot relacji. Po drugie, film od początku ma zabarwienie autobiograficzne. Historia powrotu bizonów splata się z historią odzyskiwania tożsamości rdzennej przez jego twórczynię, kobietę Cree¹⁴, która odnajduje własne „ja” w krajobrazie. W opowieści chodzi ponadto o rekonstrukcję głębokich zależności między człowiekiem, zwierzęciem i ziemią jako podmiotami mającymi wspólną pamięć, połączonymi doświadczeniem wspólnotowym, które w skrócie można określić jako „świadomość bizonów”¹⁵. Wyrazem owej dwudzielnosci jest dwugłos narratorów – samej reżyserki oraz Leroya Little Beara, badacza akademickiego, a zarazem lidera plemiennego, rzecznika edukacji, praw, kultury i samorządności Narodów Rdzennych.

W pierwszej sekwencji zostaje ukazana geneza bizoniej „podróży”, wielokrotnie przywoływana przez Hubbard w wywiadach i wypowiedziach publicznych¹⁶. Dowiadujemy się, że na początku lat 2000. reżyserka odwiedziła Reginę, gdzie po raz pierwszy zetknęła się z *buffalo ribstones* – starożytnymi petroglifami tworzonymi przez rdzennych mieszkańców Wielkich Równin, między innymi społeczności Cree i Blackfoot. Wykonane z głazów kwarcytowych rzeźby przypominające żebra bizona pełniły funkcje ceremonialne i znajdowały się w miejscach modlitwy czy kontaktu duchowego. Starszyzna plemienna wykonywała przy nich tradycyjne pieśni, na które – jak sugeruje film – kamienie odpowiadały milczącą obecnością. Fragment ten unaocznia jedną z podstawowych zasad organizujących świat przedstawiony: relacja między człowiekiem, zwierzęciem, pamięcią i miejscem nie ma charakteru wyłącznie symbolicznego czy metaforycznego, lecz opiera się na doświadczeniu realnej współobecności i wzajemności. *Buffalo ribstones* odgrywają tym samym rolę medium pamięci umożliwiającego odnowienie więzi między społecznościami rdzennymi, ich przodkami oraz bizonami.

Zwierzęta przez stulecia pozostawały jednym z fundamentów życia indygenicznych społeczności Wielkich Równin. Ich znaczenie wykraczało poza wymiar użytkowy i materialny – traktowano je nie tylko jako źródło pożywienia, schronienia czy ubrania, lecz także jako istoty obdarzone sprawczością, podmio-



towością duchową, a nawet statusem krewnego¹⁷. Z kolei wizerunki bizonów tworzone przez mieszkańców rdzennych nie miały jedynie charakteru reprezentacyjnego. Były raczej wyrazem szacunku i świadomości współzależności wszystkich form życia. Bizon jawi się w tym przypadku jako nauczyciel, opiekun i uczestnik wspólnoty, symbolizujący siłę oraz trwanie. Aby pełniej uchwycić charakter relacji między ludźmi a zwierzętami, warto odwołać się do eseju Lindy Hogan *Pierwsi ludzie*, w którym opisuje ona te drugie jako byty istniejące w układzie pokrewieństwa z człowiekiem: *Uważamy, że zwierzęta są równe nam. Są naszymi nauczycielami. Są naszymi pomocnikami i uzdrowicielami. Są naszymi strażnikami, podobnie jak my byliśmy ich... Mamy wobec nich poważne zobowiązania*¹⁸. W epistemologii rdzennej przypisywanie naturze cech osobowych nie stanowi metafory ani projekcji ludzkiego doświadczenia, lecz wynika z ontologii animistycznej, zgodnie z którą świat jest ożywiony i obdarzony duchowym wymiarem. Granica między tym, co ludzkie i pozaludzkie, ma charakter płynny, nie absolutny. W filmie Hubbard antropomorfizm staje się zatem strategią opisywania rzeczywistości opartej na współobecności, wzajemnym oddziaływaniu oraz pokrewieństwach obejmujących ludzi, zwierzęta, ziemię, a także duchy przodków. Same bizona są tu przedstawiane jako „osoby inne-niż-ludzkie” (*other-than-human persons*).

W sposobie życia wspólnot rdzennych oraz reprezentowanym przez nie światopoglądzie dotyczącym znaczenia zwierzęcych mieszkańców świata uwidacznia się szczególne podejście do polowania, od którego zależało przetrwanie. Skoro zwierzę było postrzegane jako istota obdarzona duchowością i zdolnością odczuwania, akt polowania nie mógł mieć charakteru wyłącznie eksploatacyjnego. Wiązał się z odpowiedzialnością i zasadzał na wzajemnym zobowiązaniu. Każdemu polowaniu towarzyszyły zatem określone zasady, których naruszenie mogło zachwiać równowagę między ludźmi a światem pozaludzkim. Hubbard pokazuje to jako sytuację ceremonialną, której towarzyszą modlitwy oraz praktyki takie jak taniec *buffalo dance* – jeden z najważniejszych rytuałów społeczności Wielkich Równin, dzięki któremu integrowano wspólnotę i odnawiano więź z bizonami. Polowanie staje się czymś w rodzaju wyróżnienia czy błogosławieństwa, a zarazem doświadczeniem przywracającym balans duchowy i wspólnotowy. Upolowane zwierzę nie jest wyłącznie zasobem, lecz uczestniczy w układzie wzajemności podtrzymywanym przez pamięć i podział mięsa, dzięki któremu nic nie zostaje zmarnowane. Jeden z bohaterów filmu mówi: *Wibracje kopyt bizonów czuliśmy w kościach*, podkreślając cielesny i afektywny wymiar tego wydarzenia. W artykułach Hubbard przywołuje również wypowiedzi rdzennych mieszkańców równin, opisujących głęboką więź łączącą ludzi i zwierzęta: *Bizon był częścią nas, wchłanialiśmy jego ciało i krew, aż stały się one naszym własnym ciałem i krwią. Nasze ubrania, nasze tipi, wszystko, czego potrzebowaliśmy do życia, pochodziło z ciała bizona. Trudno było powiedzieć, gdzie kończy się zwierzę, a zaczyna człowiek*¹⁹. Tego rodzaju świadectwa ujawniają, jak duże znaczenie bizona miały dla społeczności rdzennych. Utrwalają też pamięć o więzi ze zwierzętami poprzez opowieści, rytuały i wspólne praktyki. W tym sensie *Singing Back the Buffalo* przeciwstawia się zachodniemu rozumieniu przemijania jako czegoś nieodwracalnego. Pamięć o bizonach pozostaje żywą częścią teraźniejszości.

Utrata

Reżyserka, momentami posługując się estetyką przypominającą film przyrodniczy, ukazuje złożoną sieć relacji łączących bizona z ekosystemem prairii północnoamerykańskich. Przypomina, że pierwotny krajobraz Wielkich Równin tworzyły rozległe obszary wysokich, gęstych traw funkcjonujących jako naturalny mechanizm pochłaniania dwutlenku węgla oraz magazynowania wody. Widoczne na ekranie pasące się stada tworzą obraz, który sygnalizuje, że bizon był gatunkiem kluczowym dla utrzymania równowagi całego środowiska. Wspierały bioróżnorodność, użyźniały glebę poprzez naturalne nawożenie oraz wspomagały funkcjonowanie terenów trawiastych. Twórczyni konsekwentnie podkreśla, że relacja między zwierzętami a krajobrazem prairii nie ma charakteru zewnętrznego czy przypadkowego, ponieważ współtworzą one strukturę ekosystemu, a także okazują się jednym z warunków jego trwania. Istotne znaczenie Hubbard przypisuje ukazanej w jednej ze scen praktyce taplania się (*wallowing*). Zachowanie to ma cele higieniczne i społeczne – pomaga zwierzętom pozbywać się zimowej sierści, chroni ich skórę przed owadami oraz służy oznaczaniu terytorium. Jego sens wykracza jednak poza wymiar behawioralny. Tarzając się w ziemi, bizona tworzą charakterystyczne zagłębienia, które z czasem przekształcają się w mikrosiedliska podtrzymujące lokalną różnorodność biologiczną, co wpływa na zwiększenie heterogeniczności całego krajobrazu²⁰. W ujęciu, jakie proponuje film, są one zatem nie tylko mieszkańcami prairii, lecz także inżynierami ekosystemu, aktywnie współtworzącymi warunki do życia dla innych gatunków.

Reżyserka – jak wspomniałam – przedstawia relację społeczności Pierwszych Narodów z bizonami jako więź opartą na trosce, wzajemności i odpowiedzialności, a także przekonaniu, że zwierzęta pozostają nauczycielami sposobów życia i zamieszkiwania świata²¹. W filmie wielokrotnie powracają malownicze ujęcia majestatycznych stad przemierzających ogromne, niemal bezludne przestrzenie prairii, choć obrazy te nie pełnią wyłącznie funkcji estetycznej. Hubbard podkreśla, że grupy zwierząt są zorganizowane według struktur matriarchalnych. Przywództwo sprawuje najstarsza i najbardziej doświadczona samica, a wiedza stada przekazywana jest kolejnym pokoleniom w linii żeńskiej. Do wspólnoty, której życie opiera się na opiece, ochronie i współdziałaniu, należą i młode, i starsze osobniki. Film zawiera więc sugestię, że organizacja społeczna bizonów może być rozumiana jako model wspólnotowości bazujący nie na dominacji, lecz na trosce o ciągłość życia i dobro całego stada.

W tym kontekście szczególnego wydzźwięku nabiera pojęcie rematriacji, odnoszące się do procesu przywracania bizonów na dawne terytoria rdzennych społeczności. Akcentuje ono nie tylko fizyczny powrót, lecz również symboliczne i kulturowe znaczenie żeńskiego przywództwa, pamięci oraz odbudowy zerwanych więzi. Działania na rzecz tego procesu zostają zaprezentowane jako próba przywrócenia dawnej równowagi między ludźmi, zwierzętami i ziemią, naruszonej przez przemoc kolonialną, eksterminację bizonów oraz rozpad tradycyjnych form życia wspólnotowego. Hubbard ujawnia również emocjonalny i afektywny wymiar życia bizonów, ukazując za pomocą animacji autorstwa Justina Stephenso- na zachowania związane z opłakiwaniem członków stada, którzy odeszli. Zwierzę-

ta pozostają przy ciele zmarłego osobnika nawet kilka dni, co interpretuje się jako przejaw pamięci, więzi społecznych, a także rozwiniętej kultury stadnej. *Mamy tych samych przodków* – mówi w pewnej chwili jeden z bohaterów, przez co podkreśla z kolei głębokie pokrewieństwo ludzi i zwierząt w obrębie kosmologii społeczności rdzennych. W takim ujęciu odbudowanie przez człowieka więzi z bizonami oznacza możliwość odzyskania własnej kulturowej i duchowej tożsamości. Jak stwierdza w filmie jeden z przedstawicieli społeczności Lakota: *Abyśmy mogli być w pełni sobą i odbudować nasze autentyczne „ja” jako Lakota, musimy być w relacji z bizonami*.

W kontekście współczesnego kryzysu ekologicznego Bruno Latour pisze o *głębokiej mutacji w naszych relacjach ze światem*²², wskazując, że samo określenie „relacja ze światem” ujawnia stopień nowoczesnego wyobcowania człowieka ze środowiska, którego jest przecież częścią. Problem bywa wprawdzie opisywany jako konieczność ponownego odkrycia, że *człowiek należy do natury*²³, jednak – jak zauważa antropolog – idea ta natychmiast wywołuje niepokój kulturowy. Zachodnia nowoczesność przez stulecia tworzyła bowiem obraz człowieka przede wszystkim jako istoty kulturowej, oddzielonej od natury i definiującej swoją wyjątkowość poprzez dystans wobec świata pozaludzkiego. Każda próba powrotu do natury grozi zatem utratą ludzkiej autonomii lub cofnięciem do stanu przedkulturowego. W tym sensie kryzys ekologiczny obnaża nie tylko problem środowiskowy, lecz także głęboką zapaść znacznej części nowoczesnej epistemologii opartej na dualizmie natury i kultury.

Humanistyka indygeniczna proponuje odmienny sposób rozumienia relacji między człowiekiem a światem. W epistemologiach rdzennych człowiek nie istnieje poza naturą ani ponad nią, lecz funkcjonuje jako element współtworzonej przez nią sieci zależności. Powiązania między bizonami, glebą, trawami i pozostałymi organizmami są tu postrzegane jako wspólnota oparta na wzajemności i odpowiedzialności. Wiedza nie ma charakteru abstrakcyjnego ani całkowicie obiektywnego i powstaje w relacji z miejscem, pamięcią wspólnoty i światem pozaludzkim. Dlatego w obrębie epistemologii indygenicznej za pełnoprawne źródła poznania uznaje się empiryczną obserwację, jak również sny, wizje, ceremonie oraz przekazy ustne, traktowane jako sposoby podtrzymywania związków między różnymi porządkami istnienia²⁴. Ekologiczna równowaga nie oznacza powrotu człowieka do natury, lecz odnowienie fundamentalnej odpowiedzialności za świat, którego człowiek jest częścią.

Istotnym źródłem wiedzy o relacjach między ludźmi i bizonami staje się w filmie mit o przemianie człowieka w kamień, przedstawiony za pomocą animacji. Jest to opowieść Cree i Nakoda o *Mistasiniy* – głazie określanym jako „dziecko bizona”. Według mitu podczas wędrówki przez prerię zgubiono niemowlę. Odnalazły je bizona, a jeden z nich wychował je jak własnego wnuka. Dorastając pośród stada, chłopiec wierzył, że sam jest bizonem i dopiero gdy zobaczył swoje odbicie w wodzie, uświadomił sobie własną odmiennność. Za namową bizoniego dziadka bohater wrócił do ludzi i założył rodzinę, choć bardzo tęsknił za światem bizonów. Kiedy poprosił dziadka o radę, usłyszał, że powinien wykonać cztery przewroty, po których przemieni się w *Mostos-Awasis Asiniy* – kamień „dziecko bizona”. W tej postaci będzie mógł na zawsze pozostać kimś, do kogo ludzie przychodzą, aby oddawać cześć bizonom i dziękować im za poświęcenie.

W mojej interpretacji mit ten pełni funkcję kluczowego ogniwa łączącego relacyjność z ekologiczną czasowością ukazaną w filmie. Wskazuje na konieczność szacunku wobec zwierząt, a ponadto tłumaczy sposób rozumienia przez społeczności indygeniczne relacji panujących w świecie. Kamień nie jest tu martwym obiektem czy surowcem przeznaczonym do eksploatacji, ale aktywnym przodkiem i uczestnikiem wspólnoty pamięci. Opowieść nadaje więc ziemi podmiotowość i historyczną ciągłość, pozostając w wyraźnej sprzeczności z kolonialnym mitem *terra nullius*, zgodnie z którym preria miała być pustą przestrzenią oczekującą na zasiedlenie i ucywilizowanie. Przemiana człowieka w kamień staje się aktem zakorzenienia przodków w krajobrazie oraz symbolicznym potwierdzeniem nieusuwalnej więzi społeczności rdzennych z ziemią. Mit znosi zarazem fundamentalny dla zachodniej nowoczesności podział między naturą i człowiekiem, niebędącym tu podmiotem podporządkowującym sobie środowisko, a częścią złożonego ekosystemu, w którym granice między tym, co ludzkie, i tym, co pozaludzkie, pozostają płynne. Odmienne pojmowana jest również sama czasowość. W epistemologii rdzennej więź człowieka, ziemi i świata pozaludzkiego zostaje wpisana w porządek długiego trwania – geohistorii i cyklicznych rytmów natury. Czas nie ma charakteru linearnego i progresywnego, właściwego zachodniej nowoczesności, lecz jest cyrkulacją powrotów, odnowy oraz ciągłej regeneracji. Stanowi to wyraz trwałości relacji między ludźmi i bizonami, a zarazem otwiera możliwość odrodzenia wspólnoty zerwanej przez przemoc kolonialną. Dlatego rdzenne opowieści i mity nie kończą się wraz z doświadczeniem utraty, lecz zawierają obietnicę powrotu bizonów rozumianego zarówno dosłownie, jako powrót zwierząt na tereny plemienne, jak i symbolicznie, jako odzyskiwanie pamięci, ziemi, a także relacyjnego sposobu istnienia w świecie.

Eliminacja

To stosunek do czasu i ziemi najwyraźniej odśłania punkty rozejścia się myśli zachodniej i rdzennej. Epistemologia relacyjna charakterystyczna dla społeczności indygeniczych jest przeciwieństwem kolonialnej epistemologii eksploatacyjnej, wspierającej procesy zawłaszczania i podporządkowywania. Jak pisze Ivakhiv: *Tam, gdzie powstawały hierarchie społeczne i imperia delegujące swoje systemy władzy na wielkie odległości, konieczne stawały się techniki opanowywania przestrzeni*²⁵. Rozwój perspektywy linearnej umożliwił wierne przedstawianie krajobrazu z punktu widzenia nieruchomego obserwatora, co sprzyjało rozwojowi kartografii i technik nawigacyjnych służących podbojowi nowych terytoriów. Zdystansowane spojrzenie przekształcało ziemię i jej mieszkańców w przedmioty: bierne, gotowe do zarządzania. Jak zauważa w jednym z artykułów Hubbard, europejscy osadnicy przynieśli na prerie *dyfuzjonistyczny mit pustki*²⁶, który uzasadniał ich poczucie prawa do tych ziem. *Opierał się on na postrzeganiu rdzennych mieszkańców jako ludów nieustannie migrujących, pozbawionych własności prywatnej i wartości intelektualnych, a zarazem skazanych na nieuchronne zniknięcie w obrębie nowoczesnej cywilizacji*²⁷. Kluczowym elementem tej logiki była eliminacja lub wyparcie rdzennych podmiotowości, światopoglądów i historii. Michelle Raheja pisze, że *kolonializm osadniczy opierał się na logice eliminacji*,

która niemal zawsze zmusza państwo kolonialne do ludobójstwa w celu uzyskania swobodnego dostępu do terytorium²⁸.

Kolonizacji towarzyszyły mity podboju i dominacji, które przemieniały ziemię we własność, a istoty żywe w zasoby przeznaczone do eksploatacji. Ideologie te legitymizowały potrzebę „oczyszczania” terytorium wszelkimi dostępnymi środkami. Jednym ze skutków tych działań było zniszczenie równowagi ekologicznej oraz zerwanie relacji między ludźmi a zwierzętami. Z perspektywy społeczności rdzennych dewastacja ziemi, wód i istot pozaludzkich na kontynencie północnoamerykańskim kwalifikuje się jako przemoc wymierzona w nie same. Jak zauważa Lauren J. Eichler: *Destrukcja zwierząt, ziemi, wody czy innych pozaludzkich istnień stanowi w kategoriach autochtonicznej metafizyki formę ludobójstwa*²⁹. W zachodnich badaniach zjawiska eko- i ludobójstwa zazwyczaj są ujmowane oddzielnie, jednak w epistemologiach rdzennych pozostają one nierozłączne. Również Hubbard podkreśla w jednym z artykułów, że pojęcie ludobójstwa odnosi się nie tylko do fizycznej zagłady ludzi, lecz także do celowej eksterminacji bizonów. Odwołując się do dokumentów historycznych, wskazuje, że masowe zabijanie stad oraz porywanie cieląt prowadziło do biologicznej zagłady gatunku oraz do rozpadu charakterystycznych dla niego struktur społecznych, a w konsekwencji do głębokiej traumy³⁰. W filmie tragiczny los społeczności rdzennych i uśmiercenie bizonów przedstawiono jako równoległe procesy eliminacji. Narrator mówi wprost: *Uczyniono nam to samo po to, by usunąć nas z ziemi i zastąpić bydłem oraz osadnikami*.

Przed rozpoczęciem osadnictwa kolonialnego liczba bizonów żyjących na preriach była ogromna. *Szacunki wskazują na populację rzędu 30-60 milionów osobników, zamieszkujących obszar obejmujący połowę kontynentu: od kanadyjskich prerii na północy aż po północny Meksyk, od Gór Skalistych na zachodzie po dorzecze Missisipi na wschodzie*³¹. Gatunek, który stał się surowcem, w przeciągu kilku dekad niemal zniknął, a za masową eksterminację odpowiadał rząd wraz z wojskiem i myśliwymi. *W 1890 r. liczba bizonów wynosiła mniej niż 300. (...) skóry wykorzystywano do produkcji pasów transmisyjnych i obuwia wojskowego, a kości przerabiano na nawóz i porcelanę* – dowiadujemy się z filmu³². Niemal całkowite wyniszczenie zwierząt umożliwiło kolonizatorom radykalne przekształcenie ekosystemu równin i podporządkowanie go logice imperializmu ekologicznego. Proces ten legitymizowały narracje kolonialne, w których także wykorzystywano paralele między losem bizonów i rdzennych mieszkańców, ale nadawano mu inne znaczenie. W jednym z XIX-wiecznych raportów wojskowych stwierdzono, że *każdy martwy bizon to Indianin, który zniknął*³³. Podobieństwa między sposobami przedstawiania bizonów i ludzi były uderzające – oba dyskursy usprawiedliwiała przemoc kolonialną, przypisując „niższym” istotom słabość i niezdolność do przetrwania wobec rzekomo bardziej rozwiniętej cywilizacji osadników. W obrębie tej narracji zarówno społeczności rdzenne, jak i zwierzęta miały zostać usunięte z ziemi nie tylko fizycznie, lecz także symbolicznie. Zacieraniu ulegała również pamięć o relacjach łączących ludzi, zwierzęta i terytorium. Dziedzictwem przemocy kolonialnej, jak sugeruje film, okazała się zbiorowa amnezja podtrzymywana przez światopogląd antropocentryczny, oparty na przekonaniu o nadrzędnej pozycji człowieka wobec istnień pozaludzkich. W tym ujęciu więzi między rdzennymi

społecznościami a ich zwierzęcymi krewnymi marginalizowano, romantyzowano lub całkowicie podważano³⁴.

Historia znikania bizonów preriowych, a wraz z nimi społeczności rdzennych, była utrwalana w licznych przedstawieniach kulturowych. Jednym z najbardziej widocznych przejawów imperializmu ideologicznego stało się zawłaszczenie wizerunku bizona, który zaczęto postrzegać jako symbol „dzikiego Zachodu”. Był on reliktem świata przeznaczonego do ujarzmienia, podobnie jak mieszkańcy rdzenni sprowadzani do roli trofeów europejskiej dominacji³⁵. Uzmysławiają to XIX-wieczne malowidła. Jednym z najbardziej znanych przykładów jest tu obraz *Assiniboine Hunting Buffalo* pędzla Paula Kane’a z lat 1851-1856, znajdujący się w zbiorach National Gallery of Canada. Ukazuje on dwóch wojowników rdzennych polujących na samotnego bizona na tle niemal pustego krajobrazu. Kompozycja wpisuje się w utrwalony schemat przedstawień kolonialnych. Zamiast stada pojawia się pojedyncze zwierzę, symbolizujące świat skazany na zagładę. Zarówno bizon, jak i myśliwi funkcjonują tu jako elementy romantycznej wizji „zanikających kultur”, ustępujących miejsca nowoczesności i osadnictwu kolonialnemu.

Twórczość Kane’a pokazuje, w jaki sposób rdzenne doświadczenie preri było tłumaczone na estetykę przystępną dla publiczności kolonialnej³⁶. Jego obrazy jednoznacznie podporządkowywały życie społeczności rdzennych wzorcom europejskim. Narracje zakorzenione w relacjach z ziemią były zastępowane kolonialnymi opowieściami o podboju, cywilizowaniu przestrzeni i narzucaniu europejskiego światopoglądu. Podobny mechanizm uwidaczniał się w innych XIX-wiecznych malowidłach. Szczególną popularność zyskał motyw „ostatniego przedstawiciela” zanikającego świata. W czasie, gdy Kane malował „ostatnie” bizona, quebecki artysta Antoine Plamondon stworzył portret Zacharie’ego Vincenta jako *Ostatniego z Huronów*. Tego rodzaju obrazy wpisywały się w szeroki nurt przedstawień ludów rdzennych właśnie jako społeczności znikających pod naporem kolonizacji. Wizualizacje te pełniły przy tym podwójną funkcję: uspokajały sumienie osadników, a zarazem ujawniały widmowy ślad obecności mieszkańców rdzennych w historii Kanady³⁷. Jeszcze do niedawna ukazywano ich jako istoty, które podzieliły los bizonów, coraz mniej liczne, żyjące na ograniczonym terytorium, należące do przeszłości kolonialnej. Jest to jednak ujęcie fałszywe. Zarówno bizona, jak i społeczności indygeniczne przetrwały, a ich liczebność stopniowo się zwiększa. W *Singing Back the Buffalo* zagłada zostaje przedstawiona jako próba przerwania ciągłości czasu wspólnotowego, który mimo wszystko może się odrodzić.

W wywiadach Hubbard wspomina o *kradzieży rdzennych opowieści*³⁸, dokonującej się w kinie od czasów niemych westernów. W narracjach kolonialnych przestrzeń osadnicza była uporządkowaną i udomowioną ojczyzną białych osadników, rdzenni mieszkańcy funkcjonowali zaś jako niezindywidualizowani „Inni” – prymitywni, groźni, skazani na podporządkowanie lub eksterminację. W kinie nie tylko reprodukowano zatem rasistowskie stereotypy, lecz także legitymizowano przemoc kolonialną. Historie rdzenne były przekształcane zgodnie ze spojrzeniem charakterystycznym dla kultury dominującej. Współcześni twórcy rdzenni – podobnie jak Hubbard w *Singing Back the Buffalo* – podejmują próbę odzyskania suwerenności estetycznej i fabularnej poprzez opowiadanie hi-



storii z własnej perspektywy. Dekolonizacja obrazu staje się formą politycznego i kulturowego odzyskiwania pamięci. Już w latach 70. i 80. XX w. twórcy tacy jak Alanis Obomsawin, Sandra Osawa czy Larry Littlebird krytykowali hollywoodzkie przedstawienia ludów rdzennych. Od lat 90. widoczne jest wyraźne odrodzenie twórczości indygeniczej. Filmy takie jak *Znaki dymne* (*Signals*, reż. Chris Eyre, 1998) czy *Atanarjuat, biegacz* (*Atanarjuat: The Fast Runner*, reż. Zacharias Kunuk, 2001) nie ograniczały się już do korygowania kolonialnych stereotypów, lecz proponowały nowy sposób myślenia o czasie i przestrzeni. Jak podkreślają badacze, do dziś wyobrażają one przyszłość społeczności rdzennych jako coś złożonego, pełnego kreatywności oraz sprawczości, przeciwstawiając się w ten sposób narracjom zamykającym ich doświadczenie w romantyzowanej przeszłości³⁹.

Powrót

Istotna dla wymowy filmu jest scena, w której narrator, Leroy Little Bear, przechadzając się po rubieżach prerii, przywołuje ważne w języku Blackfoot słowo *Atsinikssin*, które można przetłumaczyć jako „opowieść”. Jego znaczenie wykracza poza samo przekazywanie historii i odnosi się do aktywnego uczestnictwa. *Kiedy mówimy „Atsinikssin”* – wyjaśnia mężczyzna – *mamy na myśli wspólne działania na rzecz powrotu bizonów na prerię*. Kamera rejestrująca następnie ceremonię, wykonywanie pieśni i przekazywanie opowieści pokazuje, że nie należą one wyłącznie do przeszłości, lecz stanowią formę podtrzymywania relacji, w której jest wpisana pamięć o dawnym przymierzu z bizonami oraz przekonanie, że choć zwierzęta musiały odejść, pewnego dnia powrócą. Opisywana scena, zestawiona z obrazem dorosłych osobników pasących się wraz z młodymi cielećkami pośród traw prerii, ujawnia zasadniczy sens filmu Hubbard. Powrót bizonów nie oznacza nostalgicznej próby odtworzenia utraconego świata ani cofnięcia historii. Chodzi w nim raczej o restytucję ekologicznych powiązań i regenerację wspólnoty. Reżyserka sugeruje, że mimo doświadczenia eliminacji, więzi nie zostały zerwane bezpowrotnie, lecz przetrwały w pieśniach, ceremoniach, opowieściach i pamięci miejsca. Motyw powrotu staje się zatem nie tyle odzyskiwaniem przeszłości, ile możliwością dalszego trwania relacyjnego świata.

Film drobiazgowo odtwarza historię „Buffalo Treaty”, pierwszego od ponad 150 lat międzyplemiennego porozumienia zawartego przez rdzenne społeczności Kanady i Stanów Zjednoczonych. Istotą traktatu jest uznanie kulturowego, duchowego i ekologicznego znaczenia zwierząt. Do dziś podpisało go ponad czterdzieści narodów i organizacji rdzennych. Jak podkreślają sygnatariusze, jest to *żywe porozumienie, które jednoczy narody we wspólnym zobowiązaniu do odbudowy populacji bizonów oraz odnowienia relacji z ziemią, kulturą i ze sobą nawzajem*⁴⁰. Film obrazuje coroczne spotkania służące nie tylko podsumowaniu dotychczasowych działań, lecz także podtrzymywaniu wspólnotowego charakteru przedsięwzięcia. To, co rozpoczęło się w 2014 r. jako akt polityczny i symboliczny, przekształciło się z czasem w szeroki ruch obejmujący różne społeczności pochodzące z całej Ameryki Północnej. Sygnatariusze traktatu zobowiązali się do współpracy na rzecz reintrodukcji dzikich stad oraz stworzenia warunków umożliwiających odtworzenie szlaków migracyjnych. Nie chodzi tu jednak wy-

łącznie o transport zwierząt na historyczne ziemie plemienne, ale o odbudowę warunków pozwalających im funkcjonować zgodnie z własnym rytmem, strukturą społeczną i relacjami stadnymi. Proces ten koordynują organizacje takie jak InterTribal Buffalo Council, wspierające wysiłki na rzecz rematriacji i ochrony stad. Film dokumentuje między innymi historyczne przeniesienie osiemdziesięciu siedmiu młodych bizonów z Elk Island National Park na tereny Blackfeet Nation, a także inne inicjatywy prowadzone w Kanadzie, na przykład w Banff National Park oraz Grasslands National Park. Odbudowa populacji spotyka się ze sprzeciwem części ranczerów i hodowców bydła, postrzegających ziemię przede wszystkim jako przestrzeń produkcji żywności⁴¹. Stanowisko to jednak łatwo podważyć – bizona i bydło mogą współistnieć w ramach rozmaitych programów ochronnych. Sam transport zwierząt zostaje ukazany jako ceremonia o wymiarze zarówno ekologicznym, jak i emocjonalnym. Członkowie społeczności Blackfeet są wzruszeni i mają poczucie spełnienia obowiązku związanego z – jak słyszymy w filmie – *powrotem krewnych do domu*.

Ujęcia przedstawiające ciemne sylwetki bizonów na tle krajobrazu prerie podkreślają majestatyczne piękno tych zwierząt oraz ich organiczną więź z przestrzenią Wielkich Równin. Wśród dzieł przywoływanych w tekstach Hubbard szczególne miejsce zajmuje *Fools Crow*, powieść historyczna przedstawiająca świat ukształtowany przez kosmologię i język społeczności Blackfeet, w którym relacje z bizonami, określanymi mianem „czarnorogich”, stanowią fundament życia wspólnotowego⁴². Interesujący jest fragment dotyczący powrotu stad widzianych oczami oczekujących ich ludzi: *Wzbierające rzeki wielkich zwierząt. Ich grzbiety były ciemne od deszczu, który zbierał się na ich kudłatych głowach i spływał po nich. Niektóre pasty się, inne spały. Niektóre zaczęły linieć. Ich ciemne rogi lśniły w deszczu, gdy stały na straży śpiących cieląt. Czarne rogi powróciły i wszędzie było tak, jak być powinno*⁴³. Literacki opis Jamesa Welcha wyraźnie koresponduje z filmowymi ujęciami bizonów przemierzających prerie. Istotny jest tu rytm ruchu, a także idea regeneracji i cykliczności życia. Nie wiadomo, czy Welch opisuje rzeczywiste wydarzenie, wizję czy element mityczny, jednak końcowe stwierdzenie, że *wszędzie było tak, jak być powinno*, otwiera perspektywę odnowy mimo doświadczenia przemocy kolonialnej i związanej z nią utraty. Podobnie jest w filmie Hubbard, w którym monumentalne sylwetki zwierząt, uchwycone w chwili, gdy wychodzą one ze środka transportu, stają się znakiem trwania sieci powiązań o większym znaczeniu niż historia eksterminacji.

Wyrażona na ekranie nadzieja jest możliwa dzięki odmiennemu rozumieniu czasu zakorzenionego w długim trwaniu. *Singing Back the Buffalo* nie przywraca linearnej przeszłości, lecz reaktywuje czas odnowy i relacyjności. Takie spojrzenie wyraźnie różni się od dominującego w zachodniej refleksji ekologicznej katastrofizmu. Jak zauważa Latour, w sytuacji, gdy lodowce i gatunki znikają coraz szybciej, nie możemy już liczyć na *wieczny wszechświat rzeczy*⁴⁴. Jego zdaniem w epoce antropocenu człowiek przestał funkcjonować w otoczeniu stabilnej i obojętnej natury i sam stał się siłą geologiczną wpływającą na los planety. U Hubbard ekologiczna czasowość ma jednak inny wymiar. *Bizon uczy nas o cyklu odwrotu i ponownego pojawienia się* – twierdzi w filmie reżyserka. W opowieściach ludów Wielkich Równin bizona wyłaniają się spod ziemi lub z jezior jako znak odradza-

jącego się życia. Ich powrót podważa kolonialną narrację o zniknięciu Pierwszych Narodów⁴⁵ i staje się znakiem ciągłości pamięci, kultury, a także wspólnoty. Jak głosi stara pieśń Lakotów – w ten sposób może powstać na nowo świat oparty na wzajemnej odpowiedzialności i pojednaniu (*reconciliation*).

Istotnym wymiarem motywu powrotu pozostaje odzyskiwanie przez bizony sprawczości. Wprawdzie uniknęły one zagłady, ale utraciły wolność. W perspektywie postkolonialnej rematriacja oznacza ochronę gatunku oraz próbę przywrócenia tradycyjnej formy życia zwierząt. Szczególnego znaczenia nabiera w tym kontekście sekwencja finałowa, przedstawiająca wyprawę kobiet Cree do Banff National Park. Grupa wyrusza w góry, aby odwiedzić bizony, które przywołuje pieśnią ceremonialną. Film zyskuje tu niezwykłą siłę oddziaływania. Długie ujęcia poruszających się stad, cieląt i relacji matriarchalnych budują niejako afektywną obecność zwierząt będących członkami wspólnoty – krewnymi, braćmi i siostrami, istotami mającymi podmiotowość. Akt filmowania, śpiewanie pieśni oraz inne sposoby kultywowania pamięci zostają włączone w proces odbudowy więzi, dlatego *Singing Back the Buffalo* oprócz tego, że opowiada o powrocie bizonów, staje się praktyką *singing back* – performatywnym aktem odnawiania. Poruszający jest moment, w którym bizony odpowiadają na pieśń kobiet: podchodzą blisko, pozwalają się obserwować, pozostają w pobliżu obozowiska, a następnie odprowadzają uczestniczki wyprawy aż do granicy parku. Tym samym film pozostawia widza nie z obrazem utraconego świata, lecz z optymistycznym przesłaniem, że głębokie związki mimo przemocy kolonialnej mogą zostać ustanowione na nowo.

Konkluzja

W *Singing Back the Buffalo* zostaje zaproponowana alternatywna ontologia przemijania, w obrębie której utrata nie domyka historii, lecz otwiera możliwość odnowienia relacji między ludźmi, zwierzętami i ziemią. Film można rozumieć jako medium ekologicznej czasowości (cykliczność, pamięć, przeszłość będąca częścią teraźniejszości), organizujące wspomniane relacje z dala od linearnego modelu upływu czasu typowego dla nowoczesności kolonialnej. Wartości społeczności rdzennych spotykają się tu ze współczesną świadomością ekologiczną, która – jak zauważa Latour – oznacza przede wszystkim zmianę sposobu postrzegania relacji człowieka ze światem⁴⁶. Tak pojmowana ekologiczna czasowość wymaga odmiennego rozumienia filmu. W ujęciu zaproponowanym przez Hubbard nie jest on jedynie tradycyjnym medium reprezentacji, lecz praktyką *tworzenia świata*⁴⁷, o której pisze Ivakhiv. Kino rdzenne działa więc jako forma relacyjnej praktyki pamięci; przestrzeń, w której obraz, pieśń i opowieść stają się sposobem podtrzymywania wspólnoty. Okazuje się także narzędziem odzyskiwania suwerenności narracyjnej oraz istotnym głosem w dyskusji na temat współczesnych procesów dekolonizacji wiedzy⁴⁸, sprawiedliwości epistemicznej i potrzeby ponownego przemyślenia miejsca człowieka w świecie.



¹ E. Domańska, *Humanistyka indygeniczna*, „Teksty Drugie. Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 2024, nr 6, s. 12.

² Zob. tamże, s. 13.

³ Tamże, s. 12.

⁴ Por. A. Powierska-Domalewska, A. Domalewski, *Layers of Meaning, Layers of Earth: Necro-Eco-Mythical Perspectives and Traces of the Past in Alice Rohrwacher's „La Chimera”*, „Kwartalnik Filmowy” 2025, nr 131, s. 6-30.

⁵ Por. A. Nacher, *Kłopotliwe archiwa ekstraktywizmu w sztuce rzecznych narracji Thao Nguyen Phan. Perspektywa ekomedialna*, „Kwartalnik Filmowy” 2025, nr 131, s. 83-102.

⁶ Por. B. Kosińska-Krippner, „Green filming”: austriacki model synergetyczny, „Kwartalnik Filmowy” 2025, nr 131, s. 155-182.

⁷ A. Ivakhiv, *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 2013, s. 12.

⁸ Zob. tamże.

⁹ Tamże, s. 6.

¹⁰ J. Bielecka-Prus, *Badacz jako artysta, artysta jako badacz. Założenia metodologiczne działań artystycznych w procesie badawczym ABR (art-based-research)*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2020, t. 16, nr 2, s. 17.

¹¹ Dorobek Tashy Hubbard, będącej przedstawicielką Peepeekisis Cree Nation z Saskatchewan, obejmuje dokumenty sfinansowane przez National Film Board of Canada, poświęcone tematowi praw

rdzennych mieszkańców Kanady: *Two Worlds Colliding* (2004) o zgonach spowodowanych zamarznięciem w Saskatoon, *Birth of a Family* (2017) o rodzeństwie rozdzielonym w wyniku polityki Sixties Scoop oraz *nîpawistamâsowin: We Will Stand Up* (2019) o śmierci młodego mężczyzny z plemienia Cree Coltena Boushiego oraz związanym z nią procesie sądowym zakończonym uniewinnieniem sprawcy.

¹² Zob. C. Andersen, J. M. O'Brien, *Indigenous Studies: An Appeal for Methodological Promiscuity*, w: *Sources and Methods in Indigenous Studies*, red. tychże, Routledge, London 2016, s. 3.

¹³ Pod pojęciem „tradycyjna reprezentacja” rozumiem takie ujęcie, według którego film przedstawia lub odwzorowuje rzeczywistość. O ile Ewa Fiuk proponuje zastąpić taki model kategorią interpretacji, o tyle perspektywa relacyjna bliska epistemologiom indygenicznym, tak jak ją rozumiem w tym artykule, przesuwaa akcent jeszcze dalej: film nie jest ani prostym odwzwierciedleniem, ani wyłącznie interpretacją świata, lecz – jak pisałam – medium współtworzącym relacje między ludźmi, bytami pozaludzkimi i środowiskiem oraz ujawniającym ich wzajemne powiązania. Zob. E. Fiuk, *Film a kwestia reprezentacji. Ujęcie syntetyczno-krytyczne*, „Kwartalnik Filmowy” 2026, nr 133, s. 18-20.

- ¹⁴ Reżyserka sama określa się jako Nèhiyaw (Cree), Anishnaabe, Nakota, and Métis. Zob. T. Hubbard, *The Call of the Buffalo: Exploring Kinship with the Buffalo in Indigenous Creative Expression*, University of Calgary, Calgary 2016, s. 3.
- ¹⁵ Pojęcie to Tasha Hubbard rozwija w swojej rozprawie doktorskiej. Chodzi tu o proces ponownego wprowadzenia bizonów do przestrzeni rdzennych, włączania ich do inicjatyw zdrowotnych, ekonomicznych, kulturalnych, edukacyjnych i badawczych. T. Hubbard, *The Call of the Buffalo...* dz. cyt., s. 182-183. Reżyserka wspomina o tym także w wywiadach, wskazując na potencjał tkwiący w społecznościach bizonów, od których – jak twierdzi – ludzie mogą się dużo nauczyć. Zob. Banff Centre for Arts and Creativity, *Decolonizing the Narrative Conversation Series: Tasha Hubbard*, https://www.youtube.com/watch?v=n6-_BP1wsww (dostęp: 15.05.2026).
- ¹⁶ APTN News, *Acclaimed Cree Filmmaker Is Racking Up Awards for Latest Doc Singing Back the Buffalo*, <https://www.youtube.com/watch?v=48csc7KKCRo> (dostęp: 15.05.2026).
- ¹⁷ Przywódca Lakotów, Bill Kills Straight, mówi o bizonach jako o starszych braciach, z którymi jego społeczność jest spokrewniona duchowo. Nazywa ich *tatanka* co oznacza „właściciel”. Argumentuje, że ludzie nie mogą się określać jako istoty nadrzędne względem bizonów, ponieważ jest dokładnie odwrotnie. Zob. T. Hubbard, *The Call of the Buffalo...* dz. cyt., s. 14.
- ¹⁸ L. Hogan, *First People*, w: *Intimate Nature: The Bond between Women and Animals*, red. L. Hogan, D. Metzger, B. Peterson, Ballantine, New York 1997, s. 12.
- ¹⁹ T. Hubbard, „*The Buffaloes Are Gone*” or „*Return Buffalo*”? *The Relationship of the Buffalo to Indigenous Creative Expression*, „*The Canadian Journal of Native Studies*” 2009, t. 29, nr 1-2, s. 68.
- ²⁰ B. R. Coppedge, J. H. Shaw, *American Bison (Bison bison) Wallowing Behavior and Wallow Formation on Tallgrass Prairie*, „*Acta Theriologica*” 2000, t. 45, nr 1, s. 103.
- ²¹ Na temat edukacyjnych aspektów relacji ludności rdzennej z miejscem zob. M. Battiste, B. Lynne, i in., *Thinking Place: Animating the Indigenous Humanities in Education*, „*Australian Journal of Indigenous Education*” 2005, nr 34, s. 7-19.
- ²² B. Latour, *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*, tłum. C. Porter, Polity Press, Cambridge 2017, s. 8.
- ²³ Tamże, s. 14.
- ²⁴ E. Domańska, dz. cyt., s. 34.
- ²⁵ A. Ivakhiv, dz. cyt., s. 3.
- ²⁶ T. Hubbard, „*The Buffaloes Are Gone*”... dz. cyt., s. 69.
- ²⁷ Tamże.
- ²⁸ M. Raheja, *Future Tense: Indigenous Film, Pedagogy, Promise*, w: *Sources and Methods...* dz. cyt., s. 239.
- ²⁹ L. J. Eichle, *Ekobójstwo jest ludobójstwem. Próba dekolonizacji pojęcia*, „*Teksty Drugie. Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja*” 2023, nr 3, s. 183.
- ³⁰ T. Hubbard, *Buffalo Genocide in Nineteenth-Century North America: „Kill, Skin, and Sell”*, w: *Colonial Genocide in Indigenous North America*, red. A. Woolford i in., Duke University Press, Durham 2014, s. 295.
- ³¹ T. Hubbard, „*The Buffaloes Are Gone*”... dz. cyt., s. 69.
- ³² Problem ten został ukazany także w eksperymentalnym filmie Dany Claxton *Buffalo Bone China* (1997). Nawiązuje on metaforycznie do utraty bizonów przez Pierwsze Narody, a w szczególności do wykorzystywania kości w procesie produkcji porcelany.
- ³³ T. Hubbard, „*The Buffaloes Are Gone*”... dz. cyt., s. 70.
- ³⁴ Tamże, s. 71.
- ³⁵ Tamże.
- ³⁶ Obraz Kane’a jest niemal repliką akwaforty Bartolomea Pinellego zatytułowanej *Dwóch Rzymian polujących na byka* z 1816 r. Kompozycja obydwu dzieł jest podobna: postać bizona i byka wyrażają strach, konie są w tej samej pozycji, a myśliwi szykują się do ataku. Odmienne jest jedynie tło. Obydwie prace mają także podobne znaczenie – ukazują ideę panowania i sukces misji cywilizacyjnej.
- ³⁷ T. Hubbard, „*The Buffaloes Are Gone*”... dz. cyt., s. 72.
- ³⁸ Banff Centre for Arts and Creativity, dz. cyt. (dostęp: 15.05.2026).
- ³⁹ M. Raheja, dz. cyt., s. 241.
- ⁴⁰ *The Buffalo: A Treaty of Cooperation, Renewal and Restoration*, <https://www.buffalotreaty.com/treaty> (dostęp: 15.05.2026).
- ⁴¹ Spór wokół bizonów coraz mocniej wpisuje się w walkę polityczną o przyszłość amerykańskiego Zachodu. Obecna administracja nie tylko cofnęła pozwolenia na wypas bizonów na terenach sawanny w Montanie, ale także forsuje wycinkę lasów oraz przekazanie terenów publicznych na potrzeby przemysłu naftowego i górnictwa. Zob. A. Michalak, *Donald Trump kontra bizony*.

Spór o przyszłość symbolu „dzikiego Zachodu”, „Rzeczpospolita” 14.05.2026, <https://klimat.rp.pl/zwierzeta/art44345251-donald-trump-kontra-bizony-spor-o-przyszlosc-symbolu-dzikiego-zachodu> (dostęp: 15.05.2026).

- ⁴² Akcja *Fools Crow* (I wyd. 1986 r.) rdzennego amerykańskiego pisarza Jamesa Welcha rozgrywa się w Montanie tuż po wojnie secesyjnej i dotyczy losów młodego członka plemienia Blackfeet znanego jako Fools Crow, który u progu dorosłości musi wybrać walkę

lub asymilację z białym społeczeństwem wymuszającym na ludach indygenicznych zmianę tradycyjnego stylu życia.

- ⁴³ T. Hubbard, *„The Buffaloes Are Gone”...* dz. cyt., s. 77.

- ⁴⁴ B. Latour, dz. cyt., s. 109.

- ⁴⁵ T. Hubbard, *„The Buffaloes Are Gone”...* dz. cyt., s. 80.

- ⁴⁶ B. Latour, dz. cyt., s. 14. Na ten temat zob. też: E. Domańska, dz. cyt., s. 24-28.

- ⁴⁷ A. Ivakhiv, dz. cyt., s. 6.

- ⁴⁸ E. Domańska, dz. cyt., s. 20.

Ilona Copik

Dr hab., profesor w Instytucie Nauk o Kulturze na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Obszary zainteresowań badawczych: antropologia filmu i mediów, kino polskie, edukacja medialna. Autorka monografii: *Pomiędzy Gliwicami a Gleiwitz. Przestrzeń kulturowa Gliwic w piśarstwie Horsta Bienka* (2013), *Tópografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk* (2017). Współredaktorka tomów zbiorowych: *Edukacja przez słowo – obraz – dźwięk* (2015), *Kultury obrazu – tabu – edukacja* (2018).

Professor in the Institute of Cultural Studies at the University of Silesia in Katowice. Areas of academic interest: anthropology of film and media, Polish cinema, and media education. Author of the monographs: *Pomiędzy Gliwicami a Gleiwitz. Przestrzeń kulturowa Gliwic w piśarstwie Horsta Bienka* [Between Gliwice and Gleiwitz: Cultural Space of the City in Horst Bienek's Writing] (2013); *Tópografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk* [Topographies and Landscapes: Silesia in Films] (2017). Co-editor of the collective volumes: *Edukacja przez słowo – obraz – dźwięk* [Education through Word – Image – Sound] (2014); *Kultury obrazu – tabu – edukacja* [Image Cultures – Taboo – Education] (2018).

ilonac@autograf.pl

Bibliografia

- [b. a.] APTN News. *Acclaimed Cree Filmmaker Is Racking Up Awards for Latest Doc Singing Back the Buffalo*. YouTube.com. <https://www.youtube.com/watch?v=48csc-7KKCRo>
- [b. a.] Banff Centre for Arts and Creativity. *Decolonizing the Narrative Conversation Series: Tasha Hubbard*. YouTube.com. https://www.youtube.com/watch?v=n6-_BP1wsww

- [b. a.] *The Buffalo: A Treaty of Cooperation, Renewal and Restoration*. BuffaloTreaty.com. <https://www.buffalotreaty.com/treaty>
- Andersen, C., O'Brien, J. M. (2016). Indigenous Studies: An Appeal for Methodological Promiscuity. W: C. Andersen, J. M. O'Brien (red.), *Sources and Methods in Indigenous Studies* (ss. 1-12). London: Routledge.
- Battiste, M., Lynne, B. i in. (2005). Thinking Place: Animating the Indigenous Humanities in Education. *Australian Journal of Indigenous Education*, 34 (1), ss. 7-19.
- Bielecka-Prus, J. (2020). Badacz jako artysta, artysta jako badacz. Założenia metodologiczne działań artystycznych w procesie badawczym ABR (art-based-research). *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 16 (2), ss. 16-34.
- Coppedge, B. R., Shaw, J. H. (2000). American Bison (Bison bison) Wallowing Behavior and Wallow Formation on Tallgrass Prairie. *Acta Theriologica*, 45 (1), ss. 103-110.
- Domańska, E. (2024). Humanistyka indygeniczna. *Teksty Drugie. Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja*, (6), ss. 12-45.
- Eichle, L. J. (2023). Ekobójstwo jest ludobójstwem. Próba dekolonizacji pojęcia (tłum. A. Ostolski). *Teksty Drugie. Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja*, (3), ss. 183-213.
- Fiuk, E. (2026). Film a kwestia reprezentacji. Ujęcie syntetyczno-krytyczne. *Kwartalnik Filmowy*, (133), ss. 6-32.
- Hogan, L. (1997). First People. W: L. Hogan, D. Metzger, B. Peterson (red.), *Intimate Nature: The Bond between Women and Animals* (ss. 6-19). New York: Ballantine.
- Hubbard, T. (2009). „The Buffaloes Are Gone” or „Return Buffalo”? The Relationship of the Buffalo to Indigenous Creative Expression. *The Canadian Journal of Native Studies*, 29 (1-2), ss. 65-85.
- Hubbard, T. (2014). Buffalo Genocide in Nineteenth-Century North America: „Kill, Skin, and Sell”. W: A. Woolford i in. (red.), *Colonial Genocide in Indigenous North America* (ss. 292-305). Durham: Duke University Press.
- Hubbard, T. (2016). *The Call of the Buffalo: Exploring Kinship with the Buffalo in Indigenous Creative Expression*. Calgary: University of Calgary.
- Ivakhiv, A. (2013). *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Kosińska-Krippner, B. (2025). „Green filming”: austriacki model synergetyczny. *Kwartalnik Filmowy*, (131), ss. 155-182.
- Latour, B. (2017). *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime* (tłum. C. Porter). Cambridge: Polity Press.
- Michalak, A. (2026, 14 maja). Donald Trump kontra bizony. Spór o przyszłość symbolu „dzikiego Zachodu”. *Rzeczpospolita*, s. 51.
- Nacher, A. (2025). Kłopotliwe archiwa ekstraktywizmu w sztuce rzecznych narracji Thao Nguyen Phan. Perspektywa ekomedialna. *Kwartalnik Filmowy*, (131), ss. 83-102.
- Powierska-Domalewska, A., Domalewski, A. (2025). Layers of Meaning, Layers of Earth: Necro-Eco-Mythical Perspectives and Traces of the Past in Alice Rohrwacher's „La Chimera”. *Kwartalnik Filmowy*, (131), ss. 6-30.
- Raheja, M. (2016). Future Tense: Indigenous Film, Pedagogy, Promise. W: C. Andersen, J. M. O'Brien (red.), *Sources and Methods in Indigenous Studies* (ss. 239-246). London – New York: Routledge.
- Welch, J. (1986). *Fools Crow*. New York: Viking Press.