

# Square, White Negro i The Beatles, czyli kogo spotkał Mowgli w drodze do ludzkiej osady

KAMIL KOŚCIELSKI

*Myślę o umyśle dziecka jak o niezapisanej książce. Podczas pierwszych lat jego życia wiele zostanie odnotowane na tych stronach. Jakość tego, co zostało zapisane, wpłynie gruntownie na jego życie <sup>1</sup>.*

Walt Disney

W dyskusji poświęconej animacjom dla dzieci często powraca wątek związany z walorem edukacyjnym tego typu utworów. Filmy przeznaczone dla najmłodszych – podobnie jak baśnie i bajki – mają za zadanie promowanie wartości i postaw akceptowanych przez ogół społeczeństwa. Zawsze rodzi się obawa, że wpajanie dzieciom pozytywnych wzorców będzie próbą zaszczerpienia odbiorcom własnej wizji świata przy jednoczesnym ukazywaniu w krzywym zwierciadle grup i osób kontestujących zastany porządek. Dzięki podobnym działaniom historii dla dzieci charakteryzuje wyraźny morał, lecz deklaratywne przesłanie może też deprecjonować odmienne postawy. *Księga dżungli* (*The Jungle Book*, reż. Wolfgang Reitherman, 1967) zdaniem pewnych autorów balansuje na tej cienkiej granicy. W prozie Rudyarda Kiplinga historia wychowanego w dżungli chłopca o imieniu Mowgli rozgrywa się w Indiach, czemu tylko pozornie pozostają wierni twórcy wspomnianego filmu. W animacji tej pojawiają się nawiązania do kultury amerykańskiej, a tytułowa sceneria – jak sugerowano – służy tylko jako sztafaż, za którym kryje się komentarz względem aktualnej sytuacji społecznej. Twórcy rozważali zaangażowanie w projekt Louisa Armstronga oraz Beatlesów i chociaż z rozmaitych powodów wspomniane osoby nie wzięły udziału w produkcji *Księgi dżungli*, to wstępne założenia odcisnęły piętno na ostatecznej wersji filmu.

## Walt Disney i Wolfgang Reitherman

Podkreśla się, że charakterystyczne dla całej kariery Disneya było dążenie do całkowitej kontroli podejmowanych przez firmę działań <sup>2</sup>. Jednak z czasem (...) w mniejszym stopniu angażował się w sprawy bezpośredniej realizacji; zdołał jednak zgromadzić wokół siebie grono tyleż samodzielnych, ile odpowiedzialnych współpracowników o podobnej do jego własnej wizji filmu animowanego <sup>3</sup>.

Uwaga ta jest istotna, bo chociaż wszyscy autorzy podają, że *Księga dżungli* była jednym z ostatnich obrazów, którego produkcja rozpoczęła się jeszcze za życia Disneya, to nie ma zgody co do tego, jaki wpływ miał założyciel studia na efekt końcowy. Według pewnych źródeł szef wytwórni nie poświęcał większej uwagi realizacji obrazu, a po obejrzeniu kilku przygotowanych scen nie wierzył w efekt końcowy<sup>4</sup>. Jerzy Toeplitz utrzymuje z kolei, że twórca ten *żywo interesował się produkcją nowego, pełnometrażowego filmu rysunkowego – „Księgą dżungli”*<sup>5</sup>. Wypowiedzi pracowników studia rzeczywiście wskazują na zaangażowanie Disneya w proces realizacji filmu.

Jako reżysera utworu wymienia się jednak Reithermana, który w latach 50. zyskał miano jednego z „Dziewięciu starców”. Przydomek ten – nadany przez samego Disneya – nawiązywał do potocznej nazwy *dziewięciu sędziów Sądu Najwyższego Stanów Zjednoczonych* i wskazywał grupę animatorów najdłużej współpracujących ze studiem<sup>6</sup>. Reitherman pracował dla wytwórni od 1933 r., ale po atakach na Pearl Harbor zaciągnął się do armii, aby po wojnie powrócić jako jeden z głównych twórców *wszystkich pełnometrażowych kreskówek aż po „Śpiącą królową” (1959). (...) W czołówce „Miecza dla króla” (1963) (...) pojawia się nazwisko Reithermana jako jedyne go reżysera*<sup>7</sup>. John Culhane zauważa, że *jest to w historii studia zjawisko precedensowe. Do tej pory filmy pełnometrażowe realizowała [grupa kilku twórców] pod czujnym i wszystkowiedzącym okiem Mousetro [żartobliwe określenie Disneya, będące połączeniem słów „mouse” (mysz) i maestro]*<sup>8</sup>.

Disney pozwalał na niezależność tylko tym, których darzył zaufaniem. Reitherman musiał niewątpliwie cieszyć się tym przywilejem. O jego niezachwianej pozycji w wytwórni świadczy fakt, że twórca ten po śmierci Disneya *wysunął się na czoło zespołu*<sup>9</sup>. Jak dodaje Culhane: *kiedy Walt Disney zmarł (...) Reitherman doprowadził produkcję (...) do końca i dopilnował, żeby premiera odbyła się zgodnie z planem*<sup>10</sup>. W świetle zaprezentowanego wyводу widać, że błędem byłoby oddzielanie grubą kreską wcześniejszych projektów wytwórni od *Księgi dżungli* – niezależnie od tego, kto w największej mierze przyczynił się do ostatecznego kształtu filmu.

### **Król Louie a tradycja ukazywania osób czarnoskórych w filmie animowanym**

Filmowa wersja *Księgi dżungli* rozpoczyna się od odnalezienia przez panterę Bagheerę w środku dżungli niemowlęcia leżącego w rozbitej łódce. Bohater postanawia podzucić dziecko wilczycy mającej szczenięta, bo – jak sądzi – zaopiekuje się ona Mowglim z uwagi na swój matczyzny instynkt. Po latach do zwierząt dociera wieść, że Shere Khan wraca w te rejony dżungli. Bagheera proponuje zaprowadzić chłopca do osady ludzkiej, czyli jedyne miejsce, gdzie Mowgli znajdzie schronienie przed tygrysem, który słynie ze swej nienawiści do człowieka.

Bohater nie chce jednak opuszczać dżungli. Podczas swej podróży kilkakrotnie usiłuje zasymilować się z grupą napotkanych zwierząt, co jak ma nadzieję, pozwoli mu pozostać w dzicy. Chłopiec przyłącza się na przykład do porannej musztry słoni, próbując chodzić na czworakach. Jego zachowanie okazuje się jednak nieporadne, podobnie jak przyswajanie przez bohatera niedźwiedzich zwyczajów, o których śpiewa miś Baloo w piosence *Bare Necessities*. Niedźwiedź pokazuje chłopcu, że życie w dżungli jest pozbawione jakichkolwiek trosk. Wizja ta przy-

pada Mowgliemu do gustu. O ile jednak miś Baloo z łatwością zdobywa pożywienie na łonie natury, o tyle wszelkie próby naśladowującego go chłopca wypadają komicznie. Równie groteskowo wyglądają starania bohatera, aby nauczyć się ryczeć i walczyć jak niedźwiedź. Mowgli nie jest przystosowany do przetrwania w dzicy. Bohater ma okazję przekonać się o swej odrębności względem innych zwierząt żyjących w dżungli. Mowgli nie wyciąga wniosków z dotychczasowych wydarzeń i uparcie pragnie pozostać na łonie natury.

Powyższy opis odnosi się do jednego z najbardziej kluczowych tematów filmu – motywu naśladownictwa. Wątek ten będzie jeszcze kilkakrotnie tu powracał. Wyjaśnienie jego funkcji najlepiej odzwierciedla zakończenie utworu, ale chcąc w pełni zrozumieć wymowę ostatniej sceny, należałoby wpierv z większą uwagą przyrzeć się dalszemu rozwojowi filmowej historii. Tym bardziej że motyw imitowania zachowań innych bohaterów pojawia się też przy spotkaniu chłopca z kolejnym mieszkańcem dżungli. Jest nim charyzmatyczny król Louie – orangutan, herszt grupy małp zamieszkujących starożytne ruiny pośrodku dżungli. Zleca on swym podwładnym porwanie chłopca, ponieważ pragnie zawrzeć z nim układ. Louie twierdzi, że może spełnić jego życzenie o pozostaniu w dżungli. W zamian oczekuje od chłopca wyjawienia sekretu na temat sposobu pozyskania ognia, który jak twierdzi, umożliwi mu zrównanie się z człowiekiem. Filmowa małpa jest prezentowana jako król swingu, czyli stylu muzycznego, któremu początek dała muzyka jazzowa wywodząca się z kultury Afroamerykanów. W trakcie wykonywanej przez siebie piosenki Louie przykłada dłonie do ust i imituje grę na trąbce. Instrument ten, imię oraz reprezentowana przez bohatera muzyka przywodzą na myśl Louisa Armstronga. Również akcent i słownictwo filmowego króla wskazują na jego przynależność do czarnoskórej mniejszości.

Richard M. Sherman przyznawał, że nieobecna w prozie Kiplinga postać króla Louie zawdzięcza swoje imię Armstrongowi, a utwór *I Wanna Be Like You* pisał on wspólnie z bratem z myślą o słynnym jazzmanie<sup>11</sup>. Pomysł zaproponowania tej roli muzykowi został odrzucony, kiedy jeden z pracowników studia zapytał retorycznie obu braci: *Czy zdajecie sobie sprawę, co Krajowe Stowarzyszenie Postępu Ludzi Kolorowych (N.A.A.C.P.) zrobiłoby nam, gdybyśmy zaangażowali czarnoskórego mężczyznę do roli małpy?*<sup>12</sup> Sherman podkreślał swoje zaskoczenie tą uwagą, ponieważ darzył Armstronga wielką estymą, a jego ewentualny angaż do roli króla Louie nie był motywowany złymi intencjami. Jednak decyzja ta mogła rzeczywiście wzbudzić wiele kontrowersji. Filmowy król Louie przedstawia się przecież jako kuzyn Mowgliego. Bohater o afroamerykańskim pochodzeniu okazuje się zatem (zgodnie z teorią ewolucji) istotą znajdującą się na niższym szczeblu rozwoju, która pragnie stać się człowiekiem. Uderzający jest przy tym brak świadomości ze strony Shermana, że obsadzenie Armstronga w roli króla Louie nawiązywałby do niechlubnej „tradycji” karykaturalnego portretowania czarnoskórych ludzi jako istot małpopodobnych.

Dyskusję, czy portret postaci filmowej można uznać za obraźliwy i powielający rasistowskie stereotypy, zawsze ucinano stwierdzeniem, że bohaterowi głosu użyczył Amerykanin o włoskich korzeniach Louis Prima – popularny w Stanach Zjednoczonych wykonawca muzyki jazzowej. Tłumaczenie tylko pozornie odpowiada na wszelkie dwuznaczności związane z królem Louie. Kontrowersje nie narosły przecież wokół decyzji obsadowych, lecz przede wszystkim wokół kreacji bohatera.

Zachowanie, swing, ale też słownictwo i sposób mówienia, które przypominają charakterystyczny dla czarnoskórej mniejszości tzw. *jive talk* – te wszystkie elementy sprawiają, że król Louie przywodzi na myśl Afroamerykanina<sup>13</sup>. Dlatego właśnie publiczność widziała w filmowej małpie przedstawiciela czarnoskórej mniejszości – bo niby z jakiego powodu miała w niej dostrzec białego Amerykanina czy Włocha? Bohater ten w intencji Shermana i jego brata nie miał co prawda kogokolwiek obrażać, trudno jednak nie zauważyć, że rasistowski stereotyp zestawiający czarnoskórą osobę z małpą leży u podstaw wizerunku filmowego króla Louie. Postawę braci Sherman można określić za pomocą zwrotu *racially insensitive*, którym Gabler posługuje się względem Disneya<sup>14</sup>. Zdaniem wspomnianego biografisty właściciel studia podobnie jak wielu Amerykanów tamtego okresu wykazywał się niewrażliwością wobec kwestii rasowych. Postawa ta – niezależnie od dobrej lub złej woli autorów – jest zauważalna też wśród innych dokonań wytwórni. Historia studia Disneya zna przypadki, w których dochodziło do powielania rasistowskich stereotypów. Najchętniej przywoływanym tego przykładem jest postać określana jako Sunflower. Bohater ten pojawia się w filmie *Fantazja* (*Fantasia*, reż. James Algar i in., 1940) w scenie przedstawiającej przygotowania centauryd do spotkania ze swoimi partnerami. Sunflower w przeciwieństwie do centaury nie jest skrzyżowaniem człowieka i konia, lecz połączeniem czarnoskórego dziecka z osłem<sup>15</sup>. Postać ta, jeśli chodzi o wygląd i zachowanie wypada karykaturalnie i nieporadnie. Natomiast centaury o jasnej cerze charakteryzuje w tym filmie niezwykła uroda oraz postawa pełna majestatu i dostojeństwa. Sposób ukazania tych mitycznych stworzeń budzi zatem zachwyt i szacunek. Centaury w odróżnieniu od Sunflowera przedstawia się z wykorzystaniem bogatej palety kolorów, co potęguje wrażenie jego marginalnej pozycji. Zdaniem Willetsa kontrowersyjna postać wydaje się podrzędna wobec mitycznych istot na wielu poziomach – pod względem *estetycznym, fizycznym i genetycznym*<sup>16</sup>. Tym bardziej oburzające dla afroamerykańskiej części publiczności okazało się służalcze zachowanie wspomnianego bohatera, który poleruje kopyta jednej centaurydy, a ogon innej przyozdabia kwiatami. Postać Sunflowera powielała krzywdzące stereotypy na temat czarnoskórej mniejszości, pokazując ją jako grupę pełniącą podrzędną rolę wobec białych osób.

Patrycja Włodek zauważa, że w produkcjach hollywoodzkich z pierwszej połowy XX w. Afroamerykanów zazwyczaj *obsadzano (...) w rolach i służących, i służebnych wobec innych (...) istotnych bohaterów, czego najbardziej dobitnym i ironicznym przykładem pozostaje Oscar dla Hattie McDaniel przyznany za drugoplanową rolę Mammie* [w filmie *Przeminęło z wiatrem*]<sup>17</sup>.

Ten sposób portretowania czarnoskórych osób wiązał się z dwiema archetypicznymi figurami obecnymi w świadomości zbiorowej Amerykanów. Pierwszą z nich umownie określa się mianem Wujka Toma od tytułowej postaci z powieści Harriet Beecher Stowe. Jego popularność w kinie hollywoodzkim wynikała z faktu, że *bohater ten ucieleśniał (...) cechy Afroamerykanów, które były akceptowalne dla białych. Szlachetny i pełen godności, ale jednocześnie pokorny, nigdy nie kieruje się przeciw nim, jest raczej skłonny wiernie trwać u ich boku, a w razie potrzeby nawet się dla nich poświęcić*<sup>18</sup>. Opis ten doskonale charakteryzuje wujka Remusa z *Pieśni południa* (*Song of the South*, reż. Wilfred Jackson, Harve Foster, 1946, [D])<sup>19</sup>, który jest jednym z wielu wcieleń literackiego Toma w kulturze amerykańskiej. Utwór ten (łączy film aktorski i animację) kreślił przy tym życie na

plantacji jako nie tylko pozbawione upokorzenia i morderczej pracy, lecz wręcz jako upływające z zadowoleniem oraz całkowitą akceptacją swej pozycji ze strony czarnoskórych bohaterów. Idylliczny obraz egzystencji Afroamerykanów do granic absurdu doprowadzili twórcy *Goin' to Heaven on a Mule* (reż. Friz Freleng, 1934) oraz *Old Plantation* (1935, reż. Rudolf Ising), przedstawiając niewolników z dziecinną radością poświęcających się zbieraniu bawełny. Patrycja Włodek wskazuje, że żeńską wersją Toma była (...) *Mammie*, archetypiczna mamka na zawsze utożsamiona z *Hattie McDaniel* z „Przeminęło z wiatrem”, choć po raz pierwszy pojawiła się w kinie jeszcze w latach nastych. *Opiekuńcza w stosunku do białych państwa i dumna ze swej posługi oraz pozycji w ich domu*<sup>20</sup>.

Figura ta występowała w filmach *Więcej kotków* (*More Kittens*, reż. David Hand, Wilfred Jackson 1936 [D]), *Rabuś spiżarnialny* (*Pantry Pirate*, reż. Clyde Geronimi, 1940 [D]) i *Figaro and Cleo* (reż. Jack Kinney, 1943 [D]), utrwalając wizerunek Afroamerykanina jako osoby pełniącej służebną rolę wobec białych.

Niski status czarnoskórych osób upowszechniała też liczna grupa filmów prezentująca ich jako dzikusów i kanibali<sup>21</sup>. Wizerunek ten można tłumaczyć bardzo niewinnie, to jest popularnością opowieści przygodowych przedstawiających podróże bohatera do egzotycznych krain, gdzie musi on stawić czoło różnym zagrożeniom. Zaskakujący jest jednak fakt, że w *The Isle of Pingo Pongo* (reż. Tex Avery, 1938) tubylcy znają słowa jazzowego standardu *Sweet Georgia Brown*, a wśród mieszkańców dzikiego plemienia w *Jungle Jitters* (reż. Friz Freleng, 1938) pojawia się postać przypominająca czarnoskórego aktora Stepina Fetchita. Dwuznaczne relacje między światem dzikusów a kulturą amerykańską występują też w innych animacjach. Tytułowy bohater w filmie *Miki handlarzem* (*Trader Mickey*, reż. David Hand, 1932 [D]) unika zjedzenia przez kanibali, wzbudzając ich zainteresowanie swą grą na saksofonie, co prowadzi do wspólnego wykonania standardu jazzowego *The Darktown Strutters' Ball*. W *Jungle Jive* (reż. Shamus Culhane, 1944) skrzynie pełne instrumentów rozbijają się u wybrzeży wyspy, a tubylcom z łatwością przychodzi nauka gry w charakterystycznym dla Afroamerykanów stylu muzycznym. Wizerunek dzikusów był jednym z wielu stereotypowych wyobrażeń na temat czarnoskórych osób często opisywanych jako prymitywy, głupie i dziecinne. W historiach o tubylcach po raz wtóry sugerowano prymat postaci w umowny sposób reprezentujących cywilizację białego człowieka, czego dobrym przykładem są filmy *Miki zwany Piątkiem* (*Mickey's Man Friday*, reż. David Hand, 1935 [D]) oraz *Pop-Pie a la Mode* (reż. Izzy Sparber, 1945), w którym Popeye'a czci się jako króla plemienia. Wyższość białego bohatera obowiązuje, nawet jeśli przynależy on do tego samego świata, co czarnoskórzy tubylcy. W *Buddy of the Apes* (reż. Ben Hardaway, 1934) postać przypominająca Tarzana dzięki swym zdolnościom i sile, a także przychylności wszystkich zwierząt w dżungli, rozprawia się z plemieniem kanibali.

Kolejnym stereotypowym wyobrażeniem Afroamerykanina jest figura określana jako *Coon*. *Aktorem często ucieleśniającym (...) [ten] typ był Stepin Fetchit, którego charakterystyczna twarz (...) zlała się z postacią niegodnego zaufania, leniwego i nieodpowiedzialnego nieudacznika mającego beztronski stosunek do pracy*<sup>22</sup>. Jego wizerunek wielokrotnie powraca w animacjach tego okresu (np. *Clean Pastures*, reż. Friz Freleng, 1937; *Łowca autografów* /*The Autograph Hound*/ reż. Jack King, 1939 [D]), podobnie jak stereotyp opieszalego i ospałego Afroa-

merykanina (zob. tab. 1). Wyobrażenie leniwego, prowadzącego bez troski styl życia Afroamerykanina rozpowszechniał też film *Scrub Me Mama with a Boogie Beat* (reż. Walter Lantz, 1941). Czarnoskórych mieszkańców Leniwego Miasteczka (*Lazy Town*) z senności wyrwa zatrzymująca się w nim powabna Mulatka, która wykonuje piosenkę w rytmie boogie. Afroamerykanów często postrzegano jako osoby z łatwością poddające się przyjemnościom oraz działające pod wpływem impulsu<sup>23</sup>. Z tym też wiązało się przekonanie o „*rozbuhannej seksualności czarnoskórych*”<sup>24</sup>, a *Scrub Me Mama...* sugeruje przecież, że ożywienie wśród mieszkańców rodzi się z powodu ich instynktownej natury<sup>25</sup>. Brak rzekomego ucywilizowania oraz samokontroli odzwierciedlał też w pewnym stopniu dwa inne stereotypy, to jest pociąg do hazardu oraz łakomstwo zazwyczaj kryjące się za wizerunkiem Afroamerykanina jedzącego arbuzy lub kurczaka (zob. tab. 1)<sup>26</sup>. Jak pokaże dalszy wywód, pewną grupę białych Amerykanów zafascynował z czasem instynktowny i zmysłowy charakter tej kultury, co najlepiej wyrażał w ich odczuciu jazz. Wiele filmów animowanych z czarnoskórymi bohaterami rozgrywa się w środowisku muzycznym lub wodewilowym, a jazz, swing, boogie-woogie etc. są niemalże nieodłącznym komponentem fabuł. Rzecz jednak nie sprowadza się do ukazania Afroamerykanów w typowej dla nich scenerii, bo jak sugerują omówione wcześniej filmy *Jungle Jive* czy *The Isle of Pingo Pongo*, ta podatność i zamięłowanie do muzyki jest czymś pierwotnym i mocno związanym z ich naturą. W tę tradycję portretowania czarnoskórych osób w animacjach świetnie wpisuje się postać króla Louie. Wobec dotychczasowych rozważań zupełnie naturalne okazuje się utytułowanie tej postaci królem swingu. Bohater ten, przywodzący na myśl Afroamerykanina, zostaje też przedstawiony jako wiodący bez troski żywot, nieucywilizowany mieszkaniec dżungli, który dąży do zrównania się z człowiekiem.

Warto dodać, że wizerunek czarnoskórych osób ukazywanych w animacjach z przesadnie uwydatnionymi ustami nawiązywał do formy makijażu określanej jako „Blackface”. Częstym punktem programu widowisk znanych pod nazwą *Minstrel Show* byli biali wykonawcy, którzy malowali twarz na czarno z wyjątkiem warg, aby w karykaturalny sposób upodobnić się do fizjonomii Afroamerykanów. Podczas tych występów wyśmiewano obiegowe stereotypy na temat czarnoskórych osób. Protesty aktywistów przyniosły w latach 60. kres tej obraźliwej tradycji, która jako gag filmowy powracała w kilku animacjach (zob. tab. 1)<sup>27</sup>.

Zaprezentowane przykłady wskazują na niewrażliwość na kwestie rasowe ze strony twórców animacji, lecz *Księżę dżungli* należałoby przy tym potraktować jako odrębny przypadek głównie z uwagi na czas powstania filmu. Król Louie zrodził się w wyobraźni autorów w dekadzie, w której pojawiły się dwie najbardziej prominentne dla czarnoskórej mniejszości postacie – Martin Luther King oraz Malcolm X. Wraz z nimi coraz donośniejszym głosem zaczęły wybrzmiewać hasła na rzecz równouprawnienia Afroamerykanów. Na kwestie rasowe oraz problem segregacji czarnoskórej mniejszości odpowiedziało też kino. Znamienne że w roku premiery *Księgi dżungli* światło dzienne ujrzały dwa filmy z Sidneyem Poitier: *W upalną noc* (*In the Heat of the Night*, reż. Norman Jewison, 1967) i *Zgadnij, kto przyjdzie na obiad* (*Guess Who's Coming to Dinner*, reż. Stanley Kramer, 1967), które wyraźnie angażowały się we wspomnianą debatę publiczną. Nieświadomość Shermana co do ewentualnej reakcji na scenę ukazującą Armstronga w roli króla Louie jest zaskakująca, jeżeli weźmie się pod uwagę, jak powszechny i delikatny

Tabela 1. Sposób ukazywania osób czarnoskórych w filmach animowanych w okresie 1920-1960 z uwzględnieniem powielanych przez te utwory stereotypów.

Role służących lub osób podrzędnych wobec białego człowieka	Role dzikusów i kanibali	Sugerowanie skłonności Afroamerykanów do hazardu	Sugerowanie ich łakomstwa (często kryjącego się w stereotypie Afroamerykanina jedzącego kurczaki lub arbuzy)	Animacje zawierające gag filmowy nawiązujący do tradycji <i>Blackface</i>	Ukazywanie czarnoskórej osoby jako leniwej, głupiej, naiwnej, dziecinnej, bądź przesądnej	Role muzyków, artystów z wodewilu i <i>minstrel shows</i> bądź animacje podkreślające ogromną podatność czarnoskórych osób na muzykę
<p><i>Buddy of the Apes, Goin' to Heaven on a Mule, Old Plantation, Miki zwany Piątkiem</i> [D], <i>Więcej kotków</i> [D], <i>Uncle Tom's Bungalow</i> (reż. Tex Avery, 1937), <i>Woodland Cafe</i> (reż. Wilfred Jackson, 1937), <i>Jungle Jitters, Fantazja</i> [D], <i>Rabuś spiżarnialny</i> [D], <i>Figaro and Cleo</i> [D], <i>Pieśń południa</i> [D], <i>Pop-Pie a la Mode, The Island Fling</i> (reż. Bill Tytla, 1946), <i>Wotta Knight</i></p>	<p><i>Alice Hunting in Africa</i> (reż. Walt Disney, 1924 [D]), <i>Alice Cans the Cannibals</i> (reż. Walt Disney, 1925 [D]), <i>Cannibal Capers</i> (reż. Burt Gillett, 1930 [D]), <i>Miki handlarzem, Buddy of the Apes, Miki zwany Piątkiem</i> [D], <i>The Isle of Pingo–Pongo, Jungle Jitters, The Pygmy Hunt</i> (reż. Friz Freleng, 1938), <i>The Little Lion Hunter</i> (reż. Chuck Jones, 1939), <i>Inki and the Minah Bird</i> (reż. Chuck Jones, 1943), <i>Jungle Jive, Pop-Pie a la Mode, The Island Fling, Inki at the Circus</i> (reż. Chuck Jones, 1947), <i>Pigmej-liliput (Half-Pint Pygmy)</i>, reż. Tex Avery, 1948), <i>Which is Witch</i> (reż. Friz Freleng, 1949), <i>Spare the Rod</i> (reż. Jack Hannah, 1954 [D]), <i>Chew Chew Baby</i> (reż. Izzy Sparber, 1958)</p>	<p><i>Goin' to Heaven on a Mule, Sunday Go To Meetin' Time</i> (reż. Friz Freleng, 1936), <i>Clean Pastures, Uncle Tom's Bungalow, Łowca autografów</i> [D], <i>Wszystko to i potrawka z królika (All This and Rabbit Stew)</i>, reż. Tex Avery, 1941), <i>Boogie Woogie Bugle Boy of Company „B”</i> (reż. Walter Lantz, 1941), <i>Coal Black and de Sebben Dwarfs</i> (reż. Robert Clampett, 1943), <i>Angel Puss</i> (reż. Chuck Jones, 1944)</p>	<p><i>Goin' to Heaven on a Mule, Sunday Go To Meetin' Time, Little Ol' Bosko and the Cannibals</i> (reż. Hugh Harman, 1937), <i>Jungle Jitters, Scrub Me Mama with a Boogie Beat, Tin Pan Alley Cats</i> (reż. Robert Clampett, 1943), <i>Spare the Rod</i> [D]</p>	<p><i>Zakupy w sklepie spożywczym (The Grocery Boy)</i>, reż. Wilfred Jackson, 1932 [D]), <i>Miki na przechadzce (Mickey Steps Out)</i>, reż. Burt Gillett, 1931 [D]), <i>Koszmaryn sen Myszki Miki (Mickey's Nightmare)</i>, reż. Burt Gillett, 1932 [D]), <i>Melodramat Myszki Miki (Mickey's Mellerdrammer)</i>, reż. Wilfred Jackson, 1933 [D]), <i>Wigilia Bożego Narodzenia (The Night Before Christmas)</i>, reż. Wilfred Jackson, 1933 [D]), <i>Wotta Knight</i> (1947)</p>	<p><i>Hittin' The Trail For Hallelujah Land</i> (reż. Rudolf Ising, 1931), <i>Miki handlarzem</i> [D], <i>Miki zwany Piątkiem</i> [D], <i>Clean Pastures, Sunday Go To Meetin' Time, Jungle Jitters, Wszystko to i potrawka z królika, Scrub Me Mama with a Boogie Beat, Jasper and the Haunted House</i> (reż. George Pal, 1942), <i>Angel Puss, The Island Fling</i></p>	<p><i>Cannibal Capers</i> [D], <i>Miki handlarzem</i> [D], <i>Goin' to Heaven on a Mule, Clean Pastures, Little Ol' Bosko and the Cannibals, Swing Wedding</i> (reż. Hugh Harman, 1937), <i>Woodland Cafe, Mother Goose Goes Hollywood</i> (reż. Wilfred Jackson, 1938 [D]), <i>The Isle of Pingo Pongo, Boogie Woogie Bugle Boy of Company „B”, Scrub Me Mama with a Boogie Beat, Coal Black and de Sebben Dwarfs, Świeży królik (Fresh Hare)</i>, reż. Friz Freleng, 1942), <i>Jungle Jive, Tin Pan Alley Cats, Goldilocks and The Jivin' Bears</i> (reż. Friz Freleng, 1944)</p>

pod względem społeczno-politycznym był w latach 60. temat kwestii rasowych. Paradoksalnie powagę sytuacji doskonale odzwierciedlają losy bohatera o przydomku Sunflower, który został usunięty z *Fantazji* przed ponowną dystrybucją filmu pod koniec lat 60.<sup>28</sup> Na przełomie lat 40. i 50. przedstawiciele różnych wytwórni zaczęli bardziej zważać na kwestii rasowe, co się wiązało z możliwością wyemitowania animacji w telewizji. Jak relacjonuje Cohen, chęć wykorzystania potencjału nowego medium oraz zjednania sobie jak najszerszej grupy odbiorców sprawiła, że z wielu filmów wyprodukowanych przez studio Disneya usunięto kontrowersyjne sceny<sup>29</sup>.

### *Square i White Negro*

Dotychczasowe rozważania nie powinny odwracać uwagi od relacji między historią filmową a kulturą amerykańską, co widać we fragmencie z królem Louie. Spoglądając na inspirację autorów Armstrongiem, trudno zaprzeczyć, że filmowa małpa nieprzypadkowo dzierżyła miano króla swingu. Kolejnym dowodem tej zależności jest warstwa językowa, w szczególności zaś słowo *square*. To z pozoru błahe slangowe określenie miało wymiar powszechny, a w światopoglądzie pewnych subkultur lat 50. i 60. odgrywało istotną rolę. Co więcej, między swingiem a słowem *square* występuje pewien związek, i dlatego warto poświęcić chwilę uwagi zestawieniu w jednej scenie tych dwóch elementów, tym bardziej że oba ogniwa w połączeniu ze sobą odnoszą się do wyróżnionego wcześniej motywu naśladownictwa. Wpierw należałoby się przyjrzeć, w jakim kontekście swing oraz słowo *square* pojawiają się w *Księżce dżungli*.

W filmie podkreśla się, że Mowgli, trafiwszy do króla Louie, znalazł się w niebezpieczeństwie. Pantera Bagheera i miś Baloo udają się do starożytnych ruin, aby uwolnić chłopca z rąk małp. Jakie jednak zagrożenie niesie ze sobą spotkanie z królem swingu, że obaj opiekunowie decydują się interweniować? Jak już wspomniano, małpa kusi chłopca perspektywą pozostania w dżungli, co stwarza niebezpieczeństwo dla dalszej podróży bohatera do ludzkiej wioski, miejsca zapewniającego Mowgliemu ratunek przed Shere Khanem. Pomimo sympatii, którą przypuszczalnie wzbudza wśród odbiorców Louie, widać, że postać ta rodzi podejrzenia co do czystości swych intencji. Równie dwuznacznego charakteru nabiera reprezentowany przez niego gatunek muzyczny.

Miś Baloo ulega wpływowi muzyki granej przez króla swingu, który zahipnotyzowany dźwiękami przebiera się za małpę, dołączając do roztańczonego koro-wodu. Jego oczy wskazują, że bohater ten znajduje się w stanie głębokiej hipnozy. Opisana scena odzwierciedla siłę, z jaką swing oddziałuje na swoich słuchaczy. W kontekście innych fragmentów utworu okazuje się jednak, że motyw hipnozy niekoniecznie musi mieć pozytywny wydźwięk. Identyczną zdolność ma drugi obok Shere Khana antagonistą filmu, wąż Kaa. W jednej z wcześniejszych scen zwierzę próbuje zahipnotyzować chłopca i Bagheerę, pragnąc zjeść swe ofiary. Swing też wprowadza słuchaczy w trans, co w zestawieniu z hipnotycznymi zdolnościami węża Kaa sugerowałoby jego dwuznaczny charakter. Perspektywa ta skłania do zastanowienia się, czy muzyka grana przez króla Louie nie jest traktowana na równi z innymi niebezpieczeństwami czyhającymi w dżungli. Opisana scena ma wymiar humorystyczny, co rodzi pytanie, czy w tym fragmencie można się do-



patrywać czegoś niepokojącego. Główny zarzut Disneya wobec pierwszej wersji scenariusza dotyczył faktu, że była ona zbyt mroczna<sup>30</sup>. W rozmowie z Shermanem szef wytwórni wskazał, aby każdy element wzbudzający strach *wywrócić do góry nogami i uczynić go zabawnym*<sup>31</sup>. Intencją autorów odpowiedzialnych za napisanie piosenek do filmu nie było obrażanie Armstronga, więc wątpliwe wydaje się myślenie, że twórcy ci pragnęliby krytycznie odnosić się do swingu. Bracia Sherman nie odpowiadali jednak za scenariusz animacji, a osoby adaptujące prozę Kiplinga nie tylko wkomponowały swing w filmową historię, lecz wprowadziły do dialogów slang, który zdradza, że byli w pełni świadomi, w jakich kręgach ten trend muzyczny cieszył się poważaniem.

Jedna z małych zastanawia się, w jaki sposób miś Baloo wszedł do starożytnych ruin. Bohater ten nie jest przez nią nazwany niedźwiedziem, lecz określa się go mianem *square*, co w dosłownym tłumaczeniu oznacza „kwadrat”, ale też „przekonać”, „przekupywać”. W jakim jednak znaczeniu określenie to występuje w przywołanej scenie? Wpierw warto zauważyć, że słowo *square* miało w amerykańskiej kulturze lat 60. wymiar powszechny. *Księga dżungli* nie stanowi jedyne go utworu kierowanego do młodego widza, w którym twórcy tamtego okresu posłużyli się tym wyrażeniem. Doskonałym tego przykładem jest serial animowany *Flintstonowie* (*The Flintstones*, reż. Joseph Barbera, William Hanna, 1960-1966). W jednym z odcinków Wilma i Betty są zmęczone karierą muzyczną Freda kreującego się na gwiazdę rocka o pseudonimie „Hi-Fye” (choć w wykonywanym przez niego utworze występują elementy charakterystyczne dla swingu)<sup>32</sup>. Dlatego też kobiety postanawiają rozpowiadać plotkę, przez którą młodzi fani odwrócą się od bohatera. Podczas koncertu w towarzystwie innych osób określają one Freda jako *square*, odnosząc tym samym pożądany skutek. Słowo to wśród młodych ludzi i ruchów kontrkulturowych miało znaczenie pejoratywne i było używane wobec osób o staroświeckich poglądach. Wyrażenie *square* stanowi też pogardliwe określenie dla człowieka konformistycznego. Norman Mailer w głośnym eseju *The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster* pisze, że określenie to oznacza osobę, która się podporządkowuje – jednostkę *uwięzioną w totalitarnych tkankach amerykańskiego społeczeństwa, skazaną, chcąc nie chcąc, na dostosowanie się, jeżeli pragnie ona odnieść sukces*<sup>33</sup>. W swym eseju, między innymi, starał się określić dwa ścierające się ze sobą światopoglądy określane jako *square* i *White Negro*. Zastanawiające, że te obecne w amerykańskim życiu publicznym figury znajdują swe odzwierciedlenie w *Księdze dżungli* i też stawiane są w opozycji względem siebie.

W omawianej scenie za antagonistę misia Baloo można z całą pewnością uznać króla Louie, z którego rąk próbuje on uwolnić chłopca. Opis figury nazywanej *White Negro* ciekawie koresponduje z filmowym portretem króla swingu. Tytułowego *Białego Murzyna* Mailer utożsamia z rodzajem postawy, którą przyjmuje pewna grupa białych Amerykanów. Widząc zakłamanie i fałsz ogromnej części społeczeństwa, wielu obywateli fascynowało się kulturą Afroamerykanów, będącą dla nich uosobieniem wolności, swobody i autentyczności. Odnajdywali naturalność i żywiołowość w wytworach kultury czarnoskórej mniejszości, a najbardziej charakterystycznym tego przykładem jest muzyka. Nie tylko jazz, lecz też język i zachowanie Afroamerykanów cechowały brak sztucznej kurtuazyjności i gorsetu moralnego nadmiernie uciskającego przeciętnego przedstawiciela klasy średniej. W kulturze czarnoskórej mniejszości dostrzegano więc wzór do naśladowania.

Wywód Mailera służy zdiagnozowaniu sytuacji mającej faktyczne miejsce w amerykańskim życiu publicznym. Za doskonałą egzemplifikację tej myśli można uznać Louisa Primę, który wcielił się w postać filmowej małpy. Ten popularny wykonawca muzyki jazzowej za sprawą słownictwa i sposobu mówienia przywołał na myśl Afroamerykanina. Jednak wizerunek ten nie został wykreowany przez twórców filmu. Prima jest odzwierciedleniem figury z eseju Mailera – dosłownym uosobieniem tytułowego *Białego Murzyna*, który pojawiał się w kulturze amerykańskiej tamtego okresu. Wszystkie z dotąd podejmowanych wątków pozostają w relacji do tej postaci wprowadzonej do filmowej opowieści przez adaptatorów prozy Kiplinga. Opisanie tych związków będzie też doskonałą okazją do podsumowania dotychczasowego wywodu.

Jak pisałem, postać króla Louie nasuwa skojarzenie z Afroamerykaninem Armstrongiem. Za w pełni świadome ze strony twórców należy uznać uczynienie z filmowej małpy króla swingu – trendu muzycznego mocno powiązanego z jazzem. W Primie odzwierciedla się fascynacja białych Amerykanów figurami pokroju Louisa Armstronga i wytworami kultury afroamerykańskiej. Ten jazzman o włoskich korzeniach pod wieloma względami stanowi imitację osoby przynależącej do czarnoskórej mniejszości. Jazz, odzwierciedlający według Mailera ducha tej mniejszości, w identyczny sposób opisują beatnicy, widząc w nim wyraz swobody i niezależności. Jednak postać małpy przywodzącej na myśl Afroamerykanina, a także swing są w filmie przedstawiane w sposób zdecydowanie dwuznaczny. Zachowanie Primi stoi w opozycji wobec postawy określanej przez Mailera jako *square*. W animacji król Louie rzeczywiście wchodzi w rolę antagonisty misia Baloo. Swing przez moment hipnotyzuje niedźwiedzia, lecz z perspektywy całego filmu bohater ten wraz z Bagheerą piastują stanowisko dwójki opiekunów Mowgliego, dzięki którym finał historii jest światopoglądowo bliski postawie *square*, a wyrażenie to miało negatywny wydźwięk w szczególności dla młodego pokolenia Amerykanów. To wskazuje, że wraz ze swingiem do filmu przeniknęły inne elementy odnoszące się do kultury amerykańskiej, ale co najważniejsze nie były one dobierane w sposób dowolny. Z uwagi na wymiar ideologiczny wspomnianym słowem posługiwali się przedstawiciele różnych subkultur. *Square*, czyli osoba konformistycznie asymilująca się ze społeczeństwem, stała się obiektem ataków pokolenia beatników oraz hipisów. Wątek ten jest interesujący zarówno z perspektywy kariery rockowej Freda z *Flintstonów*, jak i z punktu widzenia dalszych rozważań. Słowo *square* – o czym przekonuje Mailer – świetnie pasowało też do środowiska osób wykonujących lub fascynujących się muzyką kojarzoną z afroamerykańską mniejszością.

Louis Prima odnosi się też do opisanego na samym wstępie motywu naśladownictwa. Muzyk ten jest w umownym sensie dosłowną personifikacją tego wątku. Motyw naśladownictwa pełni w filmie ważną funkcję, a w omawianej scenie pojawia się aż czterokrotnie. Co więcej, w trzech przypadkach wątek ten odnosi się do sytuacji, w której bohaterowie dają się porwać muzyce wykonywanej przez charzmatyczną małpę. Do tego grona zalicza się Mowgli, jak zwykle pozostający pod wpływem nowo poznanego mieszkańca dżungli, i miś Baloo. Spośród wszystkich bohaterów tylko Bagheera nie ulega wpływowi muzyki. Jednak motyw naśladownictwa wiąże się także z tą postacią. Bagheera przyjmuje identyczną pozę, jak rzeźba pantery znajdująca się pośród ruin starożytnego miasta. Podkreśla się

więc, że bohater ten, będący najbardziej odpowiedzialną postacią w filmie, naśladowując czyjąś postawę, w umownym sensie pozostaje sobą.

W filmie dochodzi więc do istotnego przewartościowania. Król Louie oraz swing nawiązują do kultury afroamerykańskiej traktowanej przez niektóre środowiska w kontrze wobec tendencji tradycjonalistycznych czy konformistycznych. Tymczasem postawa reprezentowana przez filmową małpę oraz wykonywana przez nią muzyka nabierają w *Księdze dżungli* dwuznacznego charakteru. Sugeruje się też, że *square*, będący w amerykańskiej kulturze lat 50. i 60. uosobieniem konserwatywności i staroświeckich poglądów, jest pozytywnym bohaterem całej opowieści. Mowgli w trakcie wędrówki poszukuje grupy, z którą mógłby się zasymilować. Z filmowej opowieści wynika, że w postaci króla Louie chłopiec nie odnajdzie wzoru do naśladowania.

Odniesienia do kultury amerykańskiej lat 60. skłaniają do namysłu, czy indyjska dżungla nie jest dla twórców animacji sztafażem skrywającym opowieść o aktualnych dylematach młodych odbiorców. Pytanie to wydaje się zasadne, ponieważ nie tylko fragment z charyzmatycznym królem Louie zawiera tego typu nawiązania.

### The Beatles

Mowgli podczas swej podróży spotyka też sępy, których filmowy wygląd był wzorowany na wizerunku członków zespołu The Beatles. Specjalne wydanie filmu na DVD zawiera materiał prezentujący wstępne szkice dla tej sceny. Jak informuje narrator, Disney sugerował, aby sępy wykonywały utwór, który przywołałby na myśl brytyjski zespół<sup>34</sup>. Bracia Sherman nie ukrywali, że piosenka śpiewana przez bohaterów powstawała z nadzieją na zaangażowanie Beatlesów do projektu<sup>35</sup>. Disney spotkał się w tej sprawie z menedżerem zespołu Brianem Epsteinem. Podobno obaj doszli do wstępnego porozumienia co do warunków współpracy. Kiedy John Lennon dowiedział się o toczonych negocjacjach, miał wykrzyknąć: *Nie ma mowy, aby Beatlesi zaśpiewali dla przekłętej Myszkę Miki!*<sup>36</sup> W ostatecznej wersji *Księgi dżungli* sępy mówią z charakterystycznym dla Beatlesów robotniczym liverpoolskim akcentem, a ich uczesanie przywodzi na myśl typową dla członków zespołu fryzurę określaną jako „mop-top”<sup>37</sup>. Postacie te w przeciwieństwie do króla Louie nie wchodzi w rolę antagonistów, ale ich wizerunek jest równie dwuznaczny. Sekwencję rozpoczyna kuriozalny dialog między sępami, wskazujący na marazm bohaterów. Zwierzęta na zmianę pytają siebie, co zamierzają dzisiaj robić. Wszelkie inicjatywy zachęcające do jakiegokolwiek czynności są z dezaprobatą i rezygnacją traktowane przez inne ptaki. Sępy przedstawia się jako bumelantów utyskujących na swój los oraz niezdolnych do jakiegokolwiek działania. Bohaterowie zamieszkują zresztą teren pozbawiony roślinności. Szare i bardzo ponure tło, w jakim utrzymana jest cała sekwencja, kontrastuje z pozostałymi fragmentami filmu. W oddali widać też błyski zbliżającej się burzy, co pogłębia posępny nastrój sceny.

Sępy początkowo naigrawają się z Mowgliem, jednak dostrzegając przygnębienie chłopca, zachęcają go, aby przyłączył się do ich grupy. Ptaki śpiewają piosenkę, w której przedstawiają się jako przyjaciele gotowi służyć mu w potrzebie. Zaskarbiają sobie względy Mowgliem, który czuje się oszukany i opuszczony po tym, jak dowiaduje się, że miś Baloo, nie zważając na protesty chłopca, chce zaprowadzić go do ludzkiej osady. Sępy kreują się na postacie mu bliskie, ale składane



przez nie obietnice okazują się zawodne w kontekście dalszego rozwoju wydarzeń. Bohaterowie, kończąc piosenkę, zapewnniają chłopca, że będą go chronili w dżungli (*We'll keep you safe in the jungle*), kiedy niespodziewanie pojawia się Shere Khan. Z ironią dziękują sępom za przetrzymanie jego ofiary, a jeden z nich odpowiada: *Nie ma za co, Wasza wysokość* (*Don't mention it, Your Highness*), po czym wszystkie rzucają się do ucieczki, pozostawiając Mowglię na łasce wroga. Ich postawie przeciwstawia się zachowanie misia Baloo, który z narażeniem życia jest gotów pomóc chłopcu. Sępy w ostatecznym rozrachunku mają udział w pokonaniu Shere Khana, więc trudno jednoznacznie ocenić te postacie. Słowa przez nie śpiewane nieprzypadkowo nawiązują do znanego powiedzenia: *prawdziwych przyjaciół poznaje się w biedzie* (*a friend in need is a friend indeed*), ale z całą pewnością ich początkowa reakcja nie jest tym, czego można się spodziewać po ich deklaracjach.

Apatię dostrzegalną w ich postawie charakteryzuje celowe przerysowanie. Tego karykaturalnego wizerunku dopełnia egzaltowana (a może pozorna?) przyjaźń, którą obdarzają chłopca. Podczas piosenki śpiewanej przez sępy bohater przygląda się swemu i ich odbiciu w tafli wody. W jednej z poprzednich scen pojawia się podobne ujęcie. Bagheera wraz z misiem Baloo przypatrują się własnym sylwetkom odbitym na powierzchni wody. Pantera tłumaczy w tym fragmencie niedźwiedziowi, że nie może on adoptować chłopca, a dżungla nie jest miejscem dla chłopca. Identyczne ujęcie powraca też w ostatniej scenie, kiedy Mowgli w tafli wody odnajduje podobieństwo między własnym odbiciem a kolejną napotkaną na swej drodze postacią. Fragment ten jest momentem, w którym bohater odkrywa właściwy cel podjętej wędrówki.

### Osada ludzka

*Gdy rekonstruuje się prywatne poglądy (...) Disneya, na ogół zwraca się uwagę, że był przykładowym republikaninem (...) konserwatywnym w kwestiach społecznych i moralnych. (...) Disney zmarł w roku 1966 (...) na progu epoki obfitującej w przełomowe wydarzenia. Trudno powiedzieć, jak ocenilby protesty lewicującej młodzieży. Rozsądek podpowiada, że potępiłby je z całą bezwzględnością*<sup>38</sup>.

Paweł Sitkiewicz

Po pokonaniu Shere Khana do uszu bohatera dociera nieznany i piękny głos. Chłopiec wspina się na drzewo i dostrzega dziewczynkę, która napelnia dzban wodą z pobliskiej rzeki. Mowgli przysłuchuje się piosence śpiewanej przez bohaterkę: *Ojciec poluje w puszczy. Mama gotuje w domu. Ja muszę przynosić wodę do dnia, kiedy dorosnę. (...) Wtedy będę miała przystojnego męża i swoją własną córkę. I będę posyłała ją, aby przynosiła wodę, a ja będę gotowała w domu.*

Chłopiec jest zafascynowany dziewczynką i jej głosem. Podąża za bohaterką, która umyślnie upuszcza dzban pełen wody i kokieteryjnie zerka na Mowgliego. Chłopiec podnosi naczynie, naśladując zachowanie dziewczynki. Wpierw napelnia dzban wodą, a następnie stawia go na własnej głowie i wraz z nią zmierza do osady. Podróż chłopca ma więc wymiar inicjacyjny. Podczas tej wędrówki Mowgli próbuje na przekór własnej naturze naśladować inne zwierzęta, aby móc stać się częścią danej grupy. Filmowy protagonista napotyka też na swej drodze postacie starające się odwieść go od celu, który jest mu z góry przeznaczony. Problem sprowadza się więc do łatwowierności i uległości chłopca w stosunku do innych bohaterów oraz do naiwności Mowgliego, uparcie wierzącego, że może oszukać własną naturę.

Mowgli w tafli wody porównuje swój wizerunek z odbiciem dziewczynki, co podkreśla, w którym miejscu powinna się zakończyć jego wędrówka. Film do ostatniej sceny wydaje się całkowicie podporządkowany temu wątkowi. Jednak zakończenie nie poprzestaje tylko na sugestii, że Mowgli nie pasuje do świata dżungli, a jedynym słusznym dla niego wyjściem jest życie w osadzie pośród innych osobników jego gatunku. Piosenka śpiewana przez bohaterkę ilustruje też (rzekome) fundamentalne i odwieczne prawa rządzące światem. Według słów utworu na ojcu spoczywa obowiązek zapewnienia bytu rodzinie, a obowiązki domowe spoczywają

na kobiecie. Postaci żeńskie konsekwentnie są prezentowane jako figury charakteryzujące się instynktem macierzyńskim. Wilczyca zaopiekowała się Mowglim, ponieważ sama miała szczenięta i nie potrafiła przeciwstawić się swym naturalnym odruchom. Instynktem macierzyńskim wykazuje się też słonica, która namawia pułkownika Hathi, aby pomógł w poszukiwaniu zagubionego w dżungli chłopca. Twierdzi, że nie zniosłaby myśli, gdyby jej własny syn zaginął w dżungli<sup>39</sup>.

Film wpaja widzowi stereotypowy podział ról w rodzinie w stopniu, który rodzi obawy o wręcz mizoginiczny i seksistowski wymiar *Księgi dżungli*. Na ostatnią scenę można oczywiście spoglądać w odniesieniu do innych filmów studia Disneya opartych na idei kina rodzinnego. Jednak utwór ten jest też interesujący w kontekście przemian społecznych tamtej dekady. Animacja w przychylnym tonie wypowiada się na temat patriarchalnego modelu rodziny, podczas gdy w Stanach Zjednoczonych w latach 60. przetoczyła się druga fala feminizmu sprzeciwiająca się sprowadzaniu kobiety do roli wiecznie szczęśliwej pani domu. Znak zapytania względem otaczającej rzeczywistości zaczęli stawiać autorzy filmowi tworzący w duchu kina (o) kontestacji<sup>40</sup>. *Absolwent* (*The Graduate*, 1967) Mike'a Nicholasa, mający premierę w tym samym roku, co *Księga dżungli*, siał zwątpienie w umysłach widzów co do światopoglądu, który film ten usiłował cementować. Według Shermana to Disney wprowadził do filmu postać dziewczynki<sup>41</sup>.

Do ukazania tego filmu na tle ówczesnych zmian społecznych prowokują zawarte w nim odniesienia do kultury lat 60. Zakończenie oglądane z tej perspektywy tłumaczy, dlaczego misia Baloo określa się pejoratywnie nacechowanym (wśród kontestatorów) wyrażeniem *square*, pomimo że bohater ten odgrywa pozytywną rolę w filmie. Niedźwiedź jest przecież jednym z dwójki opiekunów chłopca, który ratuje go z rąk króla Louie, pomagając tym samym przywrócić jego wędrownce właściwy bieg. Opowieść nie kończy się wraz z pokonaniem głównego antagonisty filmu Shere Khana, lecz w momencie, w którym Mowgli trafia do ludzkiej osady. Kładzie się przy tym nacisk na to, że wioskę należy utożsamiać ze światopoglądem bliskim postawie *square*. Ten konserwatywny wydźwięk filmu jest interesujący, jeśli wziąć pod uwagę bohaterów, którzy stają na drodze Mowglięgo.

Król Louie oraz sępy przywodzą na myśl pewne trendy muzyczne i zespoły, które często utożsamia się z ruchami kontrkulturowymi. Swing (w domyśle jazz) oraz rock były gatunkami, wokół których skupiali się kontestatorzy wartości utartych w społeczeństwie amerykańskim. Do pierwszej grupy zaliczali się beatnicy oraz hipsterzy buntujący się przeciw dotychczasowemu porządkowi. Na dokonującą się zmianę w mentalności i obyczajowości społeczeństwa amerykańskiego równie duży wpływ miała ekspansja muzyki rockowej w Stanach Zjednoczonych, przypadająca na lata 60.<sup>42</sup> Wielką rolę w spopularyzowaniu tego gatunku odegrały angielskie zespoły The Beatles, Rolling Stones, The Dave Clark Five, wskutek czego mówi się o tzw. brytyjskiej inwazji. W rolę jednego z sępów wcielił się zresztą Chad Stuart, który wraz z Jeremym Clydem tworzył duet utożsamiany z tą „rockową falą”.

Oba trendy muzyczne miały olbrzymie znaczenie dla ruchów kontrkulturowych. Pomimo różnic grupy te chwilami mówiły wspólnym głosem, co najlepiej widać w użyciu pojęcia *square*. Słowo „hipis” ma swoje źródło w słowie „hipster”, co podpowiada, że obie figury wyrastały z podobnej kontrspołecznej postawy. Kontestatorzy podawali w wątpliwość wartości konserwatywne i dotychczasowy model rodziny z tradycyjnym podziałem na role. Proklamowano też życie w większej

symbiozie z matką naturą w oderwaniu od reszty społeczeństwa. Film pokazuje, że nieuniknionym celem podróży chłopca jest ludzka osada. Wszelkie próby naśladowania innych zwierząt ze strony bohatera przyniosą fiasko prócz tej, która prowadzi chłopca na powrót ku cywilizacji człowieka.

Ruchy kontrkulturowe opisywały społeczeństwo w kategoriach zniewolenia i z góry narzuconego im porządku. W osadzie obowiązuje pewien ustalony ład i system wartości, lecz nie jest on równoznaczny z rygiorem charakterystycznym dla wojskowego drylu panującego w filmowym stadzie słoni, co nie oznacza też, że życie na łonie społeczeństwa płynie w nim równie beztrudnie, jak w przypadku misia Baloo. Film pokazuje osadę jako miejsce, w którym istnieje pewien podział ról wraz z konkretnym systemem wartości, ale porządek ten zostaje zaprezentowany jako naturalne i zdroworozsądkowe rozwiązanie<sup>43</sup>.

*Księżę dżungli* zrealizowano w konwencji filmu drogi – motywu niezwykle istotnego dla mitologii amerykańskiej. Interesujący jest przy tym fakt, że z identycznego schematu fabularnego korzystali też kontestatorzy kultury amerykańskiej, o czym przekonuje powieść *W drodze* Jacka Kerouaca oraz *Swobodny jeździec* (*Easy Rider*, 1969) Dennisa Hoppera zrealizowany dwa lata po premierze omawianego filmu. *Księżę dżungli* w ironiczny i dwuznaczny sposób przedstawia osoby przywodzące na myśl trendy muzyczne związane z subkulturami kontestującymi amerykańską rzeczywistość, a w przypadku swingu przestrzega się wręcz widzów przed jego fatalnym zauroczeniem. Rodzi się więc pytanie, czy w obręb fikcyjnej opowieści nie zostały aby włączone realne problemy, postacie i konflikty lat 60. *Księżę dżungli* przyniosła w tamtym czasie dla studia największe zyski, jakie kiedykolwiek uzyskano z dystrybucji pełnometrażowego filmu animowanego<sup>44</sup>. Utwór ten odzwierciedlał system wartości bliski oglądającej go publiczności. Animacja oswajała odbiorców z myślą, że wybrana przez nich ścieżka życiowa była słuszna, a wszelkie postawy kontestacyjne stoją w sprzeczności z odwiecznymi i naturalnymi prawami rządzącymi tym światem. Czy w *Księżę dżungli* widownia odnajdywała nawiązania do ówczesnej kultury amerykańskiej? Na to pytanie nie sposób odpowiedzieć. Nie ulega jednak wątpliwości, że prawdziwy *square* byłby tym filmem zachwycony.

KAMIL KOŚCIELSKI

<sup>1</sup> A. Giroux, *The Mouse That Roared: Disney and the End of Innocence*, Rowman & Littlefield Publishers, INC., Lanham 1999, s. 17.

<sup>2</sup> M. Myszkowski, *Walt Disney i jego imperium*, „Film na Świecie” 1990, nr 9 (376), s. 14.

<sup>3</sup> Tamże, s. 19.

<sup>4</sup> N. Gabler, *Walt Disney: The Triumph of the American Imagination*, Vintage Books, New York 2007, s. 621, 624.

<sup>5</sup> J. Toeplitz, *Walt Disney: Dziedzictwo i legenda*, „Kino” 1968, nr 5, s. 42. Zob. też J. Lenburg, *Walt Disney: The Mouse that Roared*, Chelsea House, New York 2011, s. 125.

<sup>6</sup> J. Culhane, *Ostatni z dziewięciu starców*, „Film na Świecie” 1990, nr 9 (376), s. 29.

<sup>7</sup> Tamże, s. 32, 38.

<sup>8</sup> Tamże, s. 38-39.

<sup>9</sup> Tamże, s. 38.

<sup>10</sup> Tamże, s. 39.

<sup>11</sup> Zob. R. Kipling, *Księżę dżungli. Druga księga dżungli*, tłum. J. Birkenmajer, Świat Książki, Warszawa 1995, s. 33-65.

<sup>12</sup> R. Weinert-Kendt, *Cutting Through a Cultural Thicket: „The Jungle Book” Comes to the Stage*, [http://www.nytimes.com/2013/06/23/theater/the-jungle-book-comes-to-the-stage.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2013/06/23/theater/the-jungle-book-comes-to-the-stage.html?_r=1) (dostęp: 14.04.2016).

<sup>13</sup> Zob. G. Metcalf, „It’s A ‘Jungle Book’ Out There, Kid!”: *The Sixties in Walt Disney’s „The Jungle Book”*, „Studies in Popular Culture” 1991, nr 1, s. 91-93. S. Miller, G. Rode, *The Movie You See, The Movie You Don’t*:

- How Disney Do's That Old Time Derision*, w: *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*, red. E. Bell, L. Haas, L. Sells, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1995, s. 92-93. M. I. Pinsky, *The Gospel According to Disney: Faith, Trust, and Pixie Dust*, Westminster John Knox Press, Louisville, London 2004, s. 90-91. E. Schiappa, *Beyond Representational Correctness: Rethinking Criticism of Popular Media*, State University of New York Press, New York 2008, s. 65.
- <sup>14</sup> N. Gabler, dz. cyt., s. 433.
- <sup>15</sup> K. R. Willetts, *Cannibals and Coons: Blackness in the Early Days of Walt Disney*, w: *Diversity in Disney Films: Critical Essays on Race, Ethnicity, Gender, Sexuality and Disability*, red. J. Cheu, McFarland, Jefferson – London 2013, s. 17.
- <sup>16</sup> Tamże, s. 17. Zob. też T. Majewski, *Dialektyczne feerie: szkoła frankfurcka i kultura popularna*, Oficyna, Łódź 2011, s. 267.
- <sup>17</sup> P. Włodek, *Rasa w Hollywood złotej ery*, w: *Kino afroamerykańskie: twórcy, dzieła, zjawiska*, red. E. Drygalska, M. Pieńkowski, Katedra, Gdańsk 2015, s. 32.
- <sup>18</sup> Tamże, s. 30.
- <sup>19</sup> Filmy wyprodukowane przez Disneya zaznaczam symbolem [D].
- <sup>20</sup> Tamże, s. 30.
- <sup>21</sup> I. Kotlarz, „*The Birth of a Notion*”, „*Screen*” 1983, nr 2, s. 24-26.
- <sup>22</sup> P. Włodek, dz. cyt., s. 30.
- <sup>23</sup> I. Kotlarz, dz. cyt., s. 28.
- <sup>24</sup> P. Włodek, dz. cyt., s. 34.
- <sup>25</sup> Reakcja N.A.A.C.P. na film doprowadziła w 1949 r. do zaniechania przez wytwórnię Universal jego dalszego dystrybuowania, Zob. K. F. Cohen, *Forbidden Animation: Censored Cartoons and Blacklisted Animators in America*, McFarland, Jefferson – London 2004, s. 51-53.
- <sup>26</sup> Zob. też I. Kotlarz, dz. cyt., s. 24; X. F. Burguera, *Muffled Voices in Animation. Gender Roles and Black Stereotypes in Warner Bros. Cartoons: From Honey to Babs Bunny*, „*Bulletin of the Transilvania University of Braşov*” 2011, nr 53, s. 72-73.
- <sup>27</sup> Na potrzeby telewizji sceny te usunięto w latach 50.; por. K. F. Cohen, dz. cyt., s. 69.
- <sup>28</sup> Tamże.
- <sup>29</sup> Zob. tamże, 68-69.
- <sup>30</sup> M. Barrier, *The Animated Man: A Life of Walt Disney*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2008, s. 276.
- P. Williams, J. Denney, *How to Be Like Walt: Capturing the Disney Magic Every Day of Your Life*, HCI, Deerfield Beach, Florida 2004, s. 286.
- <sup>31</sup> R. Weinert-Kendt, dz. cyt. Zob. też P. Williams, J. Denney, dz. cyt., s. 286-287.
- <sup>32</sup> Fragment tego odcinka można obejrzeć w serwisie Youtube: *Flintstones – Fred is a square*, [https://www.youtube.com/watch?v=u1DX-3hw\\_9A0](https://www.youtube.com/watch?v=u1DX-3hw_9A0) (dostęp: 14.04.2016).
- <sup>33</sup> N. Mailer, *The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster*, [https://www.dissent-magazine.org/online\\_articles/the-white-negro-fall-1957](https://www.dissent-magazine.org/online_articles/the-white-negro-fall-1957), (dostęp: 29.12.2016).
- <sup>34</sup> Dodatek ten można obejrzeć w serwisie Youtube: *The Jungle Book (Platinum Edition) Deleted Scene: „We're Your Friends” (Alternate Version)*, <https://www.youtube.com/watch?v=Nk-8KGQ-IMPA> (dostęp: 14.04.2016).
- <sup>35</sup> C. McLean, *The Jungle Book: the making of Disney's most troubled film*, <http://www.telegraph.co.uk/films/2016/04/18/the-jungle-book-the-making-of-disneys-most-troubled-film/> (dostęp: 14.04.2016).
- <sup>36</sup> P. Williams, J. Denney, dz. cyt., s. 287.
- <sup>37</sup> Zob. G. Metcalf, dz. cyt., s. 93-94. S. Miller, G. Rode, dz. cyt., s. 93.
- <sup>38</sup> P. Sitkiewicz, *W pułapce utopii. Walt Disney i socjalizm*, „*Panoptikum*” 2010, nr 9, s. 153, 161.
- <sup>39</sup> Zob. S. Miller, G. Rode, dz. cyt., s. 93.
- <sup>40</sup> Zob. też K. Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji*, Trio, Warszawa 2008, s. 131-215. Kontrkulturowy charakter mają też filmy grozy tamtego okresu. Zob. K. Kościelski, „*Cóż za wspaniały dzień na egzorcyzm...*” *Amerykańskie kino grozy przelomu lat 60. i 70.*, Wydawnictwo Yohei, Wrocław 2014.
- <sup>41</sup> P. Williams, J. Denney, dz. cyt., s. 287.
- <sup>42</sup> Zob. M. Rychlewski, *Rock – kontrkultura – establishment*, w: *Kontrkultura: Co nam z tamtych lat*, red. W. J. Burszta, M. Czubaj, M. Rychlewski, SWPS „*Academica*”, Warszawa 2005, s. 140.
- <sup>43</sup> Douglas Brode utrzymuje, że utwór ten ma wymiar kontrkulturowy, ale traktuje on materiał filmowy w sposób wybiórczy. Por. D. Brode, *From Walt to Woodstock: How Disney Created the Counterculture*, University of Texas Press, Austin 2004, s. 222-224.
- <sup>44</sup> J. Culhane, dz. cyt., s. 39.