

KONSTRUOWANIE KRAJOBRAZU W *WILDLIFE FILMS* Z PRZEŁOMU XIX I XX WIEKU. STRATEGIE FABULARYZOWANIA I SYMULACJI

MARTA STAŃCZYK

Uniwersytet Jagielloński
Jagiellonian University
marta1.stanczyk@uj.edu.pl
ORCID 0000-0002-1698-7845

Kino na bardzo wczesnym etapie wykształciło sposoby manipulowania tym, co naturalne, w tym także krajobrazem, łącząc się z innymi zinstytucjonalizowanymi sposobami jego narratywizacji – powszechnymi w muzeach historii naturalnej, a także ogrodach zoologicznych czy na wystawach światowych. Na początku XX wieku filmy wykorzystywały zwierzęta po to, by nadać krajobrazom autentyczności, symbolicznie je legitymizować, ale i wprowadzić potencjał atrakcji, a następnie narratywizacji – poprzez obecność nie-ludzi kino zamieniało zatem krajobrazy w pejzaże. Dodatkowym skutkiem takiego sposobu myślenia było wzmacnianie antropocentryzmu i imperializmu w podejściu do nie-ludzkiego i niezachodniego świata. Jest to szczególnie wyraźne w tak zwanych *wildlife films*¹, często ukazujących ekspedycje oraz polowania w odległych, nie do końca jeszcze rozpoznanych i „ucywilizowanych” krainach. Filmy te uwypuklały napięcie między tym, co naturalne, a tym, co kulturowe, nie tylko ukazując naturę przefiltrowaną przez działalność człowieka i jego światopogląd, ale także bezpośrednio preparując tzw. dziką przyrodę. Pojawiały się filmy, które realizowano w prawdziwych lokacjach, ale inscenizowano je i wpisywano w określone schematy dramaturgiczne i fabularne; pojawiały się również filmy, które tworzyły scenerie umowne, ale zyskujące na autentyczności dzięki angażowaniu zwierząt pochodzących

¹ Kategorię tę tłumaczy się jako „filmy przyrodnicze”, jednak w tekście będę posługiwać się sformułowaniem oryginalnym z literatury anglojęzycznej oraz opisowym tłumaczeniem „filmy o dzikiej przyrodzie”, ponieważ polski oficjalny przekład nie uwzględnia kluczowego komponentu związanego z tzw. egzotyką.

z danych terenów. Te dwie strategie określłam, odpowiednio, jako fabularyzowanie oraz symulowanie krajobrazu.

Kulturowym aksjomatem jest dychotomia natury i kultury. Ta druga utożsamiana jest z człowiekiem i jego działalnością, a zatem w antropocentrycznym światopoglądzie wartościowana jest pozytywnie, pejoratywne znaczenia niesie z kolei to, co naturalne, albo to, co z naturalnym zostało – właśnie na płaszczyźnie kultury – utożsamione, czyli wszelkiego rodzaju inność. Skojarzenie z tym, co naturalne, jest też narzędziem hegemonii kulturowej, w której grupy dominujące budują swoją tożsamość i wyższość w opozycji. Odbieranie zwierzętom świadomości umożliwiało ustawienie ich poniżej człowieka w łańcuchu pokarmowym. Na tej samej zasadzie nietknięty przez cywilizację krajobraz był zagrożeniem, a więc nierzadko stanowił przestrzeń eksploracji i testowania możliwości przez (białego) człowieka. Natura sama w sobie jest figurą dyskursywną lub tworem kulturowym. Donna Haraway w tekście *Manifest gatunków stowarzyszonych* przełamała tę opozycję binarną i jej ideologiczne konotacje, uwydatniając splot tego, co ludzkie i nie-ludzkie: „Ciało i znaczące, ciała i słowa, opowieści i światy: wszystkie zostają ze sobą połączone w obrębie naturokultur”². Ta logika składa się z dwóch poziomów. Na pierwszym dostrzega się wzajemne wpływy i połączenia, na drugim zaś wykorzystuje się tę relacyjność, aby zbudować płaszczyznę spotkań międzygatunkowych i ukazać posthumanistyczną wrażliwość, „wyczuloną na specyfikę ludzkiego zamieszkiwania ziemi”³. Filmy i zjawiska, które poddam analizie w niniejszym artykule, nie są osadzone w posthumanistycznym paradygmacie zakreślonym przez Haraway, jednak analiza zarówno ich treści, jak i sposobu powstania uwypukla wpływ człowieka na naturę oraz wpływ kina na konstruowanie jej obrazu. Chciałabym wprowadzić *wildlife films* w dyskurs, który pokaże ich uwikłania i związaną z nimi przemocowość, bowiem w produkcjach tego typu, nawet jeśli skupiano się na naturze, nie przestawała ona pełnić jedynie roli tła dla człowieka.

² D. Haraway, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 256.

³ Ibidem, s. 258.

Suplementacja natury

Według Alexandra Wilsona *wildlife films* „dokumentują kulturę, która próbuje się pogodzić z [...] »końcem natury«⁴. Powstawały one w pierwszych dekadach istnienia kinematografii, wiążąc się z procesem wypieniania natury z życia modernizujących się społeczeństw. Akira Mizuta Lippit zauważa, że „Nowoczesność może być definiowana przez zanik dzikiej przyrody w ludzkich siedliskach oraz wyłanianie się jej w ludzkiej autorefleksji: w filozofii, psychoanalizie czy mediach technologicznych, takich jak telefon, film, radio”⁵. Zanim ta refleksja wkroczyła do kina, była rozwijana w estetyce, co rekapitułuje Piotr Schollenberger, przywołując publikację Joachima Rittera *Krajobraz. O postawie estetycznej w nowoczesnym społeczeństwie* z 1963 roku:

W swej diagnozie dotyczącej narodzin nowego kontaktu z naturą, który będzie od tej pory znamionował nowoczesność, twierdzi on, podobnie zresztą jak Georg Simmel, że wiążą się one ściśle z wykształceniem postawy teoretycznej względem świata. Zdaniem Rittera narodziny idei krajobrazu, odnajdującej swój wyraz w twórczości artystycznej, mają charakter kompensacyjny: wraz z postępującą naukową obiektywizacją rzeczywistości to ogląd estetyczny ma zapewnić utraconą zdolność obejmowania jednym spojrzeniem świata jako całości – „pełni natury”. [...] Krajobraz kształtowany jest metonimicznie: pewien określony wycinek odnoszony jest do pewnej całości, pojętej jako ustanowiona w tym kadrze jedność, zyskując tym samym pewną autonomię⁶.

W kulturze amerykańskiej krajobraz wyraźnie staje się elementem budowania tożsamości zarówno narodu, jak i jednostki⁷. Dzikie, która daje

⁴ A. Wilson, *The Culture of Nature: North American Landscape from Disney to Exxon Valdez*, Toronto 2019 [ebook].

⁵ A.M. Lippit, *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*, Minneapolis–London 2000, s. 2-3.

⁶ P. Schollenberger, *Odosobnienie. Próby dekonstrukcji krajobrazu*, „Widok” 2014, nr 8, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/8-powrot-krajobrazu/odosobnienie.-proby-dekonstrukcji-krajobrazu> (dostęp 29.06.2024).

⁷ Symptomatyczny wydaje mi się pod tym względem serial *American Crime Story: Impeachment* (2021), trzecia odsłona antologii Ryana Murphy’ego, poświęcona skandalom seksualnym w Białym Domu i innym wydarzeniom prowadzącym do przerwania prezydentury Billa Clintona. W jednym z odcinków prezydent wręcza swojej kochance, Monice Lewinsky, egzemplarz książki Henry’ego Davida Thoreu, który był znany nie tylko z poglądów istotnych dla Partii Demokratycznej, reprezentowanej przez Clintona, ale przede wszystkim

możliwości, stawia wyzwania i której okiełznanie staje się elementem mitu założycielskiego, była eksplorowana w literaturze, fotografiach, chronofotografiach Muybridge'a, a w końcu i w kinie. Łączy się to zdecydowanie nie tylko z samym przedstawianiem natury jako pejzażu, ale również zwierząt. John Berger w eseju *Why Look at Animals?* definiuje współczesność przez przerwanie więzi ze zwierzętami i zastąpienie jej relacją patrzenia⁸, którą będzie rozwijać kinowy *apparatus*.

Kontekstem pomocnym w zrozumieniu *wildlife films* i ich pola dyskursywnego są zyskujące na popularności na przełomie XIX i XX wieku dioramy⁹, które zaczęły być ważną częścią muzeów historii naturalnej. Diorama to rodzaj wystawy, w której wypchane zwierzęta są umiejscowione w scenerii rekonstruującej ich rdzenne środowisko¹⁰. W 1793 roku otwarto Muzeum Historii Naturalnej w Paryżu, a na początku XIX wieku pojawiły się w nim ekspozyty taksydermiczne z inicjatywy Louisa Dufresne'a¹¹. Dioramy zyskiwały na popularności także w innych krajach w całym XIX wieku, m.in. w Stanach Zjednoczonych i Anglii. „Napięcie między tradycyjnymi środkami przedstawiania, jak rzeźba czy obraz, a pragnieniem odtworzenia natury w jak najwierniejszy sposób charakteryzowało zainteresowanie konsumpcją wizualną w epoce wiktoriańskiej”¹². Stąd też w tym stuleciu rozwijała się procedura taksydermii, z której poza wspomnianym Dufresne'em zasłynęli Martha Maxwell czy Carl Akeley. Rozbudowywali koncepcję dioramy w muzeach

jako przedstawiciel XIX-wiecznego naturalizmu. Trwałość mitu bliskości z naturą opisuje chociażby Elizabeth Henry w analizie filmu Wernera Herzoga *Grizzly Man* (2005). Zob. E. Henry, *The Screaming Silence: Constructions of Nature in Werner Herzog's Grizzly Man*, [w:] *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*, ed. P. Willoquet-Maricondi, Charlottesville–London 2010.

⁸ Zob. J. Berger, *Why Look at Animals?*, London 2009.

⁹ Co interesujące, Louis Daguerre, zanim wynalazł technikę dagerotypii, eksplorował różne formy uchwylenia rzeczywistości czy mimetyczności – zaczynał jako panoramista, by w końcu zainteresować się dioramami. Pokazuje to powiązania między nimi a późniejszymi technikami rejestrowania rzeczywistości – fotografią i kinem.

¹⁰ Bryan B. Rasmussen uważa, że stanowiły podstawę do budowania środowiskowej wrażliwości, zbliżając ludzi do nie-ludzi (a także, dodałabym, unaoczniając ich cielesność, a zatem i ranliwość). Zob. M.P. Gindhart, *Biogeography, Autobiography, and Wildlife Protection*, „Antennae” 2019, nr 49, s. 88.

¹¹ Zob. G. Aloï, *Dioramas: Realism and Decorum*, „Antennae” 2019, nr 49, s. 94.

¹² Zob. ibidem, s. 98.

historii naturalnej i podobnych instytucjach, wyrażając „nowe pragnienie, żeby zobaczyć, posiąść i podporządkować sobie świat natury”¹³, a w tym celu łączono rekonstruowane krajobrazy naturalne z preparowanymi zwierzęcymi eksponatami. Ciekawy tego przykład opisała Maria P. Gindhart, mianowicie pawilon w sekcji Togo-Kamerun na Międzynarodowej Wystawie Kolonialnej w Paryżu (1931), który miał promować turystykę myśliwską w Afryce, a dodatkowo upamiętniać życie Émile’a Bruneau de Laborie (zginął w czasie polowania, pozyskując okazy do umieszczenia na wystawie):

Jak w 1934 roku komentował tę ekspozycję asystent w Narodowym Muzeum Historii Naturalnej, Paul Rode: „prezentacja wypchanych zwierząt w dioramach to postęp porównywalny z przejściem od starych menażerii do ogrodów zoologicznych”. Przez umieszczenie zwierząt – żywych w przypadku zoo i martwych w dioramach – w scenerii przypominającej ich naturalne środowisko, chciano stworzyć pełniejsze poczucie dzikiej przyrody¹⁴.

Konstruowanie dioram pełniło różne funkcje. Podstawową (i oficjalną) pobudką były cele naukowe i dydaktyczne, zgodnie z którymi dochodziło do ontologizacji muzealnej dioramy jako fragmentu prawdziwego środowiska. Współczesny ich twórca, Aaron Delehanty, podkreśla wagę replikowania ekosystemu, pogłębionych badań, ale i niezostawiania śladów („farba nie może wyglądać jak farba”¹⁵). To wraz z selekcją elementów kojarzyć się może z filmową narracją klasyczną z jej stylistyczną przezroczystością, ekonomią narracyjną i predylekcją do iluzji. Osoby artystycznie zajmujące się dioramami piszą wręcz o immersji – „przenoszeniu do innego miejsca i czasu”¹⁶. Na tym nie wyczerpują się podobieństwa z medium kina, bowiem dioramy przedstawiają sceny poddające się narratywizacji, fragmenty „biografii zwierzęcia”¹⁷, takie jak odpoczynek u wodopoju, polowanie czy zajmowanie się samicy młodymi. Giovanni Aloï pisze również o *decorum*, czyli sposobach wpisywania się scen w oczyszczoną z dzikości¹⁸ wizję międzygatunkowych

¹³ Ibidem, s. 95.

¹⁴ M.P. Gindhart, op. cit., s. 85.

¹⁵ A. Delehanty, *Six Philosophies for a Habitat Diorama Artist*, „Antennae” 2019, nr 49, s. 45.

¹⁶ Ibidem, s. 43.

¹⁷ Zob. A. Delehanty, op. cit., s. 42.

¹⁸ Zob. G. Aloï, op. cit., s. 106.

interakcji i antropomorfizacji – w ten sposób krajobraz ze zwierzętami ma służyć opowiedzeniu o człowieku, jego właściwościach i wartościach. Aloï podkreśla również, że performowanie obiektywności ustaliło pewien sposób (re)prezentowania środowiska¹⁹, a z kinem wiąże się również często dyskurs normatywizujący, posługiwanie się kliszami przedstawiania i powielanie ustanowionych społecznie hierarchii. Widać to doskonale na przykładzie *wildlife films*, kontynuujących XIX-wieczną tradycję przedstawiania „historii naturalnej”.

Tresowanie natury

Wildlife films powstawały na przełomie XIX i XX wieku w różnych krajach²⁰ i wpisywały się w dyskursy muzeów historii naturalnej także w sposób niezwykle bezpośredni, poprzez współpracę z muzealnikami i taksydermistami, otrzymywanie dofinansowania na ekspedycje, a niekiedy stanowiły wręcz dokumentację zainicjowanej przez instytucję naukową wyprawy. Nazwa jest deskryptywna – *wildlife films* to tendencja w kinematografii zapoczątkowana w kinie niemym²¹, skupiająca się na przedstawianiu dzikiej przyrody, czyli miejsc nietkniętych wpływem (białego) człowieka. Inaczej określano je jako *nature films*, czyli filmy o naturze, jednak epitet „dziki” dookreśla kolonizującą perspektywę tych produkcji, którą wyrażały swoiste podgatunki (filmy o safari, filmy o polowaniach, filmy o ekspedycjach, przygodowe trawelogi) oraz główne krajobrazy: Afryka, Arktyka i Antarktyda. Produkcje tego typu cieszyły się popularnością jeszcze w latach 20., jednak na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku były szczególnie wpływowe, powstając często jako skutek dużych ekspedycji i czerpiąc z ich

¹⁹ Zob. ibidem, s. 94.

²⁰ Ujednolicam w tym artykule *wildlife films* jako gatunek transnarodowy, jednak oczywiście można im się przyjrzeć z perspektywy lokalnej czy narodowej, łącząc choćby z historią kolonialną czy obiegami wyświetlania filmów użytkowych. Przykładowo *Afrykańskie polowanie Paula J. Raineya* (*Paul J. Rainey's African Hunt*, 1912) był wyświetlany na pokazie specjalnym w pałacu Buckingham, wykorzystywał również sukces spółki Charlesa Urbana, łączącego z powodzeniem naukowość i rozrywkę. Slogan jego spółki na początku XX wieku brzmiał: „We Put the World before You”.

²¹ Dla tej epoki też charakterystyczna, bo chociaż niektórzy badacze wskazują jej trwałość, to jednak po przełomie dźwiękowym kategoria ta nie funkcjonowała jako określenie konkretnej formuły.

rozgłosu, podczas gdy w latach 20. rozpowszechniały się już głosy przeciwnie zabijaniu zwierząt (przykładowo *Polowanie na hipopotama* [*Chasse a l'hippopotame en Haute-Gambie*, 1917] był w katalogu opatrzone podpisem informującym, że polowania przyczyniły się do znaczącego zmniejszenia populacji tych zwierząt i że w końcu człowiek zabija cały gatunek). Widać w ich konstrukcji rozwój narracyjny i gatunkowy – od Gunningowskich widoków i aktualności, po romantyczną szkołę dokumentów Flaherty'ego, od rejestrowania ekspedycji naukowych, po *animal pictures* i filmy etnograficzne. Można by było wspomnieć zapewne o przechodzeniu od nauki i edukacji do rozrywki, jednak – co wydaje mi się interesujące – to napięcie istniało w niemych *wildlife films* od początku.

Produkcje te oparte są na podwójnym fundamencie. Po pierwsze, wykorzystują dyskurs autentyfikujący. Często podkreślana jest integralność członków ekipy filmowej lub ekspedycji, ich doświadczenie i konfrontacja z dziką przyrodą, bycie w określonym plenerze, dokumentowanie ekspedycji czy sama legitymizacja przez wsparcie instytucji naukowych. Nie chodziło tylko o wierne oddanie natury, ale także o „polowanie z kamerą”. Gregg Mitman wspomina o retoryce wokół fotografów natury, którzy opisywani są jako dzielni podróżnicy, nierzadko czyhający na zwierzę niczym myśliwi²²; podobne refleksje kojarzące fotografa z myśliwym pojawiły się w książce Jonathana Burta²³. Dowodem dostrzegania tej analogii przez ówczesnych fotografów i filmowców są już nawet filmy myśliwskie *Afrykańskie polowanie na dużą zwierzynę z bronią i kamerą* (*Hunting Big Games in Africa with Gun and Camera*, 1922) i *Arktyczne polowanie na dużą zwierzynę z bronią i kamerą* (*Hunting Big Games in the Arctic with Gun and Camera*, 1925, oba H.A. Snow, Sidney Snow), inspirowane takimi zresztą artykułami jak *Hunting Big Game with Lasso and Camera* Guya H. Sculla z 1911 roku. Kluczową rolę w *wildlife films* odgrywa element śmierci – Derek Bousé uznaje zaaranżowanie przez Muybridge'a zabicia bawoła w 1884 roku za fundament kojarzenia autentyczności tych filmów ze scenami zabijania, a zarazem moment odróżnienia się *wildlife films* od dokumentów²⁴. Jonathan Burt pisał o „estetyce

²² Zob. G. Mitman, *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*, Seattle–London 1999, s. 13–14.

²³ Zob. J. Burt, *Animals in Film*, London 2002, s. 99–103.

²⁴ Zob. D. Bousé, *Wildlife Films*, Philadelphia 2000, s. 42.

żywotności” – rodzaju relacji ludzi i nie-ludzi, który opiera się na aktywnym współegzystowaniu, w którym życie jednej istoty zależy od interakcji z inną²⁵.

Po drugie, *wildlife films* nie funkcjonowałyby bez dramatyzacji. Widać ją na wielu poziomach, choćby już przez sam wybór „egzotyki” i narracji opisujących wyczyny ludzkiego ducha, ale także elementy sensacyjne, inscenizację szczególnie atrakcyjnych scen czy zastosowane środki ekspresji. „Dwie minuty czy dwie godziny, zwiastun czy rozbudowane studium historii naturalnej, nienarracyjny montaż czy rozbudowane fabuły – filmy i telewizja o dzikiej przyrodzie przedstawiają naturę w zbliżeniu, przyspieszoną, zestroszoną z muzyką, z podkreślonymi momentami ekscytującymi i wyciętymi tymi rzekomo nudnymi”²⁶ – w związku z tym autentyzm i dramatyzm są tutaj zespolone lub funkcjonują na spektrum, rozmaicie rozkładając akcenty w konkretnych produkcjach. To, co łączy je wszystkie, to kompozytowe traktowanie natury, wkomponowywanie jej w to, co sztuczne – ważniejsza od natury staje się „naturalność”, nie mimetyzm, a prawdopodobieństwo. W wywiadzie z Adamem Robińskim Łukasz Zaremba, badacz zajmujący się kulturą wizualną, mówił: „Spośród kilkunastu dostępnych definicji krajobrazu wybierasz tę, która odróżnia krajobraz od niezdobytej, pierwotnej, być może wyłącznie mitycznej dzikości, której nikt nie oglądał, w obraz się zatem zmienić nie mogła. Chodzi zatem raczej o »dzikość« niż dzikość”, na co jego rozmówca odpowiada: „[...] jeśli poszukiwałem dzikości, to po pierwsze ze świadomością, że muszę ją sobie na własne potrzeby wytworzyć. [...] przyrodę trzeba wyreżyserować”²⁷. Bousé w swojej książce używa trafnego określenia, pisząc o *wildlife films*: „Ceci n’est pas une Documentaire” („To nie jest film dokumentalny”)²⁸ w odwołaniu do znanego obrazu surrealistycznego René Magritte’a. W produkcjach, którym się przyjrzę, negowanie natury i manifestowanie prawdy są ze sobą spojone. Tak jak można powiedzieć, że wszystko

²⁵ Zob. J. Burt, *The Aesthetic of Livingness*, „Antennae” 2008, nr 5, s. 9. W kinie jest wiele przykładów wprowadzania szokującego efektu rzeczywistości przez zabijanie zwierząt – zaczynając od *Porażenia słonia prądem* (*Electrocuting an Elephant*, Edwin S. Porter, 1903), przez *Regułę gry* (*La Règle du jeu*, Jean Renoir, 1939), aż po „sadamodernistyczne” filmy Michaela Hanekego czy Lisandra Alonsa.

²⁶ D. Bousé, op. cit., s. 2-3.

²⁷ A. Robiński, *Dzikość zmaistrowana*, rozm. Ł. Zaremba, „Dwutygodnik” 2017, nr 225, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7519-dzikosc-zmajstrowana.html> (dostęp 29.06.2024).

²⁸ D. Bousé, op. cit., s. 20.

w filmach, czy to fabularnych, czy dokumentalnych, jest formą reprezentacji, tak *wildlife films* kuszą poczuciem prezentacji, osadzając to na dwóch komponentach: pejzażu i wpisaniem w niego zwierzęciu nie-ludzkiemu. Krajobraz więcej-niż-ludzki w filmie to „marzenie o bezpośredniości lub konieczność budowania reprezentacji”²⁹.

Czy lew kłamie?

O ile Bousé skupił się na Muybridge’u, o tyle dla Mitmana istotnym przypadkiem były dzieła traktujące o ekspedycji byłego prezydenta Theodore’a Roosevelta do Wschodniej Afryki (1909-1911). Wyprawa była ufundowana przede wszystkim przez przemysłowca-filantropa Andrew Carnegie’ego, ale, co istotne, sponsorowało ją Smithsonian Institution, ponieważ miała na celu pozyskiwanie egzemplarzy flory i fauny do ekspozycji w Narodowym Muzeum w Waszyngtonie (dzisiaj: Narodowe Muzeum Historii Naturalnej). Dlatego członkami grupy byli zarówno taksydermiści (Edmund Heller, James L. Clark), jak i myśliwi (którym przewodził R.J. Cunninghame). Na stronie muzeum można przeczytać, że do naukowców ze Smithsonian trafiło 11397 zwierząt (23151 wszystkich okazów, wliczając w to owady czy rośliny), których skatalogowanie zajęło kolejne osiem lat³⁰. Budziło to sprzeciw społeczny. Niektórzy podważali czyste intencje Roosevelta, który twierdził, że zabija zwierzęta tylko w celach naukowych i dla wyżywienia (pisał o tym w *African Game Trails*), ale i w ogóle muzeów, które hasła ochrony zwierząt realizowały przez zabijanie ich i zamienianie w eksponaty. Krytykowano ekspedycję i finansującą ją instytucję za okrucieństwo i mordowanie dla zabawy, co wzmacniane było przez obecność w pewnej części wyprawy brytyjskiego fotografa i operatora Cherry’ego Keartona – historia naturalna próbowała zaistnieć w kulturze, wykorzystując kino, jednak, jak się okazało, publiczność miała swoje wymagania co do „akcji”. Kearton, który zasłynął ze zdjęć natury, uwiecznił w filmie dokumentalnym *Roosevelt w Afryce* (*Roosevelt in Africa*, 1910) wiele plenerów, lokalną zwierzynę, ale przede wszystkim skupił się na elementach etnograficznych. Filmowi brakowało w oczach publiczności i „egzotyki”, i dramatyzmu – nie

²⁹ A. Robiński, op. cit.

³⁰ Zob. https://web.archive.org/web/20130412070215/http://www.mnh.si.edu/onehundred-years/expeditions/SI-Roosevelt_Expedition.html (dostęp 29.06.2024).

było żadnych zdjęć faktycznego polowania, nie udało się też sfilmować lwów w naturalnym środowisku (umieszczono w tym miejscu fotos).

Powód niepowodzenia dzieła był jeszcze jeden – przed powrotem z ekspedycji i dystrybucją filmu powstał inny film o tym wydarzeniu: *Polowanie na wielką zwierzynę w Afryce* (*Hunting Big Game in Africa*, 1909, Francis Boggs). William Selig wyprodukował w Selig Polyscope Company dzieło, które odwoływało się do wydarzeń opisywanych w prasie, stworzył ich kreację, jednak film dystrybuował jako dokument z ekspedycji³¹. Film był realizowany w studiu w Chicago, przy wykorzystaniu zwierząt, które Selig zaczął nabywać do swojej spółki (w kolejnej dekadzie założył zoo w Los Angeles i zaczął specjalizować się w *animal pictures*), a ponieważ Roosevelt nie zgodził się na występ, zatrudniono aktorów. Obraz uwypuklał to, co sensacyjne – do tego stopnia, że w tym filmie pojawiło się ujęcie polowania na lwa. Było to ujęcie oczywiście zainscenizowane – wykupiono starego lwa z cyrku i rzeczywiście go zabito – co jednak zupełnie wystarczyło, żeby zniwelować poczucie sztuczności i dodać dramatyzmu, a film odniósł większy sukces niż *Roosevelt w Afryce*³². Mitman lokuje w tym zestawieniu szereg napięć: „Jak bardzo filmowiec może poświęcić autentyzm na rzecz rozrywki? Do jakiego stopnia rekonstrukcje mogą zapewniać ważne dla opowieści sceny, które są jednak niełatwe do uchwycenia w plenerze? Czy implicytny kontrakt z widzami jest zerwany, jeśli filmowiec łączy sekwencje prawdziwie dzikich zwierząt z sekwencjami zrealizowanymi w warunkach łatwiejszych do kontroli: zoo, klatce czy studiu filmowym [...]?”³³. W ten sposób wyróżniają się dwie strategię, zależne od lokacji – można je nazwać fabularyzacją krajobrazu oraz symulacją krajobrazu. W pierwszej zdjęcia w odległych środowiskach dopasowują się do wyobrażeń o lokalnych gatunkach i schematach przedstawiania relacji

³¹ W tym samym roku ukazała się też książka Marshalla Everetta *Roosevelt's Thrilling Experiences in the Wilds of Africa Hunting Big Game*. Everett (jego prawdziwe imię to Henry Neil) był dziennikarzem i publikował książki o sensacjonalistycznym wymiarze – poza wyprawą Roosevelta pisał choćby o pożarze w Iroquois Theater, zatonięciu Titanica, trzęsieniu ziemi w San Francisco czy odkryciu bieguna północnego.

³² Ironia polegała na tym, że nie-ludscy performerzy w *wildlife films* często osadzani byli w środowisku naturalnym (czy takowe symulującym), jednak od urodzenia znali jedynie swoje klatki i wybiegi w ogrodach zoologicznych.

³³ G. Mitman, op. cit., s. xiii.

międzygatunkowych, w drugiej zaś zdjęcia realizowane w studiu lub jego pobliżu są urzeczywistniane przez śmierć zwierzęcia³⁴.

Strategie symulacji i fabularyzacji

Selig nie był oczywiście pierwszym, który dokonał symulacji krajobrazu. Strategię tę spopularyzował producent i pionier duńskiego przemysłu filmowego Ole Olsen. W *Polowaniu na niedźwiedzia polarnego* (*Isbjørnejagten*, 1907) zdjęcia nakręcono na kopenhaskiej wyspie Amager, a nie za kołem podbiegunowym, nieszczęsnym niedźwiedziem było z kolei zwierzę sprowadzone z hamburskiego zoo, zastrzelone przed kamerą. Co istotne z punktu widzenia analogii filmowców i myśliwych, dzieło to przedstawia myśliwych (w tym samego Olsena), ale w rzeczywistości zabili je ukryci poza polem widzenia zawodowi strzelcy. Film okazał się na tyle dużym sukcesem, że szybko zrealizowano *Polowanie na lwy* (*Løvejagten*, Viggo Larsen, 1907) – tym razem wykorzystano inną duńską wyspę, Elleore, a także przestrzenie kopenhaskiego zoo, by udawać Afrykę. W filmie pojawiają się ujęcia różnych zwierząt: strusia, zebry, hipopotama. Dość bliskie ujęcia, ujmowane kamerą ustawioną pod kątem i z góry, odcinają zwierzęta od przestrzeni, nie mają też żadnego sensu w kontekście środowiska życia konkretnych gatunków (widać po prostu wydeptany fragment suchej ziemi), za to przeplatane są ujęciami myśliwych siedzących w chaszczach. W pewnym momencie biorą w ręce jakąś niewielką małpę (wygląda jak makak królewski, który co prawda nie występuje w Afryce, ale nie wiem, czy to stanowiłoby duży problem dla twórców), w innej scenie bawią się z szympansem. Całość nie jest szczególnie realistyczna, ale wtedy zaczyna się polowanie – dwójka myśliwych jest prowadzona przez czarnego mężczyznę, kładą się w lesie, budzi ich jednak lew atakujący zwierzęta, do którego oddają strzały. Przestrzeń nie jest spójna, mężczyźni znajdują się w lesie, a lew w otwartej przestrzeni. W dodatku w pysku ma martwą kozę, a następnie skacze na konia, który jednak również wydaje się już martwy – trudno stwierdzić, czy w ogóle lew zabił te zwierzęta. Kiedy lew zostaje zastrzelony, myśliwy nad nim dumnie pozuje. Nad brzegiem morza. Wtedy pojawia się

³⁴ O tym w kontekście sceny polowania w *Regule gry* pisała Vivian Sobchack. Zob. *The Charge of the Real: Embodied Knowledge and Cinematic Consciousness*, [w:] eadem, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley–Los Angeles–London 2004, s. 283–285.

drugi lew, którego zabija drugi myśliwy i też nad nim pozuje³⁵ – w miejscu, gdzie wbito kilka dracenowatych roślin, których ostre liście mają przypominać florę sawanny. Nie widać prawie żadnego wysiłku włożonego w spreparowanie afrykańskiego krajobrazu – sama obecność zwierząt kojarzonych z tym kontynentem, a następnie ich śmierć denotowały Afrykę³⁶.

Filmy przedstawiające ekspedycje afrykańskie, arktyczne i antarktyczne napotkały problem ekipy Roosevelta, a mianowicie – zrealizowany materiał, nierzadko niezwykle kosztowny, nie był atrakcyjny dla filmowców. Tutaj rozwiązaniem była strategia fabularyzacji. Elizabeth Leane i Stephen Nicol analizowali pod tym względem filmy rejestrujące ekspedycje na Antarktydę. W filmach, którym duet badawczy się przyglądał – Charlesa Pontinga na temat drugiej wyprawy Roberta F. Scotta (1910-1913)³⁷ i Franka Hurleya o wyprawie Ernesta Shackletona (1914-1917) – producenci i twórcy mieli świadomość, że

³⁵ Wiąże się to z tradycją fotografii myśliwskiej, ale też z poetyką kina atrakcji i figurą monstracyjną (opisywaną przez André Gaudreaulta w *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*, Toronto 2009) – w *Polowaniu na lwy* mężczyźni zaczynają skórować lwa, zarzucają to jednak szybko, by włożyć mu dłoń do paszczy i przyłożyć ją do łapy. W ten sposób pokazują widzom rozmiar lwa, ale też jego śmierć. W następnym ujęciu czarny służący wciąga skórę, a następnie razem podnoszą ją, wskazując na głowę zwierzęcia. Stanowi to odpowiednik ujęć typowych dla filmów egzekucyjnych z tego czasu (zob. *Egzekucja Marii, królowej Szkotów* [*The Execution of Mary Stewart*, Alfred Clark, 1895]).

³⁶ O wiele późniejszym przykładem jest *Trader Horn* (W.S. Van Dyke, 1931) – studio MGM wysłało drugą ekipę filmową do Meksyku (żeby uniknąć kontroli Society for the Prevention of Cruelty to Animals), gdzie zainscenizowano sceny pożarcia antylopy przez lwy i hieny przez lamparta. Ponownie widać tutaj umowność pejzażu, która staje się jednak drugorzędna, a raczej jej prawdziwość zostaje symulowana za pośrednictwem śmierci zwierząt. Ta decyzja produkcyjna wynika z rozczarowania wytwórni materiałem zrealizowanym w Afryce. Materiał ten był nie tyle fabularyzowany, ile po prostu fabularny, a olbrzymie przedsięwzięcie produkcyjne (wielomiesięczne fotograficzne safari w strefie równikowej) miało dostarczyć atrakcyjnych ujęć dla publiczności (przełom lat 20. i 30. XX wieku to czas nowych zainteresowań etnograficznych, co pokazywał film *Tabu* [*Tabu: A Story of the South Seas*, F.W. Murnau, 1931] czy produkcje Meriana C. Coopera i Ernsta Schoedsacka, jak *Chang* [*Chang: A Drama of the Wilderness*, 1927] lub *King Kong* [1933]). Okazało się jednak, że konwencja i publiczność wymagają więcej dramatyzmu lub po prostu makabrycznych scen.

³⁷ Pierwszy film *With Captain Scott, R.N. to the South Pole* został zmontowany i dystrybuowany przez Gaumont jeszcze w trakcie trwania ekspedycji – pierwsza część w 1911, a druga w 1912 roku. Po klęsce wyprawy Scotta zostały przemontowane i połączone jako *The Undying Story of Captain Scott* (1913). Nadal cieszyły się popularnością, chociaż ich odbiór osłabiło uprzedzenie Scotta przez Amundsena, a także sama niekompletność filmu (Ponting nie brał udziału w całej ekspedycji). Po latach operator wrócił do materiału – w 1924 roku wypuścił

samo pokazywanie odległych, niezdobytch łądów nie jest wystarczające. Komercyjny sukces zapewniają sceny ze zwierzętami, a te nie były łatwe do zrealizowania, wystarczająco atrakcyjne lub akceptowalne przez publiczność³⁸. Takie zwierzęta jak pingwiny interesowały widzów, ekspedycje zabierały ze sobą także psy, które ze względu na ich udomowienie również budziły sympatię, jednak problem polegał na tym, że nierzadko członkowie wypraw w pewnym momencie musieli traktować je jako pożywienie, a żadnych z tych zwierząt nie postrzegano jako zagrożenia (warto nadmienić, że sceny z lwami stanowiły stały element cyrkowych spektakli, które umocniły trend ukazywania walki z nimi i podporządkowania ich człowiekowi³⁹). W związku z tym na nagraniach nie pojawiały się sceny pełnych męstwa starć z naturą, a same polowania również bywały rzadkim komponentem: „Ironiczny humor był prawdopodobnie bardziej autentyczną odpowiedzią na dziwną bezsilność antarktycznej przyrody niż triumfująca masakra”⁴⁰. Dlatego Ponting opowiadał o pingwinach jak o tradycyjnej rodzinie (w udźwiękowionej wersji swojego filmu), pokazywał zabawne interakcje z członkami wyprawy, rezygnując z krwawych scen (jak opisywane w dziennikach zaatakowanie pingwinów przez psy czy zagrożenie kuców przez atak orki oceanicznej, ale i polowania ludzi)⁴¹. Szczególnie interesującym przykładem wydaje mi się jednak to, co zrobił Frank Hurley w *South* (1919). W jego przypadku dostęp do zwierząt był jeszcze mniejszy niż w przypadku Pontinga, ponieważ statek na długo utknął w lodzie – podobnie jak on skupił się na psach, które były zindywidualizowane

wydłużoną wersję jako *The Great White Silence*, a w 1933 roku dodał do niej jeszcze muzykę i komentarz z offu, wypuszczając jako *90° South*.

³⁸ Zob. E. Leane, S. Nicol, *Filming the Frozen South: Animals in Early Antarctic Exploration Films*, [w:] *Screening Nature: Cinema beyond the Human*, ed. A. Pick, G. Narraway, New York–Oxford 2013, s. 127–128.

³⁹ Podobnie zresztą było w przypadku innych dużych kotów, co dobrze pokazuje film *Chang* – jego akcja toczy się w syjamskiej dżungli i koncentruje się na konfrontowaniu się rodziny z różnymi zwierzętami. Głównymi przeciwnikami stają się słonie, ale ukazane jest ich podporządkowanie i współpraca (jakkolwiek problematyczna), jednak wcześniej rodzina Kru zмага się z lampartem i tygrysami, które są jawnie kryminalizowane w napisach. Pierwszy zostaje przedstawiony jako zabójca, a drugi jako „bully of the Jungle”. Jedynie one zostają zabite za pomocą broni palnej, co nie tylko zostaje usprawiedliwione, ale także celebrowane przez ujęcia martwych zwierząt.

⁴⁰ Cyt. za: E. Leane, S. Nicol, op. cit., s. 129.

⁴¹ Zob. ibidem, s. 133–134.

(m.in. miały imiona) i mimo braku materiału nie pokazywał polowania na pingwiny i inne gatunki antarktyczne, a tym bardziej zabijania i jedzenia psów pod koniec wyprawy⁴²; postanowił jednak wrócić po potrzebny materiał za koło podbiegunowe. Na Georgii Południowej zrealizował ujęcia licznych zwierząt (albatrosy, foki, pingwiny itd.), często w pararodzinnych sytuacjach, antropomorfizując je w napisach i przeplatając nimi ujęcia statku z faktycznej wyprawy. Istotniejsze od celów dokumentacyjnych było uatrakcyjnienie materiału pierwotnego za pomocą zwierząt. W ten sposób – podobnie jak we wcześniejszych przykładach, które reprezentują strategię symulacji – powstała kompozytowa przestrzeń dzięki przyrodzie. Rozdźwięk nie jest może aż tak duży, jak w przypadku choćby opisanego wcześniej *Polowania na lwy*, jednak pokazuje swobodę w negocjowaniu, co w kinie jest krajobrazem, czyli co stanowi wizję pewnego miejsca. *Wildlife films* prezentują „miejsca, którym patronuje *genius deloci*”⁴³.

W historii kina z pewnością częściej stosowana była strategia fabularyzacji, prawdopodobnie ze względu na wzrost kompetencji odbiorców, ale także zwiększanie się wrażliwości na dobrostan zwierząt. Akceptację takiego stanu rzeczy wyraźnie potwierdza przykład filmu *Nanuk z Północy* (*Nanook of the North*, 1922) Roberta J. Flaherty’ego – dzieło przełomowe dla kina dokumentalnego, ale od razu legitymizujące wyraźną inscenizację i kreowanie rzeczywistości, by była bardziej atrakcyjna. Tutaj były to choćby polowania wykorzystujące przestarzałe już techniki, by zachować pamięć o nich, ale także wykorzystać większą bezpośredniość starcia ludzi i nie-ludzi. Czasami wprost porównywano twórców *wildlife films* do poszukiwaczy doświadczeń granicznych na krańcach cywilizacji – taka narracja towarzyszyła Martinowi i Osie Johnson, którzy byli tego świadomi i dbali o to, by przygoda i sensacja w ich filmach nie poddawała się nudzie faktów (np. *Jungle Adventures*, 1919, *Simba: King of the Beasts*, 1928). Jak pisze Mitman w kontekście hollywoodzkich filmów z lat 20. XX wieku, „sztuczność przeważała nad naturą – spektakl śmierci i egzotyki przekroczył to, co dramatyzm »prawdziwej« natury może zaoferować”⁴⁴. Kino przełomu wieków, inkorporując strategię symulacji i fabularyzacji krajobrazu, pokazuje, że pragnienie powrotu do natury zostało

⁴² Zob. ibidem, s. 136.

⁴³ P. Schollenberger, op. cit.

⁴⁴ G. Mitman, op. cit., s. 58.

wypaczone przez antropocentryzm i wiążący się z nim kolonializm czy szowinizm gatunkowy – narracje filmowe wprowadzają dystans i umieszczają odbiorców w wypreparowanych pejzażach. Są to społeczne konstrukty realizowane kosztem zwierząt i zastanych w lokacjach ekosystemów.

Bibliografia

- Aloi Giovanni, *Dioramas: Realism and Decorum*, „Antennae” 2019, nr 49, s. 38-48.
- Bousé Derek, *Wildlife Films*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000.
- Berger John, *Why Look at Animals?*, Penguin Group, London 2009.
- Burt Jonathan, *Animals in Film*, Reaktion Books, London 2002.
- Burt Jonathan, *The Aesthetic of Livingness*, „Antennae” 2008, nr 5, s. 4-12.
- Delehanty Aaron, *Six Philosophies for a Habitat Diorama Artist*, „Antennae” 2019, nr 49, s. 38-48.
- Gaudreault André, *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*, University of Toronto Press, Toronto 2009.
- Gindhart Maria P., *Biogeography, Autobiography, and Wildlife Protection*, „Antennae” 2019, nr 49, s. 78-92.
- Haraway Donna, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.
- Henry Elizabeth, *The Screaming Silence: Constructions of Nature in Werner Herzog's Grizzly Man*, [w:] *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*, ed. P. Willoquet-Maricondi, University of Virginia Press, Charlottesville–London 2010.
- Leane Elizabeth, Nicol Stephen, *Filming the Frozen South: Animals in Early Antarctic Exploration Films*, [w:] *Screening Nature: Cinema beyond the Human*, ed. A. Pick, Guinevere Narraway, Berghahn Books, New York–Oxford 2013.
- Lippit Akira Mizuta, *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2000.
- Mitman Gregg, *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*, University of Washington Press, Seattle–London 1999.
- Sobchack Vivian, *The Charge of the Real: Embodied Knowledge and Cinematic Consciousness*, [w:] eadem, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2004.
- Wilson Alexander, *The Culture of Nature: North American Landscape from Disney to Exxon Valdez*, Between the Lines, Toronto 2019 [ebook].

Źródła internetowe

- Robiński Adam, *Dzikosc zmajstrowana*, rozm. Łukasz Zaremba, „Dwutygodnik” 2017, nr 225, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7519-dzikosc-zmajstrowana.html> (dostęp 29.06.2024).

Schollenberger Piotr, *Odosobnienie. Próby dekonstrukcji krajobrazu*, „Widok” 2014, nr 8, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/8-powrot-krajobrazu/odosobnienie.-proby-dekonstrukcji-krajobrazu> (dostęp 29.06.2024).

Konstruowanie krajobrazu w *wildlife films* z przełomu XIX i XX wieku. Strategie fabularyzowania i symulacji

Tekst podejmuje temat konstrukcji krajobrazu w *wildlife films* z okresu kina niemeego. Filmy te koncentrowały się na obrazach odległych krain znajdujących się na obrzeżach zachodniej cywilizacji, eksplorowanych i podbijanych przez białych mężczyzn. Kreacja krajobrazów Afryki czy regionów polarnych w kinie opierała się na dwóch głównych strategiach. Pierwszą była strategia fabulacji, polegająca na uzupełnianiu materiałów dokumentalnych o inscenizowane sceny, elementy fabularne oraz udratyzowanie. W ramach tej strategii stosowano również technikę montażu ujęć nakręconych w różnych lokalizacjach. Drugą była strategia symulacji, która wykorzystywała studia filmowe lub pobliskie lokalizacje, nadając im pozory realizmu poprzez wprowadzenie tzw. dzikich zwierząt. W obu przypadkach śmierć zwierzęcia często cementowała poczucie autentyczności, a zarazem służyła narracjom kolonialnym i antropocentrycznym. Tekst odwołuje się do publikacji z zakresu studiów nad zwierzętami w historii sztuki (Giovanni Aloï, John Berger, Maria P. Gindhart), w filmoznawstwie (Derek Bousé, Jonathan Burt, Gregg Mitman), a przede wszystkim do tekstów dotyczących krajobrazu w estetyce (Piotr Schollenberger, Adam Robiński). Na podstawie tych źródeł rekonstruowane są warunki produkcji *wildlife films*, co ukierunkowuje ich analizę i umiejscawia je w szerszym kontekście kulturowym.

Słowa kluczowe: filmy przyrodnicze, filmy o przyrodzie, krajobrazy, fabularyzacja, symulacja, badania nad zwierzętami

Landscapes of Natureculture: Landscape's Fabulation and Simulation in wildlife films from 19th/20th c.

The text presents the issue of landscape construction in wildlife films during the silent film era. Those films focused on images of distant lands at the edges of Western civilization, explored and conquered by white men. The creation of African landscapes or polar regions in cinema employed two main strategies. First, there was the strategy of fabulation, which involved enhancing documentary recordings with staged scenes, elements of plot, intensified dramaturgy. This strategy also used the technique of compositing shots filmed in different locations. Second, there was the strategy of simulation, which used film studios or nearby locations, but gave them a sense of realism by introducing so-called wild animals. In both cases, the death of an animal often sealed the sense of authenticity, as well as colonial and anthropocentric narratives. Additionally, the text draws on publications that contribute to animal studies in the context of art history (Giovanni Aloï, John Berger, Maria P. Gindhart) and, more prominently, cinema (Derek Bousé, Jonathan Burt, Gregg Mitman), as well as texts on landscape in aesthetics (Piotr Schollenberger, Adam Robiński). Using these publications, the contexts of wildlife film production are reconstructed and selected

examples are analyzed. Based on this analysis, the author reconstructs this phenomenon in film history, situates it in a broader cultural context, and identifies the dominant strategies of landscape construction in those films.

Keywords: wildlife films, landscape, fabulation, simulation, animal studies

Data przesłania tekstu: 22.10.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 6.03.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 11.03.2025

