

Robert Zontek

ORCID: 0000-0003-1176-2089

## Od trawelogu do *King Konga*. Misja badawcza jako motyw kina lat dwudziestych i trzydziestych w świetle imaginariów społecznego epoki

Abstrakt: Misje naukowe są dziś jednym z lepiej ugruntowanych i opracowanych na dziesiątki sposobów tematów filmowych, podejmowanych od filmu przygodowego, przez komedię, aż po horror, podczas gdy Indiana Jones, archeolog-awanturzysta, jest prawdopodobnie najpopularniejszym „badaczem terenowym” kultury popularnej. W niniejszym artykule chciałbym się jednak przyjrzeć czasom, w których trend ten dopiero się krystalizował — przełomowi lat dwudziestych i trzydziestych — i odpowiedzieć na pytanie o przyczyny, dla których tak szacowne przedsięwzięcie jak ekspedycja naukowa stało się popkulturowo atrakcyjne. Materiałem, który posłuży mi do tych dociekań, uczynię dwa nieco zapomniane, ale niezwykle charakterystyczne dla tego okresu nurty: film ekspedycyjny i kino egzotycznej eksploatacji, wywodzące się z formy trawelogu etnograficznego. Traktując przy tym *King Konga* (1933) Meriana C. Coopera i Ernesta B. Schoedsacka jako symboliczny początek i koniec rozważań, prześlę proteuszową relację między dokumentem a fikcją, prawdą a zmyśleniem, które od początku towarzyszyły filmowym opowieściom o odkryciach.

Słowa-kлючe: filmy ekspedycyjne, trawelogi, kino eksploatacji, kino niefikcyjne, *King Kong*, *jungle films*, kulturoznawstwo, kino antropologiczne, historia filmu, studia nad rasą

*King Kong* (1933) Meriana C. Coopera i Ernesta Schoedsacka to niewątpliwie jeden z najważniejszych filmów lat trzydziestych. Niezależnie od (raczej wątpliwych w tym zakresie) intencji twórców stanowi bowiem najdoskonalszą chyba ideologiczną summę swojej epoki wyprodukowaną przez ówczesne Hollywood. Można zatem z pewnym zdziwieniem przyjąć informację, że genezą pierwotnej koncepcji najważniejszego amerykańskiego *monster movie* był sen. Cooper w jednym z wywiadów wspominał, że pewnej nocy przyśniła mu się wariacja na temat motywu pięknej i bestii. Proporcje między tymi archetypicznymi postaciami były mocno zaburzone, gdyż reżyserowi przed oczami stanęła „bestia tak wielka, że mogłaby trzymać piękność samymi opuszkami palców, stopniowo obdzierając

ją z warstw odzieży aż do zupełnego negliżu”<sup>1</sup>. Trudno biorąc pod uwagę tę przesłankę wyjściową, nie zgodzić się, że pewien rodzaj napięcia seksualnego, zbudowanego na zestawieniu postaci przynależących do przeciwstawnych światów stoi w centrum ideologicznej wymowy filmu. Co więcej, gdy przyjrzeć się sposobom kodowania inherentnej obcości ucieleśnień obu archetypów — olbrzymiej małpy i blond piękności odgrywanej przez Fay Wray — wyraźnie widać, że dynamika seksualna między obiema postaciami kodowana jest według klucza rasowego. Film ustanawia bowiem również czytelny związek pokrewieństwa między małpim potworem a oddającymi mu cześć czarnoskórymi „dzikusami” zamieszkującymi jego rodzimą Wyspę Czaszki. Relację tę najdobitniej unaocznia motyw „narzeczonych” Konga, wybranych spośród miejscowych dziewcząt, które w celu udobruchania bestii odprowadzane są przez przebranych za goryle mężczyzn do ołtarza, czemu towarzyszy rytuał „wydania” panny młodej wybrankowi (ołtarz pełni zatem funkcję zarówno ofiarną, jak i ślubną). W drodze przez Atlantyk, którą spętany łańcuchami potwór przebywa pod pokładem statku, oraz w trakcie jego „amerykańskiej przygody” dostrzegalne są paralele do historii amerykańskiego niewolnictwa<sup>2</sup>. Fascynacja potwora kobietą, stopniowo przez nią odwzajemniana, była oczywiście niemożliwa do zaakceptowania przez społeczeństwo, zarówno na poziomie literalnym (co oczywiste), jak i — jeśli trzymać się „rasowego” odczytania filmu — metaforycznym, zwłaszcza w momencie największego rozpowszechnienia ideologii eugenicznej<sup>3</sup>.

Amerykańska paranoja rasowa na tle seksualnym nie jest jednak wyłącznym źródłem inspiracji filmu Schoedsacka i Coopera — dość prawdopodobne wydaje się nawet, że przedstawienie relacji Ann Darrow i Konga za pomocą klisz zakazanego romansu międzyrasowego nie było intencjonalne, a przynajmniej nie intencjonalnie rasistowskie. U źródeł obsesji Coopera na punkcie konfrontacji pięknej i bestii, która najpewniej znalazła ujście w sennej wizji z przywołanej anegdoty, stoi bowiem sytuacja całkowicie wyzbyta kontekstu etnicznego. Jej początków należy doszukiwać się w znajomości Coopera z przyrodnikiem Douglasem Burdenem, który wraz z Henrym Fairfieldem Osborne’em wyprawił się w 1926 roku na wyspę Komodo w Holenderskich Indiach Wschodnich w celu sfotografowania i zabezpieczenia okazów warana wielkiego („smoka z Komodo”) — prehistorycznego gada, odkrytego na wyspie dwanaście lat wcześniej przez Petera A. Ouwensa. W wyprawie wzięła udział również żona Burdena, Catherine, i to obraz konfrontacji jej „kruchej kobiecości” z „pierwotną dzikością” jaszczura — zarejestrowany zresztą na taśmie filmowej — miał być wyjściową sceną, z którą pracowała wyobraźnia Coopera. Dalszego materiału dostarczył jej smutny los dwóch waranów, które Burden sprowadził dla nowojorskiego zoo na Bronxie,

<sup>1</sup> T. Doherty, *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality and Insurrection in American Cinema 1930–1934*, New York 1999, s. 289; jeśli nie podano inaczej, przeł. R.Z.

<sup>2</sup> J. Snead, *Spectatorship and capture in King Kong: The guilty look*, [w:] *Representing Blackness: Issues in Film and Video*, red. V. Smith, New Brunswick 2003, s. 36.

<sup>3</sup> E.A. Carlson, *The Unfit: A History of a Bad Idea*, New York 2001, s. 159–278.

gdzie jaszczury wkrótce zmarły. Fakt ten zresztą doskonale rezonował z towarzyszącą reżyserowi od wielu lat intuicją niekompatybilności świata dzięki przyrodzie i zaawansowanej cywilizacji technicznej. Ostatecznie to śmierć wycieńczonych jaszczurów, nieprzyzwyczajonych do warunków wrogiego im środowiska miejskiego, miała naprowadzić go na pomysł skonfrontowania na ekranie „krańcowego ucieleśnienia dzikości” za sprawą „krańcowego ucieleśnienia cywilizacji” w epilogu *King Konga* — a Cooper nie był w stanie wyobrazić sobie lepszej metonimii postępu technicznego niż wojskowy samolot<sup>4</sup>.

Żądza przygód oraz zawód umożliwiający jej realizację cechowały wszystkich trzech mężczyzn. Byli nie tylko podróżnikami, lecz także uczestnikami misji badawczych, które dokumentowali lub przedstawiali za pomocą filmu. Pierwszym owocem współpracy Coopera i Schoedsacka nie był wcale Kong, ale nakręcony we współpracy z American Geographical Society film niefikcyjalny *Grass: A Nation's Battle for Life* (1925), przedstawiający wędrówkę koczowniczych Bachtiarów z południowo-zachodniego Iranu w poszukiwaniu pastwisk dla olbrzymich stad bydła. W trakcie migracji Bachtiarowie — oraz towarzyszący im filmowcy — zmuszeni byli przepłynąć rzekę Karun na zaimprovizowanych pontonach z nadmuchiwanymi kozich skór oraz przepawić się przez masyw Zard Kuh w górach Zagros. Kolejnym efektem współpracy duetu był film wyraźnie fabularyzowany<sup>5</sup>, lecz wciąż mający

<sup>4</sup> Reżyser pilotował bombowce DH-4 podczas I wojny światowej, po zaś jej zakończeniu wstąpił do ochotniczej Eskadry Kościuszkowskiej, wspomagającej wojsko polskie przeciwko armii radzieckiej podczas konfliktu w latach 1918–1925. Skądinąd Schoedsack, służący podczas wojny w korpusie sygnalistów, również miał doświadczenia lotnicze jako uczestnik lotów rozpoznawczych. Być może zatem fakt, że obaj mężczyźni wcielili się w *Kongu* w pilotów myśliwca, który zestrzeliwuje potwora z iglicy Empire State Building, jest w pewnym sensie umotywowany autobiograficznie; por. M. Cotta Vaz, *Living Dangerously: The Adventures of Merian C. Cooper, Creator of King Kong*, New York 2005, s. 31–56; *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*, red. I. Aitken, London-New York 2013, s. 817.

<sup>5</sup> I podobnie jak *Nanuk z Północy* (1922) Flaherty'ego — do którego na poziomie struktury narracyjnej oraz „programu moralnego” (uwzniesienia trudu człowieka wobec skrajnych warunków) *Chang* wyraźnie nawiązuje — nieodpowiadający współczesnym realiom życia portretowanej grupy. Mirosław Przyłipiak wspomina o nagminnej we wczesnym filmie etnograficznym tendencji do „prymitywizowania” egzystencji niezachodnich ludów — a więc ukazywania ich w kontekście otoczenia materialnego właściwego raczej pokoleniu ich rodziców czy nawet dziadków. Skłonność tę można jednak przypisać nie tylko dążeniu do antropologicznego spektaklu czy — jak chciałby Przyłipiak — zarysowaniu wyraźnej (nieprzekraczalnej?) linii podziału między społeczeństwem, w którym widz funkcjonuje, a tym, które ogląda na ekranie, lecz także próbie aksjologicznego dowartościowania portretowanych społeczności w oczach widza — usunięcie z diegezy rekwizytów kojarzonych ze współczesną technologią sprawia, że trud podejmowany przez „etniczną” wspólnotę jawi się jako bardziej heroiczny. Strategia ta niewątpliwie wywodzi się z romantycznej refleksji o przeszłości jako „wzniosłej” w stosunku do „zdegenerowanej” terażniejszości, jednak w pewnym sensie współbrzmi również z relatywistycznymi postulatami Boasowskiej antropologii — nie tyle rezygnując z oceny elementów jednej kultury z perspektywy języka pojęciowego drugiej, ile próbując wytworzyć płaszczyznę wspólnego zrozumienia poprzez ukazywanie uniwersalnie (transkulturowo) zrozumiałych doświadczeń jednostkowego i zbiorowego trudu. Jeśli widz byłby w stanie

„etnograficzny” cel — ukazanie dramatycznych zmagania człowieka ze środowiskiem naturalnym — *Chang: A Drama of the Wilderness* (1927).

*Chang* w sposób znacznie bardziej jednoznaczny koncentrował się na protagoniście — zamieszkującym w pewnym oddaleniu od większych skupisk ludzkich „rolniku-pionierze” — Kru i jego rodzinie, niebędącej jednak pozadiegetycznie jego rodziną. O ile Haidar, przywódca sportretowanych w *Grass* nomadów, oraz jego młody syn są wyraźnie wyodrębnieni jako „postaci” filmu — to z perspektywy decyzji Haidara i jego planów na przyszłość tłumaczone są poczynania Bachtiarów — o tyle Kru stanowi centrum, wokół którego koncentruje się całość akcji *Changa*. Prometejski wysiłek Laotańczyka, jego próby zabezpieczenia się przed dzikimi zwierzętami oraz zapewnienia rodzinie i bliskim bezpieczeństwa egzemplifikują konflikt natury i kultury, a przynajmniej natury i ludzkiej przemyślności w jej opanowywaniu, niezwykle istotny dla światopoglądu Coopera<sup>6</sup> i ilustrowany w zasadzie w każdym jego filmie. *Chang* był przy tym niezwykle udaną realizacją idei „doświadczalnego wtargnięcia” do portretowanej grupy, charakterystyczną dla tradycji romantyczno-naturalistycznej. W stopniu nawet większym niż Flaherty’emu filmowcom udało się ukazać moralny czy wręcz heroiczny aspekt codzienności Kru — nawet jeśli w istocie nie miała ona zbyt wiele wspólnego z jego rzeczywistym, pozadiegetycznym życiem<sup>7</sup>.

Kilka lat później Burden, zainspirowany formułą *Changa*, uczestniczył w powstawaniu filmu *The Silent Enemy* (1930), wariacji na ten sam temat osadzonej w społeczności kanadyjskich Indian Ojibwe. Ten film Burdena był kolejnym krokiem na drodze do fikcjonalności. W niektórych z głównych ról obsadzono stosunkowo popularnych przedstawicieli ludności rdzennej, jednak były to osoby o zupełnie innej przynależności plemiennej czy nawet etnicznej<sup>8</sup> niż odgrywane przez nich postaci. Do fabuły wprowadzono już nie tylko wyraźnych protagonistów, lecz także antagonistę (zazdrosnego szamana Baluka), przesuwając poetykę obrazu w stronę opowieści przygodowej.

---

spojrzeć na zmagania Nanuka czy Kru jako permutację własnych doświadczeń z opanowywaniem nieprzyjaznej rzeczywistości, mogłoby to wytworzyć rodzaj antropologicznego zrozumienia; por. M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk 2000, s. 159.

<sup>6</sup> G. Mitman, *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*, Seattle-London 2009, s. 37.

<sup>7</sup> Kobieta ukazana jako jego żona faktycznie nią nie była (ale już dzieci i małpka Bimbo to rzeczywiście członkowie jego rodziny), mężczyzna nie mógłby też ze względów bezpieczeństwa żyć w tak dużym oddaleniu od pozostałych członków społeczności — obraz jego samotniczego trudu ewidentnie miał wywoływać skojarzenia z amerykańskimi homesteaderami, „ujarzmiającymi” niezdojbyte Zachód jeszcze stulecie wcześniej. Kru nie był również tak „prymitywny” jak jego filmowy odpowiednik — jego znajomość z filmowcami zaczęła się w momencie, gdy zatrudnili go jako tłumacza i tropiciela; por. *ibidem*, s. 41, *The Concise Routledge Encyclopedia...*, s. 183.

<sup>8</sup> Na przykład występująca w elitarnych nowojorskich klubach tancerka egzotyczna Molly Spotted Elk z plemienia Penobscot z Maine oraz „wódz” Buffalo Child Long Lake, który podawał się za Czirokeza, w istocie zaś pochodził z rodziny o częściowo afroamerykańskich, za to zupełnie nierdzennych korzeniach.

O ile Grass przynajmniej uświadamia widzowi uczestnictwo ekipy filmowo-badawczej w wędrowce Bachtiarów, o tyle *Chang* i *The Silent Enemy* wątek ekspedycji jest całkowicie nieobecny. Należy jednak wziąć pod uwagę, że funkcją zabiegów inscenizacyjno-rekonstrukcyjnych w obu filmach (a także w twórczości Flaherty'ego) było w istocie „wpuszczenie” widza do wnętrza zinterpretowanego przez filmowców doświadczenia odmiennej kulturowo ludności. Towarzysząca im atmosfera „prawdziwości” kierowała doświadczeniem widza w taki sposób, by sam, nie opuszczając wygodnego fotela, poczuł się badaczem i obserwatorem — naśladując w tym znaną mu doskonale odmianę wczesnego filmu niefikcyjnego, jaką był trawelog, filmowy dziennik podróży.

*King Kong*, którego traktuję jako pretekst do niniejszych rozważań, został ukształtowany właśnie za sprawą ekspedycyjno-badawczych doświadczeń jego twórców. Temat wyprawy pojawia się w nim już na poziomie fabularnym. Choć zebrana przez protagonistę Konga, Carla Denhama, ekipa udaje się na Wyspę Czaszki pod pretekstem nakręcenia filmu przygodowego<sup>9</sup> w egzotycznej scenerii, jednemu z przewożących bohaterów oficerów statku rzuca się w oczy podejrzenie duży zapas środka usypiającego umieszczonego w ładowniach. Okazuje się, że rzeczywistym celem reżysera jest odkrycie — i sprowadzenie do Stanów — legendarnego potwora, który rzekomo zamieszkuje w sercu dżungli. Misja ma więc, w sensie bardzo charakterystycznym dla rozumienia tego terminu w latach trzydziestych, charakter naukowy. Ten „ekspedycyjny” aspekt filmu nie ogranicza się jednak wyłącznie do roli centralnego wątku. W moim przekonaniu tworzy on jego ścisły rdzeń ideologiczny, a także źródło trudnego do wytłumaczenia paradoksu w podejściu Schoedsacka i Coopera do etnicznego Innego. Mimo że *Grass* i *Chang* ukazują zabiegi podejmowane przez przedstawicieli ludności niezachodniej w świetle sensów, które nadaje im okcydentalny interpretator<sup>10</sup>, to podchodzą

<sup>9</sup> Co pozwala Schoedsackowi i Cooperowi wypowiadać ustami Denhama, traktowanego oczywiście jako *porte-parole* ich obu (oraz w pewnej mierze Burdena), niezliczone, zgryźliwe, meta-tekstualne bon moty. Na przykład zrzędlive uwagi dotyczące obecności Ann na pokładzie („Hej, dziadygo, wydaje ci się, że chce mi się targać kobietę na pokład? [...] No ale widownia, chroń ich Panie Boże, musi dostać ładną buźkę”) to ewidentny wyraz tęsknoty za niewinnymi czasami, gdy film osadzony w niedostępnych częściach globu nie potrzebował sygnalizowanych obecnością atrakcyjnej aktorki wątków melodramatycznych i romantycznych, żeby dobrze się sprzedać.

<sup>10</sup> W *Grass* jest to wątpliwej jakości historiozofia, obramowująca migrację Bachtiarów w kontekście aksjologicznie zinterpretowanej osi Wschód–Zachód. „Kierunkiem świata jest Zachód” — głosi jedna z pierwszych plansz dialogowych filmu, w związku z czym podjęta przez filmowców podróż w poszukiwaniu Haidara i jego plemienia — podejmowana w odwrotnym kierunku — traktowana jest jako poszukiwanie pradawnych Aryjczyków, a więc cofnięcie się do „korzeni zachodniej cywilizacji”. *Changowi* towarzyszy zaś pewna baśniowość, wprowadzana jako element rozrywkowy, ale jednocześnie infantylizujący i dehumanizujący Laotańczyków. Za sprawą dowcipnych plansz dialogowych zwierzęta komunikują się z sobą (mały niedźwiadek woła „mamusię” z głodu) i z ludźmi (*comic relief* filmu — małpka Bimbo — nieustannie werbalizuje swoje przemysłenie do sytuacji, w jakiej się aktualnie znajduje). Oczywiście i niezaprzeczalnym powodem wprowadzenia tego rozwiązania było wyzyskanie komicznego i sympatycznego potencjału tkwiącego w uroczych

one do portretowanej ludności z pewną humanistyczną empatią, dość niezwykłą u ówczesnych etnografów-amatorów. Tej samej empatii nie sposób doszukać się jednak w metodzie ukazania autochtonów jako dzikusów oddających cześć (i dziewice) małpiemu bogu w pierwszej superprodukcji duetu.

U źródeł tego rozdarcia stoi w moim przekonaniu to, że *Kong* był (heglowską z ducha) próbą pogodzenia dwóch niezmiernie popularnych w momencie jego konceptualnego kształtowania się zjawisk filmowych, których kanwą i centralną przesłanką był motyw misji badawczej, wywodzących się bezpośrednio ze wspomnianego już trawelogu. Pierwszym z nich był metagatunek nazwany przez Thomasa Doherty'ego filmem ekspedycyjnym (*expeditionary film*), drugim zaś — wyodrębniony z szerszego korpusu wczesnego kina exploitation przez Erica Schaefera — film egzotycznej eksploatacji (*exotic exploitation*), który idąc za przykładem Pawła Sołodkiego<sup>11</sup>, będę w skrócie określać jako egzotyki. Zakres obu terminów w wielu miejscach się pokrywa, jednak ze względu na obecność znaczących, mimo wszystko, różnic w kryteriach definiowania i klasyfikacji będę stosował je oddzielnie. Zadaniem, jakie stawiam sobie w niniejszym szkicu, jest prześledzenie przyczyn, dla których motyw misji badawczej — wydawałoby się gruntownie osadzony w przestrzeni faktu — stał się tak płodną pożywką dla kultury popularnej. Kluczowe do zrozumienia rozmaitych użytków z tego wątku, jakie czyniło kino lat dwudziestych i trzydziestych, oraz funkcji, dla których to robiło, będzie nakreślenie niejednoznacznej relacji, jaką wczesny film niefikcyjny o tematyce etnograficznej nawiązywał z prawdą. Załączki *King Konga*, jak uważam, tkwiły już bowiem w pierwszych trawelogach.

## Jarmarczna etnografia. Kontekst wystawienniczy wczesnych trawelogów

Pierwsze filmowe zapisy odległych miejsc, nieznanymi ludźmi i dziwacznej, egzotycznej przyrody funkcjonowały w typowym dla wczesnej kinematografii kontekście instytucjonalnym — jako jedna z atrakcji ruchomych jarmarków, w otoczeniu pokazów magicznych, trików filmowych, komediowych scenek rodzajowych i gabinetów osobliwości. Sam termin „trawelog” został ukuty przez Edwarda Burtona Holmesa — jednego z pionierów tej formy, który wykorzystywał materiał zarejestrowany w niezwykłych dla swoich odbiorców lokacjach jako

---

zwierzętach, jednak w kontekście montażu, w którym zestawiona zostaje postawa ciała siedzącego po turecku laotańskiego starca oraz małej małpki, sugeruje pewne zrównanie ontologiczne między „prymitywnymi” tubylcami a otaczającą ich przyrodą.

<sup>11</sup> P. Sołodki, *Rubaszności świata. Seksualność jako atrakcja w filmach mondo*, [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Łódź 2013, s. 165.

ilustrację udzielanych wykładów<sup>12</sup>. Alison Griffiths wskazuje, że sytuacja wystawiennicza trawelogów przekładała się na ich „złożony status” — „Wykorzystywały one ideę etnograficznej obiektywności, podlegając jednocześnie komercyjnym uwarunkowaniom rozrastającego się przemysłu filmowego”<sup>13</sup>, albowiem „miejsce projekcji z pewnością miało wpływ na zachowanie widowni, ideologiczną wymowę filmów i sposób, w jaki to, co było przedmiotem zainteresowań etnografa, przekształcało się nierzadko w etnograficzny spektakl”<sup>14</sup>.

Choć ta wczesna forma dokumentalistyki odgrywała istotną rolę poznawczą, pokazując zachodniemu widzowi fragmenty świata, których prawdopodobnie nigdy nie mógłby zobaczyć (tyczy się to zresztą trawelogu w każdej odmianie — jego odbiorcy często nie mieli materialnych możliwości podróży nie tylko do Afryki czy zagranicznej stolicy, lecz nawet do odległego miasta na terenie własnego kraju), nie oznacza to wcale, że wykorzystywany był wyłącznie w celu rozszerzenia horyzontów widza. Nagrania były oczywiście zupełnie pozbawione dźwięku i dość krótkie, a co za tym idzie ukazywały wyciągnięty z kontekstu wycinek rzeczywistości. W przypadku trawelogów etnograficznych lub przynajmniej mimochodem pokazujących życie mieszkańców „egzotycznych” krajów oznaczało to, że czynności wykonywane przez odmienną kulturowo ludność, ich stroje, zachowania i sposób komunikowania się były całkowicie niezrozumiałe. Tom Gunning nazywa wczesne filmy niefikcyjne „widokami”, to jest formą rejestracji rzeczywistości poddaną rygorowi czysto mimetycznemu — nie tyle prezentującymi dane miejsce, wydarzenie lub ludzi, ile raczej naśladowącymi sam akt patrzenia<sup>15</sup>. Rozumienie trudno uchwytnych obrazów dalekich krain w stopniu większym niż materia każdej innej formy trawelogu uzależnione było zatem od towarzyszącego im podróżnika-wykładowcy jako instancji sankcjonującej znaczenia i interpretacje.

Biorąc pod uwagę, że ich twórcy byli może i profesjonalnymi podróżnikami, ale na pewno nie antropologami w dzisiejszym rozumieniu, ich perspektywa zakorzeniona była w zachodnim sposobie myślenia, w najlepszym razie ugruntowanym w ewolucjonistycznym modelu historii kultury w duchu tylorowskim. Kontekst wystawienniczy w większości wypadków przekładał się na czysto rozrywkowy charakter tych realizacji, skoncentrowanych na zapewnianiu widzom wizualnych atrakcji i czystej przyjemności patrzenia. Sensotwórcza rola podróżnika-wykładowcy prowadziła do wysunięcia go na pierwszy plan. „Bezpośrednie” doświadczenie kontaktu wykładowcy z oglądaną przez widza rzeczywistością modelowało formę, jaką przyjmowała recepcja dzieła. Ten jednak, świadomy

---

<sup>12</sup> A. Griffiths, „Świata świat pokazujemy” — wczesne trawelogi jako etnografia na ekranie, przeł. Ł. Biskupski, M. Pabiś-Orzeszyna, [w:] *Metody dokumentalne...*, s. 51–52.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 47.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 50.

<sup>15</sup> T. Gunning, *Before documentary: Early non-fiction films and the “view” aesthetic*, [w:] *Uncharted Territory: Essays in Nonfiction Films*, red. D. Hertogs, N. de Klerk, Amsterdam 1997, s. 10.

swojej roli wodzireja i showmana, kształtował swój sposób opowiadania według oczekiwań różnych grup widzów. Prezentując materiał przedstawicielom „mniej wymagającego” audytorium (stopień „wyrobienia” określała rudymenarna analiza klasowa ze strony wykładowcy), mógł dostosować przekaz do jego oczekiwań — na przykład podkładając pod sceny, w których Afrykanie lub Melanezyjczycy rozmawiają ze sobą lub śpiewają, nonsensowne, odpowiednio modelowane ciągi sylab<sup>16</sup>, lub opatrując je rasistowskimi komentarzami dotyczącymi używanej przez nich technologii<sup>17</sup>. Zamiast oświecać, tłumaczyć lub czynić nieznanę sensownym, seanse wykorzystywane były do głębszego ugruntowania uprzedzeń rasowych widzów i usprawiedliwienia podboju kolonialnego. Zapewne właśnie dzięki temu doskonale się sprzedawały — sprowadzały kulturową odmienność do roli konsumowalnego towaru i nie zagrażały przyzwyczajeniom intelektualnym odbiorców. O ile zatem trawelogi etnograficzne spełniały na poziomie doboru materii podstawowy zestaw warunków sine qua non dokumentu etnograficznego<sup>18</sup>, o tyle nie dochowywały wierności wielu jego rygorystycznym wymogom na poziomie formalnym, na czele ze sformułowaną przez Karla Heidera „zasadą holizmu”, nakazującą przedstawianie czynności, zdarzeń i ludzi w szerokim kontekście, dzięki czemu ukazywały się one widzowi jako funkcjonalny element sensownej struktury znaczeniowej i normatywnej<sup>19</sup>. Źródłem znaczeń prezentowanych w trawelogu etnologicznym była w znacznej mierze kultura, z której pochodził dokumentujący ją „badacz”, a w znaczącej liczbie przypadków — on sam, bohaterski protagonista<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> A. Griffiths, *op. cit.*, s. 66.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 54–55.

<sup>18</sup> Jak zauważa Przyłipiak: „Aby stać się przedmiotem zainteresowania filmowca etnografa, należało spełnić przynajmniej dwa z trzech kryteriów [...]. Po pierwsze więc, taki »przedmiot zainteresowania« winien być społecznością, połączoną wspólnotą przestrzenną i obyczajową, i najlepiej mieszkającą daleko od centrów białej cywilizacji. Po drugie, ludzie ci powinni mieć inny niż biały kolor skóry. Po trzecie wreszcie, winni prowadzić »prymitywny«, według standardów białej cywilizacji, styl życia wyrażający się zapóźnieniem technologicznym i przywiązaniem do starych obyczajów i tradycji” — *idem, op. cit.*, s. 159.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 164.

<sup>20</sup> Należy w tym miejscu poczynić istotne zastrzeżenie. Przyjęta na potrzeby niniejszego szkicu perspektywa akcentuje rozrywkowy, jarmarczny kontekst wystawienniczy wczesnych trawelogów, aby z większą klarownością wskazać zjawisko identyfikowane przeze mnie jako wyjściowe procesu wyodrębniania się protagonisty wyprawy badawczej — najpierw w sensie metaforycznym, a następnie, wraz z postępującym przesuwaniem akcentów z „dokumentu” w stronę „opowieści”, dosłownym. W moim przekonaniu zjawisko to wynika z pierwszoplanowej i zasadniczej dla dystrybucji sensów roli wykładowcy/autora, którą wymuszały warunki ekspozycji trawelogów. „Jarmarczna” — a więc komercyjna — geneza gatunku pozwala też lepiej zrozumieć łatwość, z jaką wytwórnice filmowe przyswoiły sobie jego instrumentarium wizualne i fabularne na własne potrzeby, doprowadzając z czasem do wytworzenia na jego kanwie nowego typu fabularnego filmu przygodowego. Wydobycie aspektu rozrywkowego gatunku, choć przydatne dla analizy strategii adaptacji tropów kina niefikcjonalnego na potrzeby jego fikcjonalnego „kuchnia”, mogłoby sugerować znikomą wartość faktograficzną czy antropologiczną trawelogów, a tym samym przyjęcie perspektywy tradycyj-



## Bohaterskie oko moralnego pioniera. Film ekspedycyjny

W toku rozwoju formalnego i instytucjonalnego kinematografii, w drugiej dekadzie XX wieku, trawelog jako forma wizualna oddzielił się od towarzyszącego mu wykładu, przeradzając się w samodzielne zjawisko filmowe. Wraz z zastosowaniem doskonalszych technik rejestracji obrazu doprowadziło to do znacznego wydłużenia materiału filmowego, a co za tym idzie pilniejszej potrzeby jego organizacji na wzór fabularny, co zaowocowało wyłonieniem się wyraźnych konwencji narracyjnych. Jednocześnie pod koniec pierwszej dekady XX wieku w amerykańskiej debacie publicznej pojawiły się liczne głosy wzywające do „oczyszczenia” branży filmowej, traktowanej z (uzasadnioną) podejrzliwością jako domena niskiej i moralnie podejrzanej rozrywki, trików i dekadencji.

Jedną z proponowanych wówczas form naprawczych, jaką wystosowały kręgi konserwatywne, było promowanie filmów przyrodniczych — jednak pojęcie to rozumiano zupełnie inaczej niż dziś. Chodziło mianowicie o filmy dokumentujące wyprawy do egzotycznych lokacji, których celem miało być pozyskiwanie żywych lub martwych egzemplarzy dzikich zwierząt dla instytucji naukowych i ogrodów zoologicznych. Były to zatem *per se* filmy myśliwskie. Jednym z najważniejszych zwolenników tej formy rozrywki był Theodore Roosevelt, którego wyprawę do Afryki, podjętą (skądinąd niemal natychmiast po zakończeniu kadencji prezydenta w 1909 roku) we współpracy ze Smithsonian Institution częściowo zarejestrował przyrodnik Cherry Keaton. Film ukazał się jako *Roosevelt in Africa* (1910) i mimo żywotnego zainteresowania amerykańskiej sfery publicznej był raczej rozczarowujący komercyjnie. Często wskazywanym powodem tej porażki było to, że wbrew sławie wielkiego myśliwego towarzyszącej Rooseveltowi na ekranie nie pojawiły się wyczekiwane przez widzów sceny polowań na lwy, najbardziej oddziałujące na wyobraźnię manifestacje

---

nej historii filmu, relegującej twórczość niefikcjonalną przed *Nanukiem* Flaherty’ego do roli czysto prekursorskiej i pozbawionej autonomicznego znaczenia. Trawelogi były tymczasem pionierskie nie tylko za sprawą innowacyjnych praktyk marketingowych. Alice Griffiths w przywołanym już artykule „*Świata świat pokazujemy*” — *wczesne trawelogi jako etnografia na ekranie* wskazuje, że perspektywy analityczne dopatrujące się we wczesnym antropologicznym kinie niefikcjonalnym przede wszystkim związków z plebejską rozrywką lub propagandą kolonialną powinno się uzupełnić o taką, która rozpatruje jego poetykę i strategię narracyjne w kontekście współczesnej im nauki. W wielu przypadkach procedury uwiarygodnienia oraz metody przedstawiania Innego stosowane przez filmowców-podróżników współbrzmiały z metodami współczesnych im etnologów, co świadczy przynajmniej o świadomości istnienia badań naukowych, a w niektórych wypadkach — poszukiwaniu legitymizacji własnych dociekań w wypracowanym na ich gruncie dyskursie lub wręcz o traktowaniu go jako miernika wiarygodności odwzorowania egzystencji portretowanych wspólnot; por. *eadem*, *op. cit.*, s. 70–77.

dzikiej siły tego nieznanego kontynentu. Błędu tego nie popełniła wypuszczona rok wcześniej fikcyjna „rekonstrukcja” wielkiego safari Roosevelta zrealizowana przez Selig Polyscope Company. Po nieudanych negocjacjach z samym Rooseveltem dotyczącym praw do dystrybucji filmu z oryginalnej wyprawy William Selig, założyciel i właściciel niewielkiej wytwórni, wynajął aktora zarabiającego na życie jako sobowtór prezydenta, nakręcił kilka scen „polowania” na starego lwa w ogrodzie zoologicznym w Chicago i sprzedał swoje dzieło jako *Hunting Big Game in Africa* (1909)<sup>21</sup>.

Obaj Rooseveltowie, choć z diametralnie odmiennych przyczyn, stanowią na swój sposób patronów ewolucyjnej formy trawelogu, którą Doherty określił jako film ekspedycyjny. Roosevelt „prawdziwy” zapewnił kształtującej się formie rozrywki ramę ideologiczną. Polowanie bowiem, będące w jego oczach działalnością naukową, miało też niezwykle wyrazisty aspekt moralny — człowiek zespałał się za jego sprawą z przyrodą, odzierając z dekadencckich przyległości cywilizacyjnych. Tropiąc i ścigając zwierzę, dowodził swego homeryckiego męstwa i opanowania koniecznych egzystencjalnie umiejętności, a następnie wchodził ze zwierzęciem na niemal mistyczny poziom porozumienia. Zwierzę, a w zasadzie olbrzymie liczby zwierząt, nie wychodziło z tej transgatunkowej komunikacji z duszą Roosevelta i innych wielkich białych łowców najlepiej, ale ich człowieczeństwo zostało usankcjonowane mocą pierwotnego starcia. Roosevelt „wynajęty” dowodził z kolei, że Amerykanie wręcz przepadają za widokiem umierających dzikich zwierząt, a obietnica udziału w autentycznej przygodzie, nawet gdy okazywała się fałszywa, wystarcza, by zapewnić filmowi frekwencyjny sukces. Przez, często dość oboczne, skojarzenie z moralnymi i naukowymi pretensjami przyświecającymi wyprawom badawczym filmy drugiego typu zyskiwały przy tym rodzaj legitymizacji jako szlachetniejsza forma rozrywki. Ważne, żeby miały bohatera.

Doherty opisuje najważniejszą różnicę między trawelogiem a filmem ekspedycyjnym jako kwestię rozłożenia akcentów:

Trawelog jest filmowym odpowiednikiem turystycznego aktu zwiedzania, zapewniającym widzowi wygodny punkt widzenia do obserwowania widoczków i gapienia się na tubylców. Rozpięty gdzieś między kreskówką spod znaku Silly Symphony a wysokobudżetową produkcją hollywoodzką podejmuje podobny zdjęciom z albumu przegląd przez bezpieczne przystanie, gdzie uśmiechnięci tancerze w tradycyjnych strojach falują na oczach przekarmionych, lekko zakłopotanych widzów. [...] W przeciwieństwie do niego film ekspedycyjny wymaga znoju podróży. Nie jest pełnometrażową wersją wycieczki z przewodnikiem, a przygody. Charakteryzuje się natychmiastowością i intensywnością kręconych na miejscu ujęć i spontanicznością akcji, w równych proporcjach proponując poczucie zadziwienia i wywołując zastrzyk adrenaliny i lęku. Niesie z sobą obietnicę odkryć zarówno po stronie filmowca, jak i widza. Zanurzone w znoju i niebezpieczeństwie filmy ekspedycyjne sugerowały własne pierwszeństwo w ukazaniu sportretowanej materii, jakby twórcy mówili za ich sprawą: „te rozwijające się przed państwem ruchome obrazy to pierwsze ujęcia tej oto ziemi dziewiczej, tego oto plemienia nie-

<sup>21</sup> G. Mitman, *op. cit.*, s. 6–9.

tkniętego cywilizacją i pierwsza okazja, by wsłuchać się w pieśń dzikusa i ryk bestii. Oglądajcie je, bezpieczni w swoich mięciutkich fotelach, albowiem ryzykowałem wiele, byście mogli czerpać z nich teraz rozrywkę”<sup>22</sup>.

Zaproponowany przez Doherty’ego termin jest wygodny, nie wprowadza bowiem restrykcyjnych ograniczeń gatunkowych, których wytyczenie w tym momencie historii kina zawsze było dość problematyczne, a mając na uwadze płynną i celowo nieraz zaburzoną linię oddzielającą sfilmowaną prawdę i zaaranżowaną fikcję — tym trudniejsze. Film ekspedycyjny to forma hybrydowa, w której granice między komponentami dokumentalnymi i fikcyjnymi były skrzętnie maskowane dla osiągnięcia ogólniejszej „prawdy” lub wywołania jej wrażenia. Jego cechą konstytutywną nie jest jednak miejsce zajmowane na kontinuum prawdy i zmyślenia, a centralna rola, jaką — nawet przy jego ekranowej nieobecności — przypisuje się podróżnikowi-odkrywcy:

Dominującą w filmie ekspedycyjnym figurą nie był szczęśliwy czy złowrogi autochton, ale prometejski kamerzysta lub dzielny fotograf, który zapuszcza się w nieznane zakątki interieru, podkrada z ukrycia bezcenne ujęcia prymitywnych ludów i zwierząt-ludożerców, wystawiając swoje życie i zdrowie na niebezpieczeństwo, a następnie wraca do świata Zachodu, by ukazać swój skarb przed tłumem olśnionych akolitów. Migawki ukazujące kamerzystę w akcie rejestracji pojawiają się w gatunku ekspedycyjnym nagminnie — jeśli nawet nie widzimy ich przy pracy na własne oczy, wyciągniętych lub skurczonych w niewygodnych pozach, ich obecność jest odczuwalna, gdy — już po narodzinach dźwięku — odgrywali rolę przewodników narratywizujących akcję. Kamerzysta odgrywał [...] rolę diegetycznego widza i surrogatu widowni, nie pozwalając delikatnym spośród widzów zapomnieć o wyrzeczeniach i trudach, które poniósł w ich służbie<sup>23</sup>.

Niezależnie od deklarowanego tematu filmu: zmagania z przyrodą, przygód myśliwego, niewinnej dziewiczości wyspiarskich panien itp., „wielki biały operator/fotograf” jest zawsze implicytnie obecny. Wyodrębnienie go jako postaci miało dwojakie konsekwencje dla formy wywiedzionej z trawelogu. Przez zorganizowanie fabuły wokół samego faktu „wyprawiania się” została ona wyraźnie skojarzona z konwencjami zaczerpniętymi z powieści przygodowej. Niezależnie od tego, czy materia wyprawy było ukazanie nieznanymi wcześniej gatunków zwierząt, starożytnych ruin czy tajemniczych ludów „nieznających białego człowieka” (najlepiej, gdyby praktykowały kanibalizm i malownicze tradycje w rodzaju konserwacji głów), czy też dotarcie do niedostępnego miejsca (bieguny ziemskie, najgłębsze dżungle)<sup>24</sup> albo pozyskanie „okazów” przyrodniczych, wydobywanie z tych naukowych *per se* aktywności ich nietzscheańskiej istoty, ekspedycja stała

<sup>22</sup> T. Doherty, *op. cit.*, s. 222–223.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 226.

<sup>24</sup> Filmów o tematyce podbiegunowej nie brakowało — oprócz *Nanuka* zaliczają się doń między innymi *Igloo* (1932) Scotta, *Eskimo* (1933) van Dyke’a czy *S.O.S. Iceberg* (1933) Laemllego — jednak dżungla, ze względu na lepiej kulturowo wyeksplikowaną obcość samego krajobrazu i zamieszkujących w nim ludzi oraz mniej abstrakcyjny (*ergo* dający się łatwiej zantropomorfizować) charakter zagrożeń, wydawała się lepiej predestynowana do pełnienia roli tła przygodowych fabuł.

się interesującą kanwą opowiadania o ludzkiej niezłomności. Atmosfera przygody i heroizmu towarzysząca wyprawom, budowana w przekazach medialnych, a następnie podsycana przez marketing dystrybutorów i styl narracji samych „zapisów” eskapad, ułatwiła sklejenie się obrazu ich uczestników z hollywoodzkimi protagonistami<sup>25</sup> i wyzyskanie tej asocjacji przez co bardziej pragmatycznych i pozbawionych skrupułów reżyserów i producentów. Nieodrodnym rewersem tej sytuacji było bowiem wykorzystanie towarzyszącej wyprawom naukowej aury do legitymizacji i uwiarygodnienia produkcji<sup>26</sup> zorientowanych na pasożytowanie na publicznym zainteresowaniu trendem ekspedycyjnym i swoistym kultem podróżników. Co za tym idzie filmy ekspedycyjne znacząco różnią się między sobą na poziomie intencji i wartości naukowej.

Po jednej stronie spektrum lokuje się na przykład wspomniany już *Grass Coopera* i *Schoedsacka*, o którego przynależności do (meta)gatunku przesądzą ostatnie klatki filmu. Ukazany na nich zostaje certyfikat wystawiony przez Roberta Imbriego, amerykańskiego konsula w Teheranie, zaświadczający o tym, że Schoedsack, Cooper i zawodowa odkrywczyni Marguerite Harrison jako pierwsi biali ludzie przebyli tradycyjny szlak migracyjny Bachtiarów<sup>27</sup>. W zestawieniu z homeryckimi terminami, w jakich odyseja nomadów opisywana jest w kłatkach dialogowych, oczywiste jest, że twórcy mówią również o swoim znoju i trudzie — nie umniejsza to jednak wartości *Grass* jako opowieści<sup>28</sup> o (wspólnym) człowieczeństwie i prawdziwości spektakularnego materiału wizualnego, jaki zarejestrowała kamera.

Jej dodatkowym „atutem” w oczach (białego) amerykańskiego widza była czytelna hierarchia rasowa wpisana w stosunek białych poszukiwaczy przygód do ich tubylczych tragarzy i pomocników.

<sup>25</sup> Co swoją drogą szybko zostało dostrzeżone przez prześmiewców, owocując powstaniem *Around the World with Douglas Fairbanks* (1931) — wyjątkowo złośliwej parodii gatunku. Pierwszy lotrzyk Hollywood co prawda postępuje według przyjętego klucza fabularnego, zapuszczając się w trudny teren i masakrując zagrożone dziś gatunki, jednak robi to, nieustannie zwracając uwagę widza na konwencjonalny i wydumany charakter roli, w jakiej go obsadzono, w dodatku doprowadzając utarte tropy do skrajnie hiperbolicznej formy. Przykładowo pod koniec filmu, gdy Fairbanks orientuje się, że według przyjętych norm długości filmów fabularnych zostało mu niewiele czasu, kończy swoją wyprawę, powracając do jej punktu początkowego, okrążając cały glob na latającym dywanie.

<sup>26</sup> Zabawnym przykładem wykorzystującym znoj i niebezpieczeństwo, na które narażony był filmowiec jako fetysz marketingowy, był film *Ubangi* (1931), który budował swój kapitał reklamowy na propagowaniu pogłoski śmierci reżysera, rzekomo stratowanego przez nosorożce. Śledztwo przeprowadzone przez Biuro do Spraw Uczciwej Przedsiębiorczości (Better Business Beaureau) wykazało oczywiście, że była to fabrykacja; por. T. Doherty, *op. cit.*, s. 235.

<sup>27</sup> Fatimah Tobing Rony dowodzi zresztą, że również w *Changu* rolę protagonistów odgrywają nie tyle Kru i jego nuklearna rodzina, ile raczej zantropomorfizowane zwierzęta i (zwłaszcza) dzielni fotografowie, których techniczna sprawność doprowadziła do uchwycenia na taśmie scen o nieprawidłowej intensywności emocjonalnej — atakującego kamerę tygrysa (po raz pierwszy widzianego z tak bliska) oraz dramatycznych scen ze słoniami; por. *idem*, *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Charlottesville 2001, s. 136.

<sup>28</sup> Jak pisze Doherty: „pierwszą rzeczą, jaką filmowiec tworzący kino ekspedycyjne napotyka w terenie, jest gotowa opowieść” — *idem*, *op. cit.*, s. 226.

Po przeciwnej stronie należy ulokować twórczość Martina i Osy Johnsonów, małżeństwa podróżników i myśliwych-celebrytów, którzy doskonale przyswoili sobie lekcję *Hunting Big Game in Africa* i najlepiej w swoim czasie wykorzystali komercyjny potencjał tytułowego motywu. Johnsonów uważa się za pionierów komercyjnego filmu o zwierzętach, ale o ich pozycji i wiarygodności przesądziło skojarzenie ich wielkich safari z autorytetem instytucji naukowych. Pierwszy głośny film skoncentrowany na „naukowej” (w sensie rooseveltowskim) działalności nakręcony przez tę parę, *Trailing African Wild Animals* (1923), powstał w wyniku znajomości Johnsonów z Carlem Akeleyem, taksydermistą współpracującym z Amerykańskim Muzeum Historii Naturalnej. Akeley różnił się od Martina Johnsona w podejściu do przyrody<sup>29</sup>, jednak doceniał doskonale wycucie dramaturgii i „filmowości”, które ten pokazywał w swoich wczesnych filmach dokumentujących eskapady w Azji i na Pacyfiku. Zainteresowanie wywołane afrykańską przyrodą przefiltrowane przez talent Johnsona do autopromocji miało pomóc Akeleyowi w uzyskaniu sponsorów planowanej przez niego Sali Afrykańskiej Muzeum<sup>30</sup>. Film reklamowany był jako autentyczny i wolny od sensacyjnych interludii zapis prawdziwej przygody w służbie nauki (czemu wiarygodności przydawała oficjalna rekomendacja muzeum), jednak Johnson był zbyt doświadczonym showmanem<sup>31</sup>, by opis ten był zgodny z prawdą. Wiele sytuacji, w których trasę wędrowcom „nagle” zagradzały niebezpieczne zwierzęta, było starannie wyreżyserowanych, by umożliwić uchwycenie atrakcyjnego ujęcia niezłomnego Martina powalającego (celowo sprowokowaną) bestię<sup>32</sup>.

Podobne praktyki szybko weszły do repertuaru Johnsonów na stałe. Kolejne kręcone przez nich filmy ulegały postępującej fabularyzacji, jednocześnie próbując zaspokoić zarówno potrzebę autentyczności odczuwaną przez widownię, jak i jej rosnące wymagania dotyczące drastyczności ukazywanych treści<sup>33</sup> za po-

<sup>29</sup> Zdecydowanie bliższa od dezynwoltury Johnsona, paradygmatycznego wielkiego białego myśliwego, była mu szkoła Paula J. Raineya, którego *Paul J. Rainey's African Hunt* (1912), będąc przy tym filmem myśliwskim, promował jednak wizję naturalnego współistnienia i harmonii, symbolizowanej przez klasyczną scenę „zawieszenia broni” przy wodopoju.

<sup>30</sup> G. Mitman, *op. cit.*, s. 26–27.

<sup>31</sup> W przedfilmowym okresie swojej kariery Johnson zdobył pewną sławę, organizując pokazy „tylko dla mężczyzn”, na których prezentowane były fotografie nagich i półnagich autochtonów.

<sup>32</sup> Johnsonowie, przy wszystkich zastrzeżeniach do etyki ich praktyk, przynajmniej pokazywali zwierzęta faktycznie zamieszkujące terytorium, przez które przechodzili. Kolejny z Wielkich Białych Myśliwych filmu, Frank Buck, nie miał nawet takich skrupułów — w swoim *Bring 'Em Back Alive* (1932) aranżował bowiem „asymetryczne walki” między głodzonymi i długotrwałe męczonymi przedstawicielami gatunków, które w przyrodzie nie miały prawa się spotkać (na przykład pytonem olbrzymim i krokodylem).

<sup>33</sup> Nie umknęło to uwagi André Bazina, który w eseju *Kino i eksploracja* pisał: „Nie wystarczyło już zapolować na lwa, lew musiał najpierw pożreć tragarzy” — *idem, Cinema and exploration*, przeł. H. Grayvol, [w:] *idem, What is Cinema?* wyb. H. Grayvol, t. 1, Berkeley-Los Angeles-London 1967, s. 155.

mocą obrazów masowo eksterminowanych zwierząt<sup>34</sup>. Autorytet instytucji Amerykańskiego Muzeum Historii Naturalnej, który umożliwił Johnsonom olbrzymi społeczny awans i wstęp na finansowo-kulturalne salony, pozwolił małżeństwu na zorganizowanie (dzięki pomocy finansowej Daniela Pomeroya, jednego ze sponsorów muzeum, oraz George’a Eastmana, właściciela The Eastman Kodak Company) kolejnej, tym razem czteroletniej, ekspedycji na Czarny Ląd i założenie stałego obozu w Kenii. Pomoc finansowa ze strony muzeum nie miała jednak formy bezpośredniego patronatu. Kontrakt został skonstruowany w taki sposób, by środki na wyprawę kierowane były przez założoną specjalnie w tym celu Martin Johnson Expedition Corporation z Pomeroyem w roli dyrektora, powiązaną następnie z muzeum układem zapewniającym mu nieponoszenie odpowiedzialności prawnej za przebieg wyprawy, prawa do dysponowania całością materiału fotograficznego nakręconego podczas jej trwania (choć dopiero po premierze trzech planowanych na jej kanwie filmów) oraz — w ramach zabezpieczenia kwoty 37 tysięcy dolarów wyłożonej na inwestycję — całością materiałów z poprzedniej afrykańskiej ekspedycji. W zamian Johnsonowie uzyskiwali oficjalną pieczęć poparcia muzeum dla swoich produkcji, a tym samym sankcję naukową dla wszystkiego, co w nich pokażą<sup>35</sup>.

Pierwszy film powstawał na podstawie materiałów nakręconych podczas tej misji — *Simba* (1928) zawiera wszystkie charakterystyczne cechy stylu Johnsonów: odwoływanie się do hollywoodzkich konwencji narracyjnych, zaaranżowane sceny polowań na lwy (które osaczano samochodami, aby umożliwić jak największą rzeź) przeplatane ujęciami z faktycznego polowania przeprowadzanego przez Masajów w zupełnie innej części Afryki, antropomorfizację sympatycznych zwierzaków (*vide* Chang, choć tym razem ludzką psychologię uzyskały słonie) oraz rasistowsko-voyeurystyczne podejście do Afrykanów (półnaga krótkowłosa dziewczyna zostaje nazwana „małą afrykańską chłopczycą”<sup>36</sup>, ujęciom przedstawiającym tańczące kobiety z odsłoniętymi piersiami towarzyszy komentarz mówiący, że „w Afryce wszystkie widoki są przyjemniejsze po deszczu”).

Prawdziwym arcydziełem eksploatacji naukowej marki uzyskanej przez Johnsonów dzięki współpracy z AMHN był ich największy hit — *Congorilla* (1932) — zrealizowany już całkowicie niezależnie od wsparcia instytucji naukowych,

<sup>34</sup> Trzeba mieć na względzie, że film czyniący z myślistwa główną atrakcją treściową jest często bardziej niż inne formy okołodokumentalne podporządkowany potrzebie dramatycznej organizacji fabularnej — a więc selekcji, zwłaszcza gdy ma ilustrować „mitologiczne” tezy w rodzaju zmaganiu człowieka z przyrodą. Dobór materiału musiał być w nich zatem ograniczony przez potrzebę wywołania określonego efektu emocjonalnego — najlepiej naśladującego wrażenia samego „odkrywcę” i myśliwego. Co więcej, pewien ładunek dramaturgiczny wprzęgnięty w minimum konwencjonalności był koniecznym warunkiem dystrybucyjnej atrakcyjności filmu.

<sup>35</sup> G. Mitman, *op. cit.*, s. 31.

<sup>36</sup> Narrator używa przy tym słowa *flapper*, w latach dwudziestych stosowanego do określania modnie podciętych bywalczyń klubów tanecznych i salonów literackich.

ale pasożytujący na nich. Aby uzyskać od belgijskiego rządu Konga pozwolenie na polowanie na goryle, Johnsonowie (kłamiąc) powołali się na patronat muzeum nad projektem — i dostali zgodę. Film był najbardziej obcesowym z ich dzieł, całkowicie podporządkowanym logice hollywoodzkiej fabuły i przetykanym rasistowskim humorem. Podając cygaro małemu Pigmejowi, Martin deklaruje — już na głos, *Congorilla* była bowiem jednym z pierwszych filmów dźwiękowych nakręconych w Afryce — „mam nadzieję, że się pochorujesz”. Na dodatek Johnsonowie wprowadzają nieoczekiwany wątek komediowo-romantyczny, skoncentrowany na małżeństwie młodych ludzi z plemienia Ituri, których Johnson nazywa Adeni i Philippo. Kamera w scenie ceremonii wyraźnie koncentruje się na podkreślaniu pożądania, jakie młody mężczyzna czuje do swojej wybranki, jednak już poranek po skonsumowaniu związku zostaje przedstawiony za pomocą „humorystycznego” ujęcia Adeni niosącej na plecach dobytek nowego męża. *Congorilla* nie cofa się też przed bieżącym zaangażowaniem społecznym — jedna ze scen ukazujących pobyt podróżników w wiosce Pigmejów przedstawia reakcję miejscowej ludności na zaprezentowany im przez Johnsonów zapis muzyki jazzowej. Poinstruowani przez Osę, że mają do czynienia z dźwiękami służącymi jako podkład taneczny, mieszkańcy wioski zaczynają kiwać się w rytm muzyki (nie gubiąc przy tym nazbyt często rytmu). Obraz ten wydaje się sugerować niezbywalną ciągłość zachodzącą między afrykańskim prymitywizmem a wywodzącym się z jego ducha wyrafinowanym miejskim jazzem, tworzonym przez potomków niewolników<sup>37</sup>.

Użytek z nimbu naukowości nie ograniczał się jednak do zapewniania filmowcom-podróżnikom wiarygodności i metod autopromocji. Na rok przed *Congorilla* w dość spektakularny sposób odwołał się do niego film *The Blonde Captive* (1931). Reklamowany jako wstrząsająca historia białej kobiety rzekomo uprowadzonej przez australijskiego Aborygena i decydującej się następnie na pozostanie ze swoim porywaczem był w rzeczywistości dość tradycyjnym, a przy tym skrajnie rasistowskim portretem pseudoetnograficznym, ukazującym obyczaje egzotycznych wspólnot nieeuropejskich (kolejno: Hawajczyków, Balijszyków, mieszkańców Fidżi, rzekomych kanibali — Maorysów i w końcu Aborygenów), do tego prowadzonym niejako w ewolucjonistycznym kluczu od „barbarzyństwa” do „dzikości”, których miernikiem, w większym nawet stopniu niż praktyki kulturowe, jest kolor skóry. To nie wizja globalnej hierarchii ras miała jednak w zamyśle marketingowców Columbia Pictures, wytwórni odpowiedzialnej za produkcję i dystrybucję *Congorilli*, sprzedać film widzom. Reklama zamieszczona w magazynie „Exhibitors Forum” przedstawiała roznegliżowaną blond piękność wleczoną po ziemi przez muskularnego czarnego mężczyznę, czytelnie odwołując się do fantazji o międzyrasowym gwałcie. Plakat do filmu nie wykorzystywał tego wyobrażenia, lecz w znacznie większym niż reklama prasowa stopniu eks-

<sup>37</sup> T. Doherty, *op. cit.*, s. 250.

ponował nagość bohaterki<sup>38</sup>. Anonsowana w tytule filmu i jego otocze marketingowej historia blond branki okazała się jednak całkowitą fikcją — scenę rozmowy z kobietą nakręcono z odległości uniemożliwiającej realistyczną ocenę jej przynależności etnicznej, jednak najprawdopodobniej była to miejscowa kobieta o stosunkowo jasnym odcieniu skóry<sup>39</sup>.

Wątek białej kobiety znalezionej pośrodku dżungli stał się, ze względu na swoje seksualno-rasowe konotacje, niezwykle popularny na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, w niedługim czasie przeistaczając się w kanwę pierwszego filmu przygodowego, który opowiada o ekspedycji naukowej — *Trader Horn* (1931). Podobnie jak *The Blond Captive* obraz ukazywał historię (równie zmyśloną, ale przynajmniej nieudającą prawdziwej) białej kobiety porwanej przez krajowców, choć tym razem do porwania miało dojść w wieku niemowlęcym. Gdy członkowie wyprawy docierają do serca dżungli — autentycznie tracąc po drodze jednego z tubylczych tragarzy, którego śmierć w paszczy krokodyla została uwieczniona na taśmie — ich oczom ukazuje się obraz plemienia rządzonego przez Białą Boginię (odgrywaną przez Edwinę Booth), którą materiały promocyjne filmu określały jako „panującą nad dzikimi” i „tak dziką jak oni”, czasami wręcz podkreślając jej większe nieokrzescanie. Również w tym wypadku otoczka marketingowa skrupulatnie podkreślała roznegliżowanie bohaterki<sup>40</sup>. Nagość niewątpliwie stanowiła bowiem jeden z najważniejszych elementów przyczyniających się do sukcesów filmów osadzonych w egzotycznych lokacjach. Nawet jeśli obietnica ukazania w pełni rozebranej białej kobiety nie została zrealizowana przez żaden z nich, filmy powstające w ramach cyklu zapewniały widzowi mnogość wizerunków półnagich „tubylczych” dziewcząt. „Dokumentalne” segmenty filmów powodowały, że stosunkowo często miały one od cenzorów rodzaj dyspensy umożliwiającej bezkarne operowanie nagością<sup>41</sup>. Stanowiła ona *de facto* jedyny sens istnienia ważnego nurtu w obrębie kolejnego z dziwnych gatunków-bekartów trawelogu — filmu egzotycznej eksploatacji<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> *Film Posters: Exploitation*, red. T. Nourmand, G. Marsh, Köln 2006, s. 141.

<sup>39</sup> R.J. Berenstein, *White heroines and hearts of darkness: Race, gender and disguise in 1930s jungle films*, „Film History” 6, 1994, nr 3, s. 321–323.

<sup>40</sup> F.G. Couvares, *So this is censorship: Race, sex, and censorship in movies of the 1920s and 1930s*, „Journal of American Studies” 45, 2011, nr 3, s. 591.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 587.

<sup>42</sup> *The Blond Captive* jest dobrym przykładem filmu, który można zaliczyć — ze względu na formułę — do gatunku ekspedycyjnego, ale ze względu na metody promocji zdecydowanie przynależy też do *exotics*. Skądinąd to samo można powiedzieć o filmach Johnsonów, choć akurat nagość była w nich stosunkowo mało wyraźnym atryktem.



„Gracja i krągłość szczupłych, brązowych  
od słońca sylwetek”<sup>43</sup>.  
Nurt „Goono-Goono”

Szczególne atrakcyjność, jaką dla widza lat dwudziestych i trzydziestych miało kino eksplorujące szokującą, dziwną lub z innych powodów nieobecną w głównym nurcie tematykę, miała swoje źródła w kryzysie ekonomicznym. Masowe bezrobocie i pauperyzacja doprowadziły do gwałtownego przyrostu ludzi z dużą ilością „wolnego” czasu, dysponujących jednak — dzięki pracy dorywczej lub innym, mniej lub bardziej legalnym, źródłom utrzymania — drobnymi kwotami umożliwiającymi wstęp do przeżywających swój renesans kin groszowych. Zakorzenione w bieżącej, nadzwyczaj aktualnej tematyce, nastawione w pierwszej kolejności na prezentację tematu (w przeciwieństwie do coraz wyraźniej opierającego się na systemie gwiazd Hollywood), skandalizujące, acz zasłaniające swój voyeuryzm i fascynację brudną stroną życia moralnym wzburzeniem i względami pedagogicznymi kino eksploatacji<sup>44</sup> przeżywało wówczas swoje złote lata. Filmom głównego nurtu nie wolno było poruszać zbyt odważnej (społecznie i moralnie) tematyki ze względu na coraz ściślejszą kontrolę obyczajową, jaką nad przemysłem filmowym sprawowało założone w 1922 roku Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA).

Pierwszym kierownikiem organizacji został ultrakonserwatywny prezbiterianin Will H. Hays, który sformułował, początkowo nieformalny, następnie coraz bardziej konkretny i systematyczny (w 1927 roku ogłoszony w postaci wykazu tak zwanych *don'ts and be carefuls*, a w 1930 roku ostatecznie sformalizowany jako Motion Picture Production Code, znany jako Kodeks Haysa), wykaz ideologicznych wytycznych, które regulowały moralny kształt produkcji filmowej<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> T. Doherty, *op. cit.*, s. 234.

<sup>44</sup> Terminem tym określa się sferę produkcji filmowej nastawioną na kapitalizację kontrowersyjnej — przede wszystkim ze względów obyczajowych — tematyki. Filmy powstające w tym obiegu były produkowane masowo i niewielkim kosztem przez niezależnych reżyserów i producentów („niezależnych” od wytwórni wielkiej piątki, ale często związanych z efemerycznymi „studiami”), przez co nie mieściły się w zarezerwowanych dla produkcji głównonurtowych kategoriach A i B.

<sup>45</sup> Choć kodeks został sformułowany w 1930 roku, instytucjonalny nacisk na jego ścisłe egzekwowanie zaczął być w pełni wywierany dopiero od 1934. Jego obowiązywanie było wypadkową wielu czynników, ale zdecydowanie pierwszorzędne znacznie należy przypisać chęci uniknięcia — za sprawą kontroli wewnątrzśrodowiskowej — cenzury narzuconej na stopniu federalnym i regulowanej przez federalne władze. Sama groźba zastosowania tego, wydawałoby się, „nieamerykańskiego” mechanizmu, wynikała z głębokich przemian społecznych związanych z wprowadzaniem przez administrację prezydenta Franklina D. Roosevelta polityki Nowego Ładu, która oprócz szeroko zakrojonych projektów zatrudnienia i budownictwa publicznego zakładała też pewien stopień ideologicznej i moralnej unifikacji (czy raczej racjonalizacji) społeczeństwa w celu wygaszenia przyszłych konfliktów społecznych — innymi słowy, przyjęcie przez państwo (w znaczeniu administracji fe-

Przepisy powstające w obrębie biura nie obowiązywały jednak powszechnie. W znacznie szerszym zakresie stosowały się do „oficjalnej” kinematografii powstającej w dużych i wielkich wytwórniach, będących w istocie quasi-hegemonicznymi konglomeratami produkcyjno-dystrybucyjnymi. Ograniczenie swobody pierwszoligowych graczy stworzyło przestrzeń do działania dla niewielkiej kasty cwaniaków i kanciarzy, którzy na masową skalę i chałupniczym kosztem produkowali seryjne<sup>46</sup> filmy eksplorujące te rejony społecznej psychy, w jakie kinu klasy A i B nie wolno się było zapuszczać: uzależnienia, prostytutka wśród dzieci, choroby psychiczne oraz — co dla nas najważniejsze — dziwaczne obyczaje „dzikich”. Z kolei dla właścicieli niezależnych (co w praktyce oznaczało po prostu brak instytucjonalnych — najczęściej własnościowych — powiązań z oficjalnym przemysłem filmowym) kin sprowadzanie tej sensacyjnej tandety było wybawieniem od tak zwanego *block booking*<sup>47</sup>. Szok, erotyka, aktualność i dziwaczność były gwarantami pełnych sal — eksploatacja nie proponowała bo-

deralnej) aktywniejszej roli wychowawczej, zarówno bezpośrednio, jak i za sprawą systemu zachęt i przestróg kierowanych do instytucji podwykonawczych lub partnerskich (deweloperów, wytwórni filmowych). Nacisk na wysoki standard moralny w produkcjach hollywoodzkich był wynikiem lobbingu organizacji religijnych, na czele z katolicką Narodową Ligą Przyzwoitości (National League of Decency), przy nieoczekiwanym wsparciu socjologów odnotowujących niekorzystny wpływ powstających masowo po 1931 roku horrorów na rozwój dzieci (raport *Our Movie-Made Children* autorstwa Henry’ego Jamesa Formana podsumowywał badania przeprowadzone w 1933 roku na zlecenie Motion Picture Research Council). Na szczęście dla pracowników przemysłu filmowego projekt „odnowy moralnej” amerykańskiego kina nie ograniczył się jedynie do poziomu filmowych treści — niewątpliwą korzyść przyniosło im instytucjonalne usankcjonowanie minimalnej stawki godzinowej i kwot związkowych (choć odbiło się to niekorzystnie na przykład na Afroamerykanach, którym najczęściej odmawiano prawa wstępowania do organizacji pracowniczych w branży rozrywkowej). Na racjonalizacji rynku skorzystali także (być może dla powetowania strat wywołanych organizacją filmowego świata pracy) właściciele środków produkcji; zasady wprowadzane przez kodeks utrudniły bowiem w znacznym stopniu funkcjonowanie przemysłu niezależnego. W praktyce oznaczało to zmuszenie filmowców niechęcych lub niepotrafiących dostosować się do systemu studyjnego do sięgania po taktyki eksploatacyjne, tym samym skazując ich na funkcjonowanie w tym (poślednim) obiegu, co przekładało się na uniemożliwienie twórcom nonkonformistycznym realizacji ambicji artystycznych. Tym samym Hollywood, samo pozbawiające się (ze strachu przed interwencją rządową) nagości, skazało na nią swoich peryferyjnych „konkurentów”; por. T. Doherty, *op. cit.*, s. 319–346.

<sup>46</sup> Całkowicie typową praktyką był, oprócz tematycznej serializacji, zaawansowany poziom „recyklingu” materiału — zarówno wyjściowego (wykorzystywanie nagrań dostępnych w domenie publicznej lub fragmentów nielegalnie wycinanych z istniejących filmów), jak i finalnego (dystrybuowanie tych samych filmów — przemontowanych lub nie — pod różnymi tytułami); por. E. Schaefer, *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919–1959*, Durham--London 1999, s. 56–57.

<sup>47</sup> Była to stosowana przez wielkie wytwórnie praktyka sprzedawania praw do emisji pakietów filmów, wymuszających na właścicielach kin chcących wyświetlać produkcje klasy A wykupienie wraz z nimi licznych tytułów poślednich — co nie tylko znacząco podnosiło cenę pierwotnego zakupu najgłośniejszych filmów, lecz także długofalowo zmniejszało zyski z nich przez wypełnienie repertuaru produkcjami mniej opłacalnymi.

wiem swoim widzom rewaloryzacji swoich uprzedzeń, światopoglądów i fobii, a wprost na nich żerowała<sup>48</sup>. W warunkach konstytuującej się cenzury obyczajowej funkcjonowanie tego „nieoficjalnego” obiegu filmowego może wydawać się zaskakujące, jednak paradoksalnie to relegacja do roli dostarczycieli drugorzędnej rozrywki pozwalała właścicielom kin funkcjonować względnie niezależnie od aktualnej polityki cenzorskiej. Skoro decydowali się oni (z własnej woli lub ze względów obiektywnych) wyłączyć z obiegu obrazów uznanych przez oficjalne organy za społecznie wartościowe (lub przynajmniej nieszkodliwe), których paradygmatyczną matrycę wyznaczał styl klasycznego Hollywood, skazywali się tym samym na plebejską widownię wielkowiejską (identyfikowaną jako moralnie gorsza, a z całą pewnością biedniejsza). Nawyki odbiorcze tej części społeczeństwa nie stanowiły zaś pierwszorzędnych zainteresowań cenzorów.

Zdaniem Schaefera o filmie egzotycznej eksploatacji (egzotyku) możemy mówić, kiedy dana produkcja ukazuje egzystencję „etnologicznych” wspólnot w taki sposób, który zamiast heiderowskiego „etnograficznego zrozumienia” reprodukuje głęboko zakorzenione w społeczeństwie postawy ich dotyczące, czyniąc z nich atrakcyjny, złowrogi lub komiczny rekwizyt, ontologicznie porównywalny do elementu „dzikiej przyrody”<sup>49</sup>. Łatwo odnaleźć w tej charakterystyce cechy afrykańskiej filmografii Johnsonów, a także wielu wczesnych trawelogów — i w istocie granice między trawelogiem etnograficznymi, filmem ekspedycyjnym a egzotykami bywają trudno uchwytnie. Kluczowym czynnikiem, na podstawie którego można przesądzić o przynależności danej produkcji do zbioru *exotic exploitation*, jest jego otoczka marketingowa<sup>50</sup>. Sensacyjne plakaty, krzykliwe slogany i barokowe performanse towarzyszące premierze obrazów bardzo często pozwalają z całą pewnością zorientować się, że mamy do czynienia z filmem eksploatacji. Co prawda zabiegi te wydają się dość typowe dla ówczesnego kina w ogóle, jednak kino eksploatacji polegało na marketingu wizualnym w bezprecedensowym stopniu, obiecując (bardzo często bez pokrycia) zakazane rozkosze, których Hollywood zapewnić nie mogło<sup>51</sup>.

„Żaden mężczyzna nie waży się tu penetrować!” — krzyczał (z pewnymi wariantami) slogan reklamujący w prasie film *Wild Women of Borneo* (1932)<sup>52</sup>, podczas gdy na większości plakatów sugestywne wizerunki półnagich wyspiarek wiły się w ekstazy tańcu. Zalicza się go do nurtu egzotyków określanych w ówczesnej prasie branzowej jako „Goon-Goonas”, które swoją nazwę wzięło od paradygmatycznego *Goon-Goon: An Authentic Melodrama of the Island of Bali* (1932). Większość z nich miała formę mniej lub bardziej fabularyzowanych

<sup>48</sup> F. Feaster, B. Wood, *Forbidden Fruit: The Golden Age of Exploitation Film*, Baltimore 2008, s. 9–17.

<sup>49</sup> E. Schaefer, *op. cit.*, s. 265–269.

<sup>50</sup> F. Feaster, B. Wood, *op. cit.*, s. 13.

<sup>51</sup> D. Kerr, *Foreword*, [w:] *Film Posters...*, s. 6.

<sup>52</sup> E. Schaefer, *op. cit.*, s. 269.

dokumentów (co zresztą zgrabnie ujmuje już fraza zawarta w podtytule *Goony-Goony* — „autentyczny melodramat”) skupiających się na życiu społeczności zamieszkujących wyspy południowo-wschodniej Azji, przede wszystkim Bali (*Goona-Goona, The Virgins of Bali*, 1932; *Legong: Dance of the Virgins*, 1935) i Borneo (*Wild Women of Borneo, Virgins of Sarawak/Inyaah, Jungle Goddess*, 1934). Fabularna strona „Goona-Goonas” koncentrowała się na codziennych dramatach wyodrębnionych przez twórców postaci, ukazywanych według dobrze już rozpoznawalnej formuły *Changa* i *The Silent Enemy*, rozpisanej na protagonistów, antagonistów i obiekty ich adoracji. To jednak „etnograficzna” część filmów przesądzała o ich olbrzymiej popularności, albowiem narratorzy skupiali się na konkretnym aspekcie (zwłaszcza) balijskiego życia. „Balijki na ogół ubierają się tylko w spódniczki, zakrywając swoje zgrabne ciała jedynie w sytuacjach ceremonialnych” — dowiaduje się widz oglądający w kadrze półnągą księżniczkę Maday<sup>53</sup>. Esencją „Goona-Goonas” jest właśnie to voyeurystyczne spojrzenie, usankcjonowane autorytetem poważnej przecież, naukowej wyprawy w celu zrozumienia innych kultur, a głównie pochodzących z nich (zwłaszcza młodych i półnagich) kobiet. *The Virgins of Bali* idzie jeszcze dalej, niemal w całości poświęcając pretekst fabularny na rzecz radosnego podglądactwa: „spójrzmy na grację i krągłość każdej z tych szczupłych, brązowych od słońca sylwetek”. Narrator dzieli się imponującą ilością przemyśleń na temat dziewcząt, które są „w pełni harmonijnie rozwinięte i poruszając się, wprawiają się w miły dla oka, kołyszący ruch”, odznaczają się też „ładnymi rysami twarzy i krągłymi, szczupłymi ciałami”. Kamera towarzyszy im chętnie, gdy „kąpią swoje bezwstydnie nagie, brązowe ciała w rześkiej, choć błotnistej wodzie”, w której „pluskają się z gracją właściwą prawdziwym córóm Ewy”<sup>54</sup>.

MPPDA co prawda było dość jednoznaczne we wskazaniach dotyczących nagości, jednak od reguły istniały znaczące wyjątki. Nie można było na przykład pokazywać niemowlęcia karmionego piersią... pod warunkiem że matka była „cywilizowana”<sup>55</sup>. Jak się okazuje, na inne postaci nagości (z wyjątkiem całkowicie niedopuszczalnych wizerunków narządów rozrodczych) cenzura przymykała oko, o ile twórcom udawało się je uzasadnić odpowiednio „etnograficznym”, *ergo* naukowym, kontekstem. Można zatem z dużą dozą pewności powiedzieć, że konstrukt „misji badawczej” służył w wielu „Goona-Goonach” jedynie jako metafilmowe narzędzie umożliwiające pokazywanie głównego atraktora w postaci atrakcyjnych Balijek. Były one w swojej istocie eskapistycznymi fantazjami — Schaefer wskazuje, że sposób portretowania życia Balijszyków, raczej wolnych od pracy, a skupionych na aktywnościach rozrywkowych i dużej swobodzie sek-

<sup>53</sup> Tradycyjnie złośliwy Doherty zaznacza przy tym, że „Podobnie jak księżniczka Maday, Dasnee i jej przyszła świerka Seronee [jedne z głównych bohaterek filmu — R.Z.] to piękne nastolatki, które nadzwyczaj rzadko oglądamy w sytuacjach ceremonialnych” — *idem, op. cit.*, s. 233.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 234–235.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 225.

sualnej<sup>56</sup>, musiał doskonale rezonować z widownią. Dla wielu oglądających te filmy mężczyzn wyrażane w „Goono-Goonach” marzenie o erotycznej utopii, gdzie wolny od uwarunkowań kryzysowego kapitalizmu i przymusu zarabiania na chleb mężczyzna może przebierać w atrakcyjnych i seksualnie dostępnych młodych dziewczętach musiało brzmieć jak zachęta, by odrzucić (z diametralnie innych niż zalecane przez Roosevelta) pewne represyjne aspekty cywilizacji i przyjąć tę formę „dzikości”, jaką konotowało Bali<sup>57</sup>.

### Jądra ciemności. Mała jako wielowymiarowa seksualna metafora w *Ingagi* i *Forbidden Adventure*

*Ingagi* (1930) — film, który w pełni zrealizował potencjał eksploatacyjny tkwiący w motywie wyprawy naukowej — był na wielu poziomach pionierski. Po części zręcznie rozpoznawał nośne marketingowo rozwiązania w zastanym korpusie filmów ekspedycyjnych, po części zaś przewidywał i popularyzował trendy, do których sięgała twórczość późniejsza. Legendarny *shocker* wyprodukowany przez kierowaną przez Nata Spitzera niezależną wytwórnię Congo Pictures był być może najbardziej bezczelnym filmem eksploatacji swojej epoki. Wykorzystując najpopularniejsze wśród widzów elementy trawelogów, etnograficznych (oraz pseudoetnograficznych) dokumentów i odwołując się do głęboko zakorzenionych w amerykańskiej psychy tropów, lęków i przekonań, Spitzer i reżyser filmu, William Cambell, wypracowali formułę doskonałą. Ustalili mianowicie, że ich film sprzeda się dzięki następującym czynnikom: nagim piersiom „tubylczych” kobiet, przekonaniu o głęboko wrogim i obcym wobec „białego człowieka” charakterze „najczarniejszej Afryki” (i jej metaforycznych ekwiwalentów)<sup>58</sup> oraz ukochanych

<sup>56</sup> Fatimah Tobing Rony wskazuje, że za sprawą badań prowadzonych na Bali przez Margaret Mead i Gregory’ego Batesona spopularyzowana przez „Goono-Goono” wizja balijskiej seksualności zyskała sankcję nauki — *eadem, op. cit.*, s. 147–148.

<sup>57</sup> E. Schaefer, *op. cit.*, s. 272.

<sup>58</sup> Oba elementy doczekały się zresztą syntezy w głośnym egzotyku *Gow the Killer* (1931) Edwarda A. Salisbury’ego, będącym przemontowaną i spreparowaną (a więc „sfabularyzowaną” dzięki dodanej narracji dźwiękowej) na potrzeby nowego kontekstu odbiorczego wersją dokumentu *Gow the Head Hunter* (1928) z fragmentami *The Lost Empire* (1929) oraz *Captain Salisbury’s Ra-Mu* (1929) tego samego reżysera. Ról głównych atraktorów nowej wersji filmowego opracowania ekspedycji na Fidzi i Andamany miały odgrywać zestawienia „kuszącego” (nagie piersi dziewcząt) z przerażającym „dzikiem” (odcięte kończyny zdobiące wioski). Dzięki temu zabiegowi film przypisuje granicy między „naszym” a „tamnym” światem wyraźną atrybucję moralną. Tym samym ideologicznie *Gow* ustawia się na przeciwległym biegunie do nurtu „Goono-Goono”. O ile frywolne produkcje „balijskie” sugerowały widzom, że życie nieuregulowane przez „cywilizowane” normy i wartości może być satysfakcjonujące i przyjemne, o tyle film Salisbury’ego wskazuje, że poza

przez miłośników twórczości małżeństwa Johnsonów scen śmierci dzikich zwierząt. Do tej imponującej już mieszanki wprowadzony został dodatkowo autorski skandalizujący akcent zoofilsko-rasistowski oraz to, że ukazane na ekranie wydarzenia były w stu procentach fikcyjne. W przeciwieństwie jednak do filmów nurtu romantyczno-etnograficznego nie była to fikcja sformułowana jako wyraz „egzystencjalnej prawdy” jakiejś (historycznie lub współcześnie) istniejącej grupy ludzi, lecz kłamstwo podszywające się pod prawdę naukową.

Schaefer nazywa okoliczności produkcji filmu „archetypicznymi” dla filmów eksploatujących egzotykę<sup>59</sup>, jednak na tym poziomie *Ingagi* również wyznaczał na swój sposób nowy standard. W przeciwieństwie do *Trader Horn*, w całości nakręconego w Afryce, produkcja składała się bowiem po części z archiwalnych nagrań dokumentujących autentyczne safari, skradzionych i wmontowanych w taśmę fragmentów dokumentalnych *Heart of Africa* (1915)<sup>60</sup> i *Hunting Big Game in Africa*, oraz scen nakręconych w specjalnie do tego przystosowanym zoo w Kalifornii. Reklamowany był jednak jako zapis autentycznej ekspedycji przeprowadzonej przez (nieistniejących) przyrodnika sir Huberta Winsteadę i eskortującego go kapitana Daniela Swayne’a<sup>61</sup>. Materiał zmontowany był w tak dyletancki sposób, że Doherty podaje w uzasadnioną wątpliwość faktyczną recepcję filmu jako autentyku — kilkunastoletnie ujęcia wyraźnie odstawały od reszty jakością obrazu (zwłaszcza ostrością i oświetleniem), rzekomy atak lwa na kamerzystę został uchwycony przez drugiego kamerzystę (zadziwiająco i szczęśliwie przygotowanego do natychmiastowego zarejestrowania tego aktu na taśmie)<sup>62</sup>, całość zaś dopełniała scena odkrycia nowego gatunku zwierzęcia — „żółwiopancernika” (*tortadillo*), którego „zagrał” żółw z doklejonymi zalaminowanymi ptasimi skrzydłami, dodatkowymi łuskami i kostnym grzebieniem na powierzchni skorupy<sup>63</sup>. Z perspektywy dzisiejszego widza czarę goryczy przelewa niezbyt przekonujący strój goryla, w którym wcielający się w „tytułową” rolę Charles Gemora dawał z siebie wszystko dla uwiarygodnienia pretensji dokumentalnych filmu. Warto jednak pamiętać, że w momencie premiery filmu wielkie małpy występowały w amerykańskich ogrodach zoologicznych bardzo nielicznie, w związku z czym

---

granicami kultury zachodniej istnieją wyłącznie różne odmiany barbarzyństwa. *Gow* jest wart odnotowania również dlatego, że za część materiału sfilmowanego podczas ekspedycji Salisbury’ego z lat 1922 i 1923 odpowiadali Schoedsack i Cooper.

<sup>59</sup> E. Schaefer, *op. cit.*, s. 63.

<sup>60</sup> Skradziony negatyw tego filmu dokumentującego kenijską ekspedycję Grace Mackenzie (skądinąd uznawanej za pierwszą białą kobietę, która podjęła się wyprawy do afrykańskiego interioru) miał zdaniem jej syna stanowić źródło mniej więcej połowy materiału plenerowego wykorzystanego w *Ingagim*; T. Doherty, *op. cit.*, s. 240.

<sup>61</sup> A. Erish, *Illegitimate Dad of Kong*, <http://articles.latimes.com/2006/jan/08/entertainment/ca-ingagi8> (dostęp: 31.07.2019).

<sup>62</sup> T. Doherty, *op. cit.*, s. 236–237.

<sup>63</sup> F. Feaster, B. Wood, *op. cit.*, s. 160.

publiczność mogła faktycznie uwierzyć w prawdziwość filmowego goryla<sup>64</sup>. Na farsę dokumentalizmu nabrał się zresztą nawet sąd w Illinois, odrzucając wniosek regionalnego cenzora o zablokowanie dystrybucji filmu — co jest o tyle znaczące, że podstawowy sformułowany w nim zarzut wskazywał na przytłaczającą liczbę scen „zainscenizowanych” poza Afryką. W oczach sądu (mającego dostęp wyłącznie do spreparowanych przez Spitzera materiałów) praktyka ta broniła się za sprawą wieloletniej tradycji sięgania po materiał spreparowany jako suplement faktycznie zarejestrowanego w terenie. Dopiero słynna „scena z małpą” (o której sąd, jak utrzymywał, nie wiedział mimo towarzyszących promocji filmu protestów środowisk afroamerykańskich) doprowadziła do zmiany wyroku<sup>65</sup>.

To nie brawurowo pirackie okoliczności powstania filmu, lecz szokująca treść zdecydowały o jego historycznej roli. Materiały reklamowe zapowiadały „Słyszeliście o tym, ale wątpiliście!”, pytając jednocześnie „Czy Darwin miał rację?”<sup>66</sup>. Film jednoznacznie sugerował istnienie gdzieś w głębi kongijskiej dżungli plemienia, które oddaje cześć gorylom<sup>67</sup> (określanym w ich języku słowem *ingagi*) i dla utrzymania poprawnej relacji z tymi potężnymi stworzeniami składa im w ofierze dziewice. Zarówno plakat do filmu, przedstawiający goryla trzymającego czarnoskórą dziewczynę za piersi, jak i scena, w której wyłaniająca się z zarośli kobieta z nadzwyczaj owłosionym dzieckiem na rękach oplakuje zastrzelonego przez Winsteda i Swayne’a (w najlepszej wierze)<sup>68</sup> goryla, nie pozostawiają wątpliwości co do seksualnego charakteru ofiary. Był to majstersztyk eksploatacyjnego marketingu (innymi słowy — manipulacja), albowiem w ani jednej scenie filmu zoofilski seks nie pojawia się oczywiście *explicite*, a to, że ma on realnie miejsce, nie jest wprost zwerbalizowane. Jednocześnie obraz potężnej bestii, upozowanej na Gusa z *Narodzin narodu*, chwytającej półnągą dziewczynę w ramiona, był na tyle sugestywny, by w zestawieniu z jednoznacznie erotyczną sugestią zawartą w materiałach promocyjnych złożyć się u odpowiednio „wyćwiczonego” przez aparat marketingowy widza w jednoznaczne przekonanie o tym, że w i e,

<sup>64</sup> A. Erish, *op. cit.*

<sup>65</sup> F. Feaster, B. Wood, *op. cit.*, s. 160–161.

<sup>66</sup> A. Erish, *op. cit.*

<sup>67</sup> Warto niejako na marginesie podkreślić, że zarówno scenarzysta *Ingagiego*, Adam Hull Shirk, jak i jego reżyser, William Campbell, byli niejako „specjalistami” od małp. Campbell kręcił filmy ukazujące (prawdziwe) małpy już w epoce niemej (*Jazz Monkey*, 1919; *Monkey Stuff*, 1919; *Prohibition Monkey*, 1920), czasem umieszczając ich akcję w dżungli, ze wszystkich zaś filmów nakręconych na podstawie scenariuszy Shirka (który jako dramaturg zadebiutował, choć bez sukcesów, sztuką zatytułowaną *The Ape*) tylko jeden — *The Satin Girl* (1923) — nie zawierał małpiego wątku; por. A. Erish, *op. cit.*; J.T. Soister, H. Nicolella, S. Joyce, *American Silent Horror, Science Fiction and Fantasy Films, 1913–1929*, Jefferson 2012, s. 241.

<sup>68</sup> Ugruntowanie się obrazu goryla jako potwornej istoty, do którego *Ingagi* się przyczynił, zaniepokoiło ówczesnych przyrodników, według których film mógł przyczynić się do moralnej legitymizacji niekontrolowanego odstrzału tych zwierząt, akurat w momencie gdy próby objęcia gatunku prawną ochroną i jego konserwacji zaczęły odnosić pierwsze sukcesy; por. G. Mitman, *op. cit.*, s. 52.

co dzieje się w głębi kongijskiej dżungli — w taki sposób, jakby faktycznie mu to pokazano. Warto przy tym zwrócić uwagę, że *Ingagi* — w przeciwieństwie do *The Blond Captive* — nie jest w dowodzeniu skandalizującej „tezy”, przedstawionej w materiałach promocyjnych, ograniczony przez dostępny materiał. Mimo deklaracji prawdziwości i dokumentalizmu film Campbella w celu wywołania zamierzonego efektu nie musiał polegać na nachalnym „nadpisie” interpretacyjnym ze strony narratora ani (mniej lub bardziej) zręcznej żonglerce montażowej. Nimb faktualności roztoczony nad materiałem w całości sfabrykowanym był wystarczającym gwarantem jednoznaczności komunikatu.

Sugestia seksualnych relacji Afrykanek z gorylami ma swoje źródło w długiej tradycji rasistowskich wyobrażeń, historycznie podpieranych autorytetem nauki (francuski naturalista Georges-Louis Leclerc de Buffon sugerował możliwość tego rodzaju związków już w XVIII wieku)<sup>69</sup>. W latach trzydziestych wizja ta mogła trafić na grunt podatny w trójnasób. Po pierwsze, jako rodzaj ideologicznego balsamu na przytłoczonego wielkim kryzysem robotnika, któremu zapewniała usankcjonowaną „naukowością” filmu wizję oczywistej wyższości rasowej. Po drugie, mogła wynikać z realnej fascynacji zachodnich społeczeństw seksualnością „dzikich” kobiet, na którą oprócz konstrukcji fantazmatycznej złożonej z rasizmu i mechanizmu przeniesienia na zewnątrz społeczeństwa pożądania represjonowanego przez narzucony ideologiczny purytyzm mogły składać się też różnice kulturowe podkreślające różnice anatomiczne, a więc praktyka ekspozycji piersi i pośladków przez członkinie niektórych grup plemiennych<sup>70</sup>. Po trzecie wreszcie, mogła stanowić podstawę legitymizującą tabu wokół stosunków seksualnych między rasami — skoro bowiem, jak sugeruje zapis „wyprawy naukowej”, gdzieś w Afryce kobiety płodzą potomstwo z małpami, to pośrednio jest to przyczyną wzmocnienia czujności wokół białych kobiet, zagrożonych przez tak animalistyczne żądze ludzi o afrykańskich korzeniach, i tym samym wzmacnia postawy społeczne przyzwalające na lincze<sup>71</sup>.

To nie odrażająco rasistowskie założenia ani też nadmiar nagości<sup>72</sup> zwróciły jednak uwagę cenzorów z MPPDA. Ich interwencja oparta była co prawda na kryterium prawdziwości, aczkolwiek żaden z zarzutów wystosowanych przez śledczych oddelegowanych przez biuro Haysa nie dotyczył wizerunków Afrykanów oraz autentyczności ukazanych w filmie praktyk kulturowych<sup>73</sup>. Inspektorzy

<sup>69</sup> E. Schaefer, *op. cit.*, s. 279–280.

<sup>70</sup> R.R. Means Coleman, *Horror Noire: Blacks in American Horror Films from the 1890s to Present*, New York-London 2011, s. 38.

<sup>71</sup> E. Schaefer, *op. cit.*, s. 238.

<sup>72</sup> Zdaniem Means Coleman czarnoskóre aktorki, zwłaszcza w filmach mających ukazywać obyczaje odległych ludów, były w pewnej mierze wyłączone z zakazu ekspozycji nagości, co w konsekwencji prowadziło do umocnienia się przekonania o ich większym rzekomo wyuzdaniu — *eadem*, *op. cit.*, s. 40.

<sup>73</sup> R.J., Berenstein, *op. cit.*, s. 314.



oddelegowani przez instytucję dowiedli za to, że „plemię” składało się w przeważającej mierze z czarnoskórych mieszkańców Los Angeles<sup>74</sup> oraz w znacznie mniejszym zakresie białych kobiet w *blackface*<sup>75</sup>, ani jedna klatka filmu nakręcona w Afryce nie jest dziełem Congo Pictures, słowo *ingagi* nie istnieje, a co najważniejsze — odnalazł się kwit, który Gemora wystosował do związku zawodowego z żądaniem wynagrodzenia (w których uściśla, że wystąpił w Ingagim w stroju goryla)<sup>76</sup>. W konsekwencji postępowania Federalna Komisja Handlu (FTC) zakazała reklamowania *Ingagiego* jako filmu dokumentalnego, ostatecznie zaś cenzorom udało się całkowicie zablokować jego wyświetlanie w kinach należących do wytwórni zrzeszonych w MPPDA, co przyczyniło się skądinąd do rekordowych zysków właścicieli kin niezależnych. Wydaje się prawdopodobne, że wbrew oficjalnym deklaracjom dążenie MPPDA do prawdy nie było jednak podyktowane dbałością o dobre imię filmu podróźniczego czy szczególnym przywiązaniem do faktualności filmowego obrazu. Spitzer, producent filmu, przechwalał się w kuluarach, że *Ingagi* składa się w 85% z fikcji, w 15% zaś z zapisu dokumentalnego, na długo przed rozpoczęciem śledztwa (choć zmusiło go ono do zmiany strategii — od momentu znalezienia się pod lupą przedstawicieli biura Haysa przedstawiał odwrotne proporcje prawdy i fałszu)<sup>77</sup>. Rzeczywistym powodem wszczęcia śledztwa była skarga złożona przez wielkie wytwórnie, zaalarmowane ogromnym sukcesem kasowym filmu<sup>78</sup>. Wyprodukowany niewielkim kosztem *Ingagi* przyniósł twórcom kilka milionów dolarów zysków, wypełniając po brzegi sale kinowe w kolejnych amerykańskich metropoliach. W San Francisco film miał premierę w olbrzymim Orpheum, należącym do wytwórni RKO, gdzie w tydzień zarobił zawrotne wówczas 23 tysiące dolarów<sup>79</sup>. Sukces frekwencyjny skłonił właścicieli do zainwestowania we własny, wysokobudżetowy, obraz oparty na „zapożyczonym” od Congo Pictures pomysle. Filmem tym był *King Kong*<sup>80</sup>. Warto przy okazji dodać, że czyniąc obiektem afektacji (od pewnego momentu i w pewnym zakresie, jak się wydaje, odwzajemnionej) małpy-potwora białą kobietę, fabularny *magnum opus* Coopera i Schoedsacka był poniekąd bardziej transgresyjny od *Ingagiego*<sup>81</sup>.

<sup>74</sup> A. Erish, *op. cit.*

<sup>75</sup> R.J. Berenstein, *op. cit.*, s. 314.

<sup>76</sup> T. Doherty, *op. cit.*, s. 238.

<sup>77</sup> *Ibidem*, s. 237.

<sup>78</sup> J.T. Soister, H. Nicolella, S. Joyce, *op. cit.*, s. 322.

<sup>79</sup> G. Mitman, *op. cit.*, s. 51.

<sup>80</sup> A. Erish, *op. cit.*

<sup>81</sup> Do skrajnej postaci trop erotycznej fascynacji białej kobiety cielesnością goryla doprowadził film *The Bride and the Beast* (1958), oparty na scenariuszu Eda Wooda. Jego bohaterka odczuwa silny pociąg seksualny do małp, którego nie potrafi wyjaśnić do momentu, gdy w snach zaczyna jawić jej się, że w poprzednim wcieleniu była „królową goryli”, zabita przez afrykańskich myśliwych lub wojowników. Motyw kobiety-małpy nie był zresztą niczym nowatorskim. Oparty na nim był jeden z ostatnich cykli Universalu (*Captive Wild Woman*, 1943; *Jungle Woman*, 1944; *The Jungle*

O ile jednak *Kong* w inteligentny, metatekstualny sposób odwoływał się do filmów ekspedycyjnych i potężnie z nich czerpał, jeśli chodzi o szkielet fabularny, był wobec swoich widzów zdecydowanie bardziej uczciwy. Film Coopera i Schoedsacka w żadnym miejscu nie maskuje bowiem swojej fikcjonalności<sup>82</sup>, a wręcz — za sprawą kolosalnych rozmiarów tytułowego potwora — doprowadza ją do barokowej przesady. *Ingagi* jednak dochował się już po premierze *Konga* również bardziej prawowitych — zwłaszcza biorąc pod uwagę metody ich „poczęcia” — dziedziców. Pierwszym z nich było *Forbidden Adventure* (1935), będące w istocie fabularną dokrętką do materiału pochodzącego z zapisu faktycznej wyprawy do singapurskiego<sup>83</sup> Angkor Wat (stąd alternatywny tytuł filmu — *Angkor*), zarejestrowanej w 1912 roku dla Uniwersytetu Harvarda. Harvardzka taśma została w 1934 roku wykupiona przez jednego z najbardziej „zasłużonych” dla kina eksploatacji twórców — energicznego producenta i reżysera Dwaina Espera (odpowiedzialnego między innymi za *Narcotic*, 1933; *Maniac a.k.a. Sex Maniac*, 1934; *How to Undress Before Your Husband*, 1938), a następnie zmontowana z dokręconymi przez George’a A. Merricka w Stanach scenami, w których czarnoskóre (w Azji Wschodniej!) tragarki<sup>84</sup> (w które wcieliły się prostytutki z niesławnego w Los Angeles domu publicznego)<sup>85</sup> podążają za dwoma podróżnikami z ewidentnie doklejonymi brodami, a następnie poddają się zseksualizowanej przemocy ze strony wielkiego goryla (nie bardziej prawdopodobnego od klasycznej interpretacji Gemory), któremu oddają cześć. Wobec cenzury zastosowano dwojaką strategię. Z jednej strony pozyskano dla filmu (prawdopodobnie za pomocą łapówki) pozytywną opinię ze strony Klubu Podróżników Los Angeles, która wraz z faktycznym materiałem z Singapuru miała uwiarygodnić niezbyt gorliwie proklamowaną „naukową” i „dokumentalną” stronę produkcji<sup>86</sup>. Z drugiej zaś przedłożono miejscowym cenzorom do akceptacji jako ostateczną tę wersję filmu, w której

---

*Captive*, 1945). Jego „monstrualną” (w bardzo abstrakcyjnym sensie) bohaterką była gorylica zamieniona w toku eksperymentu naukowego w piękną kobietę (z jakiejś przyczyny ochrzczonej jako Paula Dupree). Co ciekawe, postać traktowano jako „dwuznacznie białą” ze względu na egzotyczną dla ówczesnej wrażliwości Amerykanów urodę Acquaney, modelki niejasnego pochodzenia, która wcieliła się w bohaterkę w dwóch pierwszych filmach cyklu. Sama aktorka przypisywała sobie pokrewieństwo z plemieniem Arapaho, publicznie znano ją za to jako Wenezuelski Wulkan, jednak według niektórych świadectw mogła mieć również korzenie afroamerykańskie, przez co jej karierę z uwagą śledziła czarna prasa i co według niektórych świadectw doprowadziło do załamania tejże kariery, gdy fakt ten wyszedł na światło dzienne; por. G.W. Mank, *Women in Horror Films, 1940s*, Jefferson-London 1999, s. 216–217; T. Weaver, M. Brunas, J. Brunas, *Universal Horrors: The Studio’s Classic Films, 1931–1946*, Jefferson-London 2007, s. 342–343.

<sup>82</sup> W pewnym sensie jest więc uczciwszy nie tylko od *Ingagiego*, ale i *Changa*.

<sup>83</sup> Wówczas cejlońskiego.

<sup>84</sup> Esper ewidentnie nie zakładał u swoich widzów znajomości struktury etnicznej Singapuru, może z wyjątkiem stuprocentowej pewności, że jego mieszkańcy nie są biali.

<sup>85</sup> E. Schaefer, *op. cit.*, s. 278.

<sup>86</sup> F. Feaster, B. Wood, *op. cit.*, s. 162–163.

zastosowano się do ich zaleceń edycyjnych (sprowadzających się do eliminacji nadmiaru nagości), następnie przekazując do dystrybucji pierwotną, nieocenzurowaną wersję.

*Forbidden Adventure*, mimo (a najpewniej za sprawą) odtwórczej treści, było magnum opus eksploatacyjnego marketingu. Choć plakat do filmu podążał za schematem wyznaczonym przez *Ingagiego*, eksponując swoje główne walory za pomocą niezbyt subtelnych środków wizualnych (wizerunku kobiety klęczącej przed gorylem) oraz werbalnych („Dziwne legendy dziwnej krainy!”, „Dziwne kobiety i dzikie bestie!”, „Zgłębiamy nieznanne wcześniej orgie dzikich bestii!” (!), „Nieprawdopodobne ujęcia wyznawców małp!”), to ekspozycja towarzysząca nowojorskiej premierze filmu w Miami Theatre (i w mniejszym zakresie w innych kinach wyświetlających film) przenosiła praktyki reklamowe na zupełnie nowy poziom. Obok wiszących na ścianach kina ilustracji otoczonych liśćmi palmowymi i łodygami bambusa ukazujących nagie kobiety w ramionach goryli oraz plansz reprodukujących znane już z plakatu slogany pojawiały się hasła jeszcze bardziej jednoznacznie seksualne: „Zobaczcie niesłychane orgie z dzikimi kobietami i bestiami!”, „Zobaczcie, jak spragnione miłości kobiety zrzucają więzy moralności!”, „Intymne praktyki spragnionej miłości rasy!”, „Kobiety szukały nowych podniet tam, gdzie mężczyźni bali się zapuszczać!”. Na wypadek gdyby sugestia seksualnych relacji między małpami i autochtonkami komuś umknęła, pomiędzy rozlicznymi wypchanymi lampartami, dwoma żywymi lwiatkami towarzyszącymi niektórym pokazom i manekinami przerażonych podróżników pojawiło się też popiersie neandertalczyka symbolizującego „brakujące ogniwo”. Nie zabrakło też mechanicznej małpy, której klatka piersiowa podświetlana była reflektorem punktowym w chwilach, gdy rozwierała szczękę<sup>87</sup>. W obiegu obwoźnym (nastawionym w dużym, choć nie wyłącznym stopniu na tak zwane kina groszowe na prowincji) *Forbidden Adventure/Angkor* często pokazywano w pakiecie z „Goono-Gooną” *Virgins of Sarawak*.

Nieformalny, ponadinstytucjonalny cykl o seksualnym kulcie małp doczekał się jeszcze adekwatnego domknięcia w postaci *Love Life of a Gorilla* (1937) Francka Browna (a w rzeczywistości „dzieła” montażysty Samuela Cumminsina), składającego się z przemontowanych fragmentów *Ingagiego* i *Forbidden Adventure*<sup>88</sup>. Plagiat filmu podszywającego się pod dokumentalny zapis ekspedycji badawczej został zatem zszyty ze swoim pierwowzorem, tworząc nowy obraz. Trudno o bardziej emblematyczny przykład logiki produkcyjnej i moralnej kina eksploatacji w wydaniu ekspedycyjno-egzotycznym<sup>89</sup>.

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 146–148.

<sup>88</sup> E. Schaefer, *op. cit.*, s. 64.

<sup>89</sup> Na ogół praktyki pirackie w obrębie gatunku przybierały mniej spektakularny charakter. Dość typowym przykładem był fałszywy film ekspedycyjny *Jungle Hazards* (1931), po przemontowaniu funkcjonujący pod niezbyt subtelnym tytułem *Jango: Exposing the Terrors of Africa in th Land of Trader Horn* (1931); por. T. Doherty, *op. cit.*, s. 241.

## Konkluzje — słowo o faktycznym dokumentalizmie filmu ekspedycyjnego i egzotyku

Premiera arcydzieła Coopera i Schoedsacka bynajmniej nie współgra z wygaśnięciem popularności egzotyków<sup>90</sup> ani filmu ekspedycyjnego jako takiego, który trzymał się kurczowo ostatnich redut jeszcze przez dobrych kilka lat, przynajmniej do wybuchu II wojny światowej<sup>91</sup>. Co prawda przygody w dżungli od początku lat trzydziestych stały się domeną produkcji hollywoodzkich (przede wszystkim przygodowych, filmów grozy traktujących o voodoo i melodramatów), praktyka restrykcyjnego egzekwowania postanowień spisanych w 1930 roku Kodeksu Haysa, która rozpoczęła się w 1934 roku, sprawiła, że wielkim studiom nie wolno było pokazywać w swoich produkcjach dokładnie tych elementów, które czyniły egzotyki tak atrakcyjnymi dla widzów — na czele z nagością. *King Kong* stanowi mimo wszystko odpowiedni, poetycki epilog dla opowieści o egzotykach i filmie ekspedycyjnym. W stopniu większym nawet niż poprzedzający go o rok *Trader Horn* superprodukcja RKO świadczy o przechodzeniu zjawiska filmowego, które od samego zarania uwikłane było w skomplikowaną relację z prawdą, w rejon całkowitej i uczciwej fikcji — w przypadku zaś *King Konga*, za sprawą jego licznych filmowego potomstwa stopniowo fikcja ta przedzierzgnęła się wręcz w dosłowne science fiction<sup>92</sup>. Jeśli spojrzeć na kino ekspedycyjne od tej strony, właśnie jako szeroko zdefiniowaną fikcję naukową — a więc zarówno jako fikcjonalne próby opowiedzenia prawdy, sprzedania fikcji jako prawdy lub kawałki cierpliwie zaaranżowanej prawdy będącej w swej istocie fikcją — ujawnia ono swój nieoczekiwanie dokumentalny charakter. Z jednym zastrzeżeniem. Tym, co faktycznie dokumentuje ten fascynujący wycinek historii kina, nie są obyczaje „prymitywnych ludów”, egzotyczna przyroda ani metafizyczna groza czy montaigne’owski raj. Prawdziwym przedmiotem tak rozumianej dokumentalistyki są bowiem wartości, lęki wzmagane przez realia kryzysu ekonomicznego

<sup>90</sup> Cenzurze uległ też skądinąd sam *King Kong* — wersje filmu wypuszczane do ponownego obiegu w latach 1938, 1946 i 1952 zubożone zostały między innymi o scenę, w której goryl zdejmuje z Darrow kolejne warstwy odzieży, oraz następną, w której potwór rozdeptuje płaczące niemowlę pozostawione na środku wioski autochtonów Wyspy Czaszki (będącej skądinąd subtelnym autoplagiatem ze strony Coopera i Schoedsacka — scena niemal identycznie nakręcona pojawiła się w *Changu*, w którym laotański bobas wystawiony był na groźbę stratowania przez szarżujące słonie); por. J.D. Bellin, *Framing Monsters: Fantasy Film and Social Alienation*, Carbondale 2005, s. 21; S. Hantke, *Science fiction and horror in the 1950s*, [w:] *A Companion to Horror Film*, red. H.M. Benshoff, Chichester 2014, s. 258, T. Doherty, *op. cit.*, s. 180.

<sup>91</sup> Choć warto podkreślić, że pojedyncze filmy eksploatujące egzotykę w „dokumentalnym” opracowaniu powstawały jeszcze po II wojnie światowej, w latach sześćdziesiątych, natomiast pewne charakterystyczne dla niego praktyki powracają w tak zwanym dokumencie mondo.

<sup>92</sup> A konkretnie w jego nieodrodnie sklejonej z horrorem inkarnacją z lat pięćdziesiątych.

lub jego pamięć, uprzedzenia i zwyczaje intelektualne amerykańskiego społeczeństwa lat dwudziestych i trzydziestych. Podobnie jak dla odbiorcy zajmujące musiały wydawać się sformatowane pod jego wrażliwość i uprzedzenia obrazy egzotycznej obcości, z perspektywy współczesnej historii kultury jest coś fascynującego w obserwowaniu historycznego rozwoju samousprawiedliwień, w jakie przyoblekają się w dziejach najniższe z ludzkich instynktów: potrzeba opresyjnej kontroli i seksualnej gratyfikacji. Można więc stwierdzić, pozwalając sobie na pewną przewrotność, że ostatecznie, zgodnie z obietnicami roztaczanymi przez materiały reklamowe i prasowe, filmy te faktycznie obnażały „szokujące i barbarzyńskie obyczaje” i „prymitywną umysłowość” — robiły to jednak w ramach zupełnie niezamierzonej autoetnografii.

## From the travelogue to *King Kong*: Science expeditions as a cinematic motif of the 1920s and 1930s in light of the social imaginaries of the era

### Abstract

Science expeditions are a staple of cinematic fiction. The theme has been utilized in dozens of permutations in different media and film genres ranging from adventure flicks to family comedies and horrors. Indiana Jones, undoubtedly the best-known “field researcher” in the world, is one of popular culture’s most recognizable figures. In this article, however, I am interested in an era predating his cinematic debut by at least a half century. Its main focus is the 1920s/1930s threshold in which science expeditions began constituting themselves as a motif of cinema and the reasons why such a seemingly august, scholarly enterprise transformed into a popcultural phenomenon. My analysis will focus on two often overlooked but massively popular genres of the era: expeditionary films and exotic exploitation films, both of which, I argue, can be traced back to the ethnographic travelogue. I begin my inquiries — and end them — with Merian C. Cooper’s and Ernest B. Schoedsack’s *King Kong* (1933), which provides me with a framework for describing the ever-fickle relationship between documentary, fiction, truth and fabrication, which defined the cinematic representations of science expeditions from the very beginning.

Keywords: expeditionary films, travelogues, exploitation cinema, non-fiction cinema, *King Kong*, jungle films, cultural studies, anthropological cinema, film history, race studies

### Bibliografia

- Bazin A., *Cinema and exploration*, [w:] *idem, What is Cinema?*, wyb. H. Grayvol, t. 1, Berkeley-Los Angeles-London 1967.
- Bellin J.D., *Framing Monsters: Fantasy Film and Social Alienation*, Carbondale 2005.
- Berenstein R.J., *White heroines and hearts of darkness: Race, gender and disguise in 1930s jungle films*, „Film History” 6, 1994, nr 3.

- Carlson E.A., *The Unfit: A History of a Bad Idea*, New York 2001.
- The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*, red. I. Aitken, London-New York 2013.
- Cotta Vaz M., *Living Dangerously: The Adventures of Merian C. Cooper, Creator of King Kong*, New York 2005.
- Couvares F.G., *So this is censorship: Race, sex, and censorship in movies of the 1920s and 1930s*, „Journal of American Studies” 45, 2011, nr 3.
- Doherty T., *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality and Insurrection in American Cinema 1930–1934*, New York 1999.
- Erish A., *Illegitimate dad of Kong*, <http://articles.latimes.com/2006/jan/08/entertainment/ca-ingagi8> (dostęp: 31.07.2019).
- Feaster F., Wood B., *Forbidden Fruit: The Golden Age of Exploitation Film*, Baltimore 2008.
- Film Posters: Exploitation*, red. T. Nourmand, G. Marsh, Köln 2006.
- Griffiths A., „Świata świat pokazujemy” — wczesne trawelogi jako etnografia na ekranie, [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Łódź 2013.
- Gunning T., *Before documentary: Early non-fiction films and the “view” aesthetic*, [w:] *Uncharted Territory: Essays in Nonfiction Films*, red. D. Hertogs, N. de Klerk, Amsterdam 1997.
- Hantke S., *Science fiction and horror in the 1950s*, [w:] *A Companion to Horror Film*, red. H.M. Ben-shoff, Chichester 2014.
- Mank G.W., *Women in Horror Films, 1940s*, Jefferson-London 1999.
- Means Coleman R.R., *Horror Noire: Blacks in American Horror Films from the 1890s to Present*, New York-London 201.
- Mitman G., *Reel Nature: America’s Romance with Wildlife on Film*, Seattle-London 2009.
- Przylipiak M., *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk 2000.
- Schaefer R., *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919–1959*, Durham-London 1999.
- Soister J.T., Nicolella H., Joyce S., *American Silent Horror, Science Fiction and Fantasy Films, 1913–1929*, Jefferson 2012.
- Sołodki P., *Rubaszności świata. Seksualność jako atrakcja w filmach mondo*, [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Łódź 2013.
- Snead J., *Spectatorship and capture in King Kong: The guilty look*, [w:] *Representing Blackness: Issues in Film and Video*, red. V. Smith, New Brunswick 2003.
- Tobing Rony F., *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Charlottesville 2001.
- Weaver T., Brunas M., Brunas J., *Universal Horrors: The Studio’s Classic Films, 1931–1946*, Jefferson-London 2007.