

„Kwartalnik Filmowy” nr 128 (2024)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.3723>
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Marta Stańczyk
Uniwersytet Jagielloński
<https://orcid.org/0000-0002-1698-7845>

Barbarzyńca w ogrodzie. Przyczynek do dekolonizacji historii zwierząt w kinie

Słowa kluczowe:

dekolonizacja
historii kina;
zwierzęca
historia kina;
kino amerykańskie;
animal pictures

Abstrakt

Celem artykułu jest wskazanie, że pisanie zwierzęcej historii filmu staje się wytwarzaniem dekolonizującej narracji. Wykorzystując kilka przykładów z amerykańskiego kina niemej, autorka ukazuje praktyki przemocy systemowej wobec zwierząt nieludzkich. Koncentrując się na figurze słonia, wychodzi od punktu zwrotnego w zwierzęcej historii kina, jakim jest film *Porażenie słonia prądem* (*Electrocuting an Elephant*, reż. Edwin S. Porter, 1903). Następnie przedstawia działania Williama Seliga, który wyprodukował serię tzw. *animal pictures*, a także zbudował własny ogród zoologiczny stanowiący fundament zinstytucjonalizowanej eksploatacji dzikich zwierząt w przemyśle filmowym. Następnie autorka skupia się na *wildlife pictures* naginających fakty do wymogów spektaklu, a na koniec analizuje film *Chang* (*Chang: A Drama of the Wilderness*, reż. Merian C. Cooper, Ernest Schoedsack, 1927), w którym autentyzm ustępuje kolonialnej logice antropocentrycznej. Omówione przypadki zostają uzupełnione refleksją na temat nurtu historiografii krytycznej, która przygląda się problemowi zwierząt i opisuje ich dzieje przez odwoływanie się do kategorii wypracowanych przez studia postkolonialne.

Historia zwierząt na ekranie jest tak długa jak historia samego medium. Przyczyniały się one do rozwoju chronofotografii, uzupełniały ludzki świat zarejestrowany przez Louisa Lumière'a już w *Wyjściu robotników z fabryki* (*La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895), w filmach W. K. L. Dicksona funkcjonowały jako jedne z pierwszych atrakcji, a Cecilowi Hepworthowi pomagały w integrowaniu narracji¹. Ich historia jest bardzo mocno oparta na przemocy – tej symbolicznej, ale i fizycznej, ufundowanej na głębokim antropocentryzmie. Zgodnie z nim zwierzęta nieludzkie grają podrzędną rolę w relacji z człowiekiem, co odbiera im podmiotowość. Są „tanią naturą”, zasobem z gorszego świata, który da się skolonizować i który przez dekady był takiemu kolonizowaniu poddawany.

Kolonizacja może być tutaj rozumiana figuratywnie jako forma przemocy wobec całej populacji innego; można ją wtedy dostrzegać w rozmaitych rodzajach wykorzystywania zwierząt – zarówno gospodarczych, jak i na przykład kojarzonych z rejonami odległymi geograficznie, a zazwyczaj poznawanymi w lokalnym ogrodzie zoologicznym lub za pośrednictwem dokumentów przyrodniczych. Ta druga forma odnosi się do tak zwanych gatunków egzotycznych, które nieprzypadkowo i bardzo często pochodzą również z ziem podbijanych – w tym wypadku kolonizacja ma wymiar jak najbardziej konkretny. Zwierzęta określane jako egzotyczne, którym przypisuje się znaczenia ideologiczne, mają stanowić dowód na rozkład sił panujących w świecie i dominującą pozycję człowieka – nie tylko *en general*, ale też człowieka o określonej narodowości, płci i pochodzeniu etnicznym, który buduje swój status na micie dzikiej przyrody. Kino wyraźnie wpisywało się w te narracje na poziomie symbolicznym, a jednocześnie z premedytacją korzystało z sieci kolonialnych i neokolonialnych, co najlepiej widać w przypadku wytwórni budujących swoje „aktorskie stajnie”, jak Selig Polyscope Company, Universal czy Bostock, nierzadko we współpracy z cyrkami i publicznymi ogrodami zoologicznymi, z których pochodzili treserzy czy opiekunowie i skąd skupywano zwierzęta do pracy na planie (czasami ta praca kończyła się po jednym dniu, jak w przypadku lwów zabitych w *Polowaniu na lwy* / *Løvejagten*, reż. Viggo Larsen, 1907 / czy *Polowaniu na dużą zwierzynę w Afryce* / *Hunting Big Game in Africa*, reż. Francis Boggs, 1909 /). Tym samym przeszczepiano do filmów logikę ujarzmania dzikości przez białą cywilizację.

W niniejszym artykule chciałabym przedstawić kilka przykładów z niemej kina amerykańskiego jako kolebki instytucjonalizacji przemysłu filmowego, a także sposobów opowiadania. Na tych przykładach ukazę drogę, jaka prowadziła do procesów kolonizacyjnych. Egzemplifikacji takich praktyk jest wiele, nawet przy zawężeniu do pojedynczej kinematografii w relatywnie niewielkim wycinku czasu. Dlatego też na potrzeby tego tekstu dokonam selekcji, przedstawiając istotne punkty węzłowe – zacznę od szeroko dyskutowanego *Porażenia słonia prądem* (*Electrocuting an Elephant*, reż. Edwin S. Porter, 1903), następnie przejdę do *animal pictures* oraz *wildlife pictures*, by skończyć na etnograficznym *Chang* (*Chang: A Drama of the Wilderness*, reż. Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1927). Wspomnę o różnych zwierzętach nieludzkich oraz sposobach ich przedstawiania, ale zasadniczo będę podążać tropem konkretnego gatunku, który bardzo długo funkcjonował jako ucieleśnienie spektakularności. Na podstawie filmowej historii słoni (tak indyjskich, jak i afrykańskich) oraz jej kontekstów kulturowo-społecznych

przedstawię zarys tego, czym jest lub czym może być zwierzęca historia kina, a także postaram się dowiedzieć, że jej pisanie jest praktyką z ducha dekolonizacyjną.

Elephant in the room

Filmoznawcy i filmoznawczynie posługujący się metodami krytycznych studiów nad zwierzętami dość zgodnie uznają *Porażenie słonia prądem* za moment zwrotny, ale także papierek lakmusowy relacji międzygatunkowych w przemyśle filmowym, a w końcu za „poziom zero” kina zwierzęcego². Nie był to pierwszy przykład zarejestrowania eksploatacji zwierząt, jednak ukazywał ją w sposób wieloaspektowy. Kilkudziesięciosekundowy film stworzony przez Edisona jest szokującą rejestracją publicznej egzekucji słonicy Topsy w parku rozrywki na Coney Island. Jako że wpisuje się on w domenę kina atrakcji, nie ma w nim rozbudowanych zdarzeń. W pierwszym ujęciu widać mężczyzn prowadzących zwierzę w stronę placu, a jednocześnie – kamery, przez co w drugim ujęciu słonica znajduje się w centrum kadru; ma przysłonięte oczy, jest przywiązana linami, a wokół jej kończyn zatrzaśnięto metalowe kajdany przewodzące prąd. Stopniowo wydobywa się spod nich dym, zwierzę chwieje się coraz mocniej, w końcu pada i jeszcze przez chwilę jego ciałem wstrząsają pośmiertne drgawki. W końcu do słonicy podchodzi mężczyzna, który – patrząc w obiektyw – jako demonstrator stwierdza jej śmierć. Film ten jest zarazem bulwersujący i frapujący, rodzi wiele pytań i domaga się sięgnięcia po rozmaite konteksty pozafilmowe.

Śmierć słonicy była związana z tak zwaną *war of the currents*, czyli brutalną rywalizacją Edisona i Westinghouse’a o to, jaki rodzaj prądu zostanie przyjęty w Stanach Zjednoczonych. Edison chciał zniechęcić Amerykanów do prądu zmiennego, więc zaangażował się w prace nad nową karą śmierci, doskonaląc krzesło elektryczne; wcześniej zaś zlecił serię eksperymentów na zwierzętach, próbując zakorzenić w świadomości współobywateli, że jego rywal próbuje upowszechnić coś śmiercionośnego. Dlaczego jednak zarejestrowano akurat śmierć Topsy? Po pierwsze, słoń w porównaniu do zabijanych wcześniej prądem bezpańskich psów był zwierzęciem o wiele bardziej spektakularnym, w dodatku imponował swoim rozmiarem oraz siłą i budził nimi lęk – słonica przed egzekucją zabiła trzech mężczyzn, którzy się nad nią znęcali (takie traktowanie zwierząt nie budziło jednak wówczas kontrowersji). Po drugie, śmierć ta była wyraźnie wpisana w narrację moralną – Topsy skrzywdziła ludzi, więc musiała zostać ukarana. Tym samym film replikował problematyczny sposób rzutowania na zwierzęta ludzkich wartości etycznych i uwydatniał wybiórcze wpisywanie ich w ludzkie instytucje oraz standardy, zgodnie z którymi nie mogły one korzystać z wolności czy mieć zaspokojonych potrzeb, ale mogły zostać osądzone czy być zmuszane do pracy.

Porażenie słonia prądem jest przykładem popularnych na przełomie wieku filmów egzekucyjnych, na co wskazuje samo zdarzenie, ale też wspomniana figura demonstratora. Dokonywano w nich rekonstrukcji egzekucji lub rejestrowano te faktyczne. Ta opisana przeze mnie miała – mimo protestów American Society for the Prevention of Cruelty to Animals – wymiar publiczny, sprzedawano na nią bilety i została zarejestrowana. W dodatku Topsy była rozpoznawalną słonicą,

która po latach pracy w cyrku Adama Forepaugh'a trafiła na Coney Island, a następnie stała się – w okrutnym zwrocie akcji – jednym z najbardziej rozpoznawalnych zwierząt nieludzkich wczesnego kina.

Pojawia się tutaj intrygujące pięknięcie – Topsy, której wielokrotnie przypisywano cechy ludzkie, a przynajmniej cechy gatunków stowarzyszonych (jak mądrość czy łagodność), ostatecznie została potraktowana jako ucieleśnienie niebezpiecznej dzikości i radykalnie zdehumanizowana, co dodatkowo podkreślał sam fakt uwiecznienia jej egzekucji na taśmie. Jak wspomniałam, filmy egzekucyjne przyjmowały dwie podstawowe formuły, ale rzadko decydowano się na zarejestrowanie faktycznej egzekucji – tak działo się w przypadku osób traktowanych jako inni nie tylko za sprawą ich czynów (a czasami całkowicie bez związku z nimi), ale również ze względu na ich pochodzenie etniczne. Przykładowo „bohaterem” *Śmierci przez powieszenie* (*An Execution by Hanging*, 1898) jest Afroamerykanin. Mary Ann Doane twierdzi, że w filmach *Porażenie słonia prądem* i *Egzekucja Leona Czółgosza z panoramą więzienia w Auburn* (*Execution of Czolgosz with Panorama of Auburn Prison*, reż. Edwin S. Porter, 1901) kryminalny postępek kojarzy się z innością: *Czółgosz to zagrożenie ze strony cudzoziemca, innego, nieznanego. Z kolei imię słonicy Topsy odzwierciedla rasową politykę „Chaty wuja Toma”³ oraz kolonialnych aspiracji obecnych w repertuarze przedstawień cyrkowych⁴. Barbara Creed potwierdza te rozpoznania: *Śmierć Topsy miała w sobie reprezentacyjny ciężar, ponieważ oznaczała ona wiele rzeczy – poskromione zwierzę z dżungli, uwielbianą gwiazdę cyrkową, niebezpieczną potworzycę oraz skolonizowanego innego⁵.**

Ugly elephant

W *Porażeniu słonia prądem* dostrzegano dyskurs kolonialny ze względu na głębokie uwikłanie semantyczne słoni w kulturze europejskiej, a następnie amerykańskiej. Zwierzęta te wyraźnie pojawiły się w życiu i wyobraźni kolonialnej Brytyjczyków wraz z podporządkowaniem terenów Indii czy Birmy. Kolonizatorzy traktowali słonie – jak pisał Jonathan Saha – w sposób instrumentalny (udział w potyczkach militarnych czy siła pociągowa w tartakach) i ornamentacyjny (wykorzystywano je w uroczystościach uświetniających władzę imperialną; cenne było również rękodzieło z kości słoniowej oraz inne makabryczne pamiątki z polowań)⁶. To właśnie wtedy został spopularyzowany pozytywny mit myśliwego polującego na wielką zwierzynę, który miał uosabiać siłę i ducha białego mężczyzny; następnie mit ten objął treserów zwierząt oraz fotografów i filmowców rejestrujących „dziką przyrodę”. Te konotacje wpłynęły choćby na żałobę narodową po sprzedaniu przez Londyńskie Zoo słonia Jumbo do amerykańskiego cyrku P. T. Barnuma – symbol kolonialnej siły trafił do innego mocarstwa⁷. W epoce wiktoriańskiej zwierzę traktowano w sposób retoryczny, często właśnie jako metonię imperialnego triumfu, co widać wyraźnie w literaturze (by posłużyć się najbardziej oczywistym przykładem *Księgi dżungli* Rudyarda Kiplinga), ale również w narracjach inkorporowanych przez Londyńskie Zoo⁸. Potwierdza to film *Lew z Londyńskiego Ogrodu Zoologicznego* (*Lion, London Zoological Garden*, reż. Alexandre Promio, 1896), który przez fakt rejestracji funkcjonował jako synekdocha odległych krain i wyraźnie pokazywał akomodację patrzenia na zwierzę w niewoli.

Ta semiotyzacja zwierząt – symboliczna oraz ideologiczna, a przede wszystkim wyraźnie kolonialna – została przeniesiona do Stanów Zjednoczonych. Tam w 1796 r. sprowadzono pierwszego słonia, którego zaczęto od razu pokazywać publicznie, tworząc fundament pod przyszłe wykorzystanie tych zwierząt w cyrku. Susan Nance pisze: *Cyrki nie wykreowały ludzkiej praktyki myślenia o zwierzętach jako totemach czy symbolach, jednak amerykańskie występy zwierząt zainicjowały sposoby adaptacji tych praktyk do celów komercyjnych dla szerokiej widowni*⁹. Jeszcze później zaadaptowało to kino. Zanim jednak do tego doszło, publika i prasa amerykańska przejęły wiktoriańską retorykę. Pasjonowano się tymi potężnymi osobnikami oraz tym, jak można je wytresować (nierzadko było to zresztą przedstawiane jako forma oświecania, cywilizowania czy po prostu rozwoju¹⁰). W amerykańskim imaginariu długo funkcjonował mit słonia jako zwierzęcia łagodnie usposobionego, delikatnego i podatnego na naukę (trop *sagacious elephant*, czyli mądrego słonia). Dobrze ilustruje to list opublikowany w 1897 r. w „Fort Wayne Daily” – kobieta opowiadała w nim o troskliwości słonia, którego wraz z mężem trzymała w ogrodzie w Bengalu (zwierzę zadbało o bawiące się u jego stóp dziecko i delikatnie wachlowało je liściem)¹¹.

Jednak słonie stopniowo powszedniały, należało sprowadzać coraz większe osobniki, w coraz większej liczbie, a w końcu nauczyć się kapitalizować sensacyjność buntu i wymierzanej w konsekwencji kary. Nieposłuszne słonie traciły „termin ważności” dla cyrku czy ogrodu zoologicznego i z pupili zmieniały się w zagrożenie. Uzasadnienia wyroków i doniesienia prasowe ujawniały ciekawą zależność – można w nich przeczytać, że sprawiedliwość wymierzano słoniowi, który *zakosztował wolności*¹² i stał się *niemożliwy do kontrolowania*¹³, który był *bestią*¹⁴ *nikczemną* [*vicious*]¹⁵ i *brzydką* [*ugly*] – tym ostatnim słowem wyjątkowo chętnie opisywano słonie, które przestały poddawać się woli człowieka¹⁶. Narracja o *ugly elephants* tylko pozornie różniła się od mitu *sagacious elephant*, łączyło je bowiem wyobrażenie o słoniu jako podporządkowanym dzikim – wystarczająco inteligentnym, by poddać się człowiekowi i „błogosławieństwu” cywilizowania, ale czasami niewdzięcznym i zbuntowanym „brutalu”¹⁷. Jak pisał Jonathan Burt, *ironia milczenia zwierząt polega na tym, że tak wiele się pisze o zwierzęciu jako symbolu oznaczającym ludzkie treści*¹⁸. W przypadku słoni samce, szczególnie te wyjątkowo duże, były w tak zwanym Pożłaczonym Wieku i na początku następnego stulecia przedstawiane jako zwierzęta zdradzieckie, dominujące, chcące rywalizować z człowiekiem oraz mające tendencję do agresji (trop *unruly elephant*¹⁹), a więc takie, które należało poskromić – czy przez tresurę bazującą na przemocy fizycznej, czy podczas wieczornych występów na arenie, czy wreszcie w czasie publicznej egzekucji. Niepokorne samice opisywano z kolei częściej jako szalone (trop *mad elephant*), czego ślady można znaleźć w późniejszym filmie, a mianowicie w Disneyowskim *Dumbo* (reż. Ben Sharpsteen i in., 1941). Matka tytułowego słoniątka próbuje je chronić przed ludźmi, których atakuje. Zostaje poskromiona i zamknięta na stałe w osobnym wozie, tracąc całkowicie kontakt z Dumbo. Na jej więziennej klatce wisi tabliczka właśnie z napisem *mad elephant*. Wymiar genderowy wzmacniał dyskurs rasistowski oraz imperialny, który napędzał potencjał rozrywkowy tych zwierząt. Ukarami publicznymi, w dodatku sfilmowanymi, mogło wywoływać satysfakcję – podobną do tej, jaką tłum gapiów czerpał w czasie lin-



Chang, reż. Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack (1927)

czowania Afroamerykanów. Pojawienie się egzotycznych zwierząt w Stanach Zjednoczonych było bowiem takim samym skutkiem wymiany kolumbijskiej jak handel ludźmi, a opis kondycji tych zwierząt ujawnia w tym względzie wiele paralel. Pierwszą z nich byłby długi brak historii.

Wszystko słoniowe – oprócz pamięci

Historia animalium Arystotelesa została wskazana przez Dana Vandersommersa, Thomasa Aiello i Susan Nance – zespół redaktorski czasopisma naukowego „Animal History” – jako bardzo symptomatyczny początek umieszczania zwierząt w kontekście historycznym, ponieważ pojawiają się tam opisy zoologiczne, a nie historyczne²⁰. Wynika to z głębokiego przeświadczenia, że zwierzęta nie są osobnikami autonomicznymi, obdarzonymi podmiotowością, pojedyncze istoty reprezentują tylko gatunki, a sam gatunek trwa, istnieje (jak natura), jednak nie jest opisywany w procesie, nie jest dynamiczny (jak kształtowana przez ludzkich aktorów kultura). Podobnie wygląda to w przypadku opisywanych przez Edwarda Saida „orientalczyków”. Zwierzęta nieludzkie pozostają bytami statycznymi, ahistorycznymi. Taki sposób myślenia wpływa również na to, jak zwierzęta funkcjonują w narracjach historycznych.

Przykładowo, gdy w opowieściach o II wojnie punickiej – wiek późniejszej od dzieła Arystotelesa – pojawiały się wzmianki o słoniach (a było to częste, bo spektakularność takiej „kawalerii” pobudzała wyobraźnię), to jedynie w ramach opisu geniuszu strategicznego Hannibala. Historyków nie interesowały one jako jednostki; nie zastanawiali się, w jaki sposób je schwytano i wytrenowano do celów militarnych czy czego mogły doświadczyć za sprawą wyrwania ich ze środowiska naturalnego i w związku z inhibicją ich potrzeb. Zwierzęta te były rekwizytami i tłem ludzkiej aktywności – przynajmniej dopóki nie pojawiły się próby zmiany perspektywy i uwzględnienia w narracjach historycznych więcej niż jednego gatunku.

Usiłowania rozszerzenia optyki historycznej nabierają w ostatnich dekadach na sile i znaczeniu. Podejście takie określa się mianem historii postantropocentrycznej²¹, posthumanistycznej²² czy po prostu zwierzęcej. Najbardziej znany reprezentant tego ostatniego nurtu w historiografii, Éric Baratay, stworzył jego manifest: *Należy zatem uwolnić historię od antropocentrycznej wizji, dostrzec współtowarzyszy człowieka, inne istoty żywe – zwierzęta, przejść na ich stronę, spojrzeć z ich punktu widzenia, odwracając pytania, szukając wymowniejszych dokumentów, czytając inaczej te, które już posiadamy, decentralizując opowieść*²³. Baratay akcentuje, że zwierzęta żyją w warunkach wykreowanych przez człowieka i im narzucanych, ale także są w stanie przyczynić się do ich kształtowania, a przede wszystkim w różny sposób na nie reagować, co sprawia, że mogą, a wręcz powinny być traktowane jako aktorzy historii²⁴. Vandersommers, Aiello i Nance wyróżniają dwie podstawowe ścieżki w historii zwierzęcej. Po pierwsze, opis splecionej przeszłości ludzi i zwierząt, nie jako odseparowanych grup, a w międzygatunkowej wymianie. Po drugie, historie konkretnych zwierząt, które są przedstawiane jako aktorzy publiczni wywierający wpływ na zdarzenia i procesy, a nie tylko na narzędzia czy symbole²⁵. Obecnie w filmoznawstwie mamy wiele takich właśnie reinterpretacji historii kina

przez pryzmat obecności nie-ludzi, by wspomnieć choćby publikacje Jonathana Burta²⁶, Akiry Mizuty Lippita²⁷, Gregga Mitmana²⁸, Dereka Bousé²⁹, Michaela Lawrence'a i Laury McMahon³⁰ czy Anat Pick³¹. Takie rekalkibracje perspektywy wymagają krytycznego spojrzenia, jako że historię przez wieki pisali zwycięzcy.

Historia zwierzęca zasadza się na ustaleniach posthumanizmu krytycznego czy krytycznych studiów nad zwierzętami i wyrasta z podstawowego założenia, że zwierzę jest nie-człowiekiem, a zatem innym. Dominick LaCapra pisze, że humanizm *zawsze wymaga radykalnej inności pod postacią jakiejś wykluczonej lub pomniejszonej kategorii bytów, często innych zwierząt lub samej kategorii zwierzęcości*³², co w dalszym planie jest uzasadnieniem dla wyzysku. Według Sarat Colling oświecenie wzmocniło i utrwaliło binarny, zideologizowany podział na to, co społeczne i naturalne: *Zhierarchizowany, dualistyczny porządek społeczny zagwarantował prawa mężczyznom i białym klasom wyższym, a odmówił ich takim marginalizowanym grupom, jak kobiety, osoby niebiałe, z niepełnosprawnościami, ubogie, a także zwierzęta nieludzkie*³³. Już w tych dwóch przykładowych podejściach – historiograficznym i socjologicznym – widać, że myślenie o zwierzętach jest osadzone na krytyce orientalizmu dokonanej przez Edwarda Saïda, a przy tym wyraźnie rezonuje ze sposobem myślenia charakterystycznym dla studiów postkolonialnych. Kategoria zwierzęcości zbliża się w wielu kontekstach do określenia grup ludzi mianem barbarzyńskich czy prymitywnych w odróżnieniu od białego kolonizatora, który niesie kaganiec oświaty (a często po prostu kaganiec). Zwierzę nie może napisać swojej historii, a często nie mogły tego uczynić także ludzkie mniejszości – grupy skolonizowane, wydzielniczone, takie, którym ograniczano dostęp do edukacji i jakiegokolwiek działalności publicznej. Baratay deklaruje: *Przyporządkowując zwierzę do Innych człowieka, metodologicznie dołączam do historiografów dwóch grup: pokonanych i anonimowych. (...) Podobnie jak w wypadku anonimowych, stawką jest zainteresowanie się istnieniami tak zwyczajnymi, tak niedocenionymi, a nawet zanegowanymi, że się ich nie widzi albo zobaczyć nie chce (...). Tak jak z pokonanymi, trzeba spojrzeć od drugiej strony historii, a nawet opuścić obóz zwycięzcy, triumfującego i oczerniającego, aby przejść na drugą stronę i przyjąć ich punkt widzenia*³⁴.

Ostatecznie łączy się to również z koniecznością reinterpretacji roli człowieka w obliczu kryzysu klimatycznego – tacy badacze jak Erica Fudge czy Dipesh Chakrabarty wzywają do ćwiczeń z nie-ludzkiej perspektywy, w tym do rozpoczęcia myślenia o człowieku w kategoriach gatunkowych i rezygnacji z pisania dziejów kreowanych przez wyjątkowe jednostki. Chakrabarty w *Klimacie historii* stawia kilka tez dla historiografii czasów antropocenu. Jedną z nich brzmi: *Splatanie historii gatunków oraz historii kapitału testuje granice rozumienia historycznego*³⁵, co można dostrzec na przykładzie opisywanego poniżej przedsięwzięcia Williama Seliga, budującego swoją wytwórnę w znacznej mierze na zwierzęcej infrastrukturze. Chakrabarty zbliża się do myślenia typowego dla badaczy kapitałocenu³⁶ oraz krytyków rasowego kapitalizmu. Ci ostatni wychodzą często od tezy Erica Williama, czyli traktowania handlu niewolnikami jako przyczyny narodzin nie tylko globalnego rasizmu, ale i kapitalizmu³⁷.

Według Cedrica J. Robinsona, Ruth Wilson Gilmore czy Sarat Colling trwałość systemu kapitalistycznego bazuje na wyzysku określonych grup, których życie uznaje się za mniej ważne od dobrostanu grupy dominującej. Ta refleksja

pozwoliła takim historykom, jak Karl Jacoby, Marjorie Spiegel czy Christopher M. Blakley, porównywać kondycję czarnych niewolników i zwierząt (Susan Nance rozpisuje tę paralelę szczegółowo w kontekście słońi³⁸). W odniesieniu do obu grup obserwujemy analogiczny język opisu, ale także podobne formy przemocy: sprzedaż, kontrolowanie rozmnażania, rozdzielanie rodzin, kary cielesne, uniemożliwianie mobilności, oznaczanie, a nawet wykorzystywanie do testowania leków. Obydwie grupy wpisują się w końcu w potrzebną kapitalizmowi ideologię „Taniej Natury”. Jak pisze Patryk Szaj, kategoria ta *wskazuje, że kapitalistyczna strategia akumulacji opiera się na dwojakim dewaluowaniu natury: obniżaniu jej wartości (tak, aby za „naturę” nie trzeba było wiele płacić), a także nadawaniu jej ostatniej rangi etyczno-politycznej (tak, aby „naturę” można było bezkarnie eksploatować)*³⁹. Określone życia – życia innych – nie są wpisywane w kosztorys. Właśnie dlatego historia zwierzęca jest praktyką potencjalnie dekolonizacyjną.

Sarat Colling pisze, że agresywne zachowanie Topsy czy innych „brzydkich” słońi było przykładem buntu, oporu, wymuszało przemiany cyrku, a przez to również świata rozrywki w skapitalizowanym świecie⁴⁰; Susan Nance przez skupienie się na słońiach wywracała na nice historię cyrku⁴¹; *Topsy* Michaela Daly’ego jest przykładem zoobiografii. Z jednej strony dochodzi tutaj zatem do obnażenia antropocentrycznej, kolonialnej narracji, z drugiej zaś zwierzę poza-ludzkie staje się historycznym agentem, podmiotem, a nie przedmiotem opowieści o (wiecej niż ludzkiej) przeszłości. Skoro *zwierzęta są transgresyjne, ich historia też taka musi być*⁴².

Zaklinacze słońi

Hollywood bardzo szybko odkryło potencjał egzotyki i narracji kolonialnych. Korzystało też z sukcesów Olego Olsena w Danii (poza wspomnianym *Polowaniem na lwy* zainscenizował on wcześniej *Polowanie na niedźwiedzia polarnego / Isbjørnejagten*, 1907/). *Porażenie słońia prądem* podsumowało tradycję cyrkową i dało impuls do poszukiwań tego, co bardziej autentyczne. Ta autentyczność wiązała się ze scenerią (afrykańską lub azjatycką, na Zachodzie uwikłaną w semantyką imperialną), ale także ze śmiercią. Derek Bousé uznaje zaaranżowanie przez Muybridge’a zabicia bawoła w 1884 r. za fundament kojarzenia autentyczności tych filmów ze scenami zabijania, a zarazem moment odróżnienia się *wildlife films* od dokumentów⁴³. Dlatego też „filmy o dzikiej przyrodzie” czy po prostu filmy przyrodnicze szczególnie mocno połączyły się w pierwszych dekadach kina ze schematem fabularnym polowania. Nie tylko przedstawiano myśliwych i zabijane przez nich zwierzęta, ale także „polowano z kamerą”. W fabule mieliśmy zatem centralną figurę dzielnego myśliwego, a równocześnie mocno podkreślano brawurę operatorów ryzykujących swoje życie, by uchwycić prawdę o obcym widzowi świecie poza obrębem cywilizacji⁴⁴.

Wyraźnie ukazują to dwa filmy o wyprawie Roosevelta do Afryki – szeroko nagłaśnianej i na bieżąco relacjonowanej w prasie ekspedycji, która była finansowana przez Smithsonian (chodziło o pozyskiwanie egzemplarzy flory i fauny do ekspozycji historii naturalnej w Muzeum Narodowym w Waszyngtonie). Na safari był obecny Cherry Kearton – znany fotograf specjalizujący się

w zdjęciach natury. Jego zadaniem była rejestracja wyprawy, co też uczynił, jednak efekt okazał się niezadowolający. Film *Roosevelt w Afryce* (*Roosevelt in Africa*, reż. Cherry Kearton, 1910) wydawał się monotony, a przede wszystkim nie było w nim żadnych zdjęć faktycznego polowania; nie udało się też sfilmować lwów w naturalnym środowisku (umieszczono w tym miejscu fotos). Na wieść o niepowodzeniu w sfilmowaniu polowania zareagował William Selig, jeden z pionierów przemysłu filmowego i zręczny przedsiębiorca. Zainscenizował „brakującą” scenę, na którą czekała żadna wrażeń publiczność – wykupił z cyrku starego lwa i zarejestrował jego zabicie w atelier w Chicago⁴⁵. Film *Polowanie na dużą zwierzynę w Afryce* został wypuszczony jeszcze przed premierą filmu Keartona. Ta sytuacja może rodzić pytania na temat prawdy i fikcji, granic inscenizacji w dokumencie, ale z perspektywy zwierzęcej historii kina przede wszystkim jest symptomatyczna dla eksploatacyjnego podejścia przemysłu filmowego do nie-ludzi.

Pojawianie się konkretnych zwierząt w filmach Selig Polyscope Company często miało charakter incydentalny, jednak zjawisko ich eksploatacji zostało mocno zinstytucjonalizowane. Film okazał się dużym sukcesem, co zachęciło Seliga do inwestowania w dzikie zwierzęta – w 1911 r. miał już własną menażerię (*Wild Animal Farm*), z której korzystał na potrzeby filmów, a w 1915 r. otworzył w Hollywood ogród zoologiczny, by mnożyć zyski z tych zwierząt, które akurat nie były tresowane, obecne na planie zdjęciowym czy wypożyczane innym wytwórciom. Masowo realizował filmy osadzone w egzotycznych sceneriach i osnute wokół zwierząt niehumanicznych, szczególnie tych określanych jako dzikie i niebezpieczne – tygrysów, lwów czy właśnie słoń. Tego typu filmy cieszyły się dużą popularnością, były realizowane również w innych wytwórniach i określano je mianem *animal pictures* lub *jungle adventures*. Jak pisze Sharon Sharp: *Kolonialna perspektywa na podporządkowywanie przez człowieka natury za pośrednictwem zwierząt została przeniesiona do kina przez zaadaptowanie cyrkowych form międzygatunkowej pracy i gwiazdorstwa, które ukształtowały praktyki wykorzystywania we wczesnym kinie egzotycznych zwierząt jako zasobów dla filmowców*⁴⁶.

W ten sposób zwierzęce imperium⁴⁷ Seliga przyjęło narrację o dominacji człowieka nad naturą – narrację rozumianą jako panowanie nad groźnymi zwierzętami z Afryki lub Azji i poskramianie ich. Dodatkowo wzmacniano to zestawieniami zaleknionego czarnego pomocnika z nieugiętym białym treserem czy myśliwym, a także wprowadzeniem wątku pięknej kobiety. Czasami była ona ukazywana w opałach i jako wyczekująca ratunku przed dzikimi zwierzętami ze strony białego wybaczy, jak w filmie *Sama w dżungli* (*Alone in the Jungle*, reż. Colin Campbell, 1913), ale równie często podkreślano jej związek nie tyle z kulturą, ile z naturą – mogła zyskiwać w dzikich zwierzętach sojuszników lub po prostu lepiej sobie radzić w dżungli niż reprezentujący cywilizację mężczyzna. Tak dzieje się chociażby w *Thorze, władcy dżungli* (*Thor, Lord of the Jungles*, reż. Colin Campbell, 1913⁴⁸), *Bogini dżungli* (*The Jungle Goddess*, reż. James Conway, 1922), *Kobiecie-tygrysie* (*The Were-Tiger*, reż. Paul Hurst, 1925) czy właśnie w takich filmach o słoń, jak *Zgubiona w dżungli* (*Lost in the Jungle*, reż. Otis Turner, 1911) bądź *Mądry stary słoń* (*A Wise Old Elephant*, reż. Colin Campbell, 1913). W różny sposób rozkładano w nich akcenty, jednak pozostawano w kolonialnym imaginariu.



Porażenie słonia prądem, reż. Edwin S. Porter (1903)

Zagubiona w dżungli opowiada o losach młodej kobiety, która żyje z ojcem na odizolowanej farmie w Południowej Afryce. Akcja zaczyna się w momencie, kiedy ich sąsiad przychodzi starać się o rękę dziewczyny, co ta zmuszona jest zaakceptować – oświadczyły przypominają transakcję, na którą decyduje się patriarcha. Bohaterka żyje samotnie w nieprzyjaznym świecie ludzi pozbawionych wrażliwości i empatii, a jej jedynym towarzyszem okazuje się pracujący na farmie słoń, którego musi chronić przed biczem. Sytuacja zaczyna się zmieniać, kiedy w okolicy pojawia się młody, bogaty i szarmancki Anglik, odwiedzający w Afryce rodzinę. Bohaterowie natychmiast się w sobie zakochują, a kiedy ukochany słoń ucieka do dżungli przed ciosami parobka, mężczyzna wyrusza na jego poszukiwania. W tym czasie dziewczyna chce zerwać zaręczyny, przez co ojciec wypędza ją z domu. Bohaterka biegnie w stronę dżungli, co uruchamia całą akcję ratunkową. Los kobiety jest zatem paralelny z losem słonia – oboje uciekają, a wcześniej oboje cierpieli w zamknięciu. Retoryczne działanie tego filmu na tym się jednak nie wyczerpuje. W *Zagubionej w dżungli* wartości rozłożono bardzo wyraźnie, na zasadzie dualistycznych zestawień. Słoń został skontrastowany z prawdziwie dzikimi zwierzętami, czyli lampartami. Jest to mniej związane z jego „wyższością”, a bardziej z udomowieniem – to zwierzę gospodarcze, ale też towarzysz bohaterki. Podobny kontrast zastosowano w przypadku postaci męskich – czarny parobek jest okrutny i kilkakrotnie bije słonia; ojciec i sąsiad adorujący dziewczynę są biali, ale życie w Afryce oddaliło ich od cywilizacji; serce kobiety skrada zatem niewątpliwie reprezentant kultury. Polityka seksualna zostaje tu wykorzystana w służbie wzmocnienia dyskursu kolonialnego.

Biały słoń?

Spektakl egzotyki, śmierci i pożądania pojawiał się nie tylko w tych filmach, które sensacyjnością fałszowały poczucie autentyczności (zagrożenie ze strony dzikich zwierząt i zabijanie ich), ale także w takich produkcjach, które aspirowały do większego realizmu. *Wildlife pictures* w drugiej i trzeciej dekadzie XX w. w Stanach Zjednoczonych miały twarz Martina i Osy Johnsonów, eksploatujących formułę zarówno *safari films*, jak i trawelogu. Co istotne, małżeństwo podróżników i filmowców prezentowało w wymiarze przygodowym zintensyfikowaną wersję dzikich krain, dramatyzując zwłaszcza przedstawienia zwierząt – widać to wyraźnie choćby w filmie *Simba: król puszczy* (*Simba: King of the Beasts*, 1928)⁴⁹. Najmocniej tę tendencję pokazuje już częściowo udźwiękowiony *Ingagi* (reż. William S. Campbell, 1930). Dominuje w nim konwencja trawelogu, jednak ma ona charakter sensacyjny – film otwierają napisy o prawdziwym mroku Czarnej Łądy, a zamyka go kuriozalna inscenizacja rzekomo naukowego odkrycia: stada goryli, któremu co roku plemię składa w ofierze kobiety stające się niewolnicami seksualnymi. Sceny z gorylami to połączenie nagrań orangutana i ujęć mężczyzny w kostiumie, przy czym znaczna część materiału została zrealizowana w kalifornijskim zoo, zaś część bezprawnie ukradziono z wcześniejszych filmów. Dzięki temu stworzono wrażenie *wildlife picture*, w którym widz podąża za ekspedycją badawczą do serca Afryki, obserwuje przybycie do Kenii, przygotowania do wyprawy, a następnie nagrania z kolejnymi gatunkami zwierząt, co przypomina

raczej galerię (albo właśnie ogród zoologiczny), a nie autentyczny, wielogatunkowy, dynamiczny ekosystem (szczególnie że jeden gatunek został wymyślony, by podkreślić rzekomą naukowość produkcji). Te ujęcia naśladują tropy z wcześniejszych trawelogów, w tym z produkcji Johnsonów, gdzie zwierzęta były ukazywane w określonym kluczu – mamy tu zatem gatunki niebezpieczne, ale też funkcjonujące jako *comic relief*. Owa narratywizacja nie przeszkadza w kreowaniu paradokumentalności – przynajmniej aż do scen finałowych, skupiających się na tytułowych gorylach i zniewolonych przez nie kobietach, które przez uprawianie seksu ze zwierzętami same zatracają cechy ludzkie. Jednakże nie samo zakończenie, lecz połączenie trybu obiektywizującego z jawną fikcją stanowiło przedmiot kontrowersji – do tego stopnia, że biuro Haysa nie wsparło ostatecznie filmu nie ze względu na nagość czy eksploatacyjne ukazanie seksualności (te uznawano za dozwolone w filmach etnograficznych, w czym zresztą studia postkolonialne upatrywały rasistowskiej dyskryminacji⁵⁰), ale właśnie z uwagi na cyniczną mistyfikację⁵¹. Inną strategię przyjęto choćby w wyraźnie fabularyzowanym *King Kongu* (reż. Merian C. Cooper, Ernest Schoedsack, 1933). Oba te przypadki łączą wszakże kolonialne imaginarium, które ujawnia się w egzotyzacji i prymitywizacji społeczności żyjących poza zachodnią cywilizacją bądź w retorycznym wykorzystaniu postaci kobiecych – czarne kobiety (albo raczej białe z uczernionymi twarzami) oddają się w *Ingagi* gorylom, są irracjonalne i rozwiązłe, a z kolei olbrzymi goryl z filmu Coopera i Schoedsacka napastuje białą kobietę, co powieli rasistowską tradycję skodyfikowaną w kinie amerykańskim przez *Narodziny narodu* (*The Birth of a Nation*, reż. David Wark Griffith, 1915).

Zanim jednak Cooper i Schoedsack nakręcili film o Kongu, zrealizowali dzieło, które wpisywało się w nurt autentyfikujący dziką przyrodę, a jednocześnie w trend romantyzujących dokumentów (jego najważniejszym przedstawicielem jest Robert J. Flaherty). *Chang* z 1927 r. rozgrywa się w Syjamie (dzisiejsza Tajlandia) i faktycznie tam właśnie powstał. Głównym tematem filmu jest konfrontacja rodziny Kru oraz sąsiadującej z ich domem osady z dżunglą, upostaciowioną przez dzikie zwierzęta, które są jawnie kryminalizowane – w napisach można przeczytać, że lampart to zabójca, a tygrys – największy prześladowca. Głównym przeciwnikiem Kru staje się jednak Chang – młody słoń, który niszczy pole ryżowe (nie pojawia się oczywiście refleksja, że rosnące osadnictwo ingeruje w granice dżungli i ścieżki przemieszczania się zwierząt). Z jednej strony – by zwiększyć napięcie i wprowadzić element grozy – twórcy odsuwają w czasie ujawnienie, co to za zwierzę sieje zniszczenie, z drugiej zaś mamy do czynienia z potępieniem – nie tylko przez ludzi, ale i przez udomowioną małpę (jest ona antropomorfizowanym „członkiem” rodziny i często wypowiada komiczne kwestie). Słoń zostaje pochwycony, ale z odsieczą przybywa jego matka. Kru i jego rodzina uciekają do wioski, którą po chwili atakuje tak zwane Wielkie Stado. Z perspektywy ludzi słonie wkroczyły na wojenną ścieżkę, więc potrzebny jest kontratak. Powstaje pułapka, do której mężczyźni zwabiają zwierzęta, co punktuje plansza z napisem *Słoń jest silny, ale umysł człowieka jest potężniejszy*. W ten sposób zostaje jasno wyznaczona hierarchia.

To zwycięstwo uruchamia proces kolonizacji stada. W filmie pojawia się fragment z wypowiedzią angielskiego specjalisty od słoni, Sandersona, który mówi, że człowiek może je sobie zawsze podporządkować. Tak też robią miesz-

kańcy, którzy przystępują do systemowo opisywanej tresury – doprowadzają do złamania ducha zwierząt przez przemoc i zniewolenie, a po dwóch miesiącach zmieniają strategię i dzięki delikatnym gestom zaczynają budować więź, w rzeczywistości zaś po prostu zależność. Cały proces zostaje przedstawiony jako wielki sukces – dżungla jest zagrożeniem dla człowieka, który jednak potrafi wykorzystać ją przeciwko niej samej. Chang staje się słoniem Kru, a raczej – jak głoszą napisy – *nowym niewolnikiem Kru*, pomagając w odbudowie domu czy pracach gospodarczych. Pojawiające się na ostatniej planszy zdanie mówiące o tym, że dżungli nie da się nigdy podbić, odnosi się bardziej do dramaturgii całego filmu niż jego logiki – służy podtrzymaniu mitu dzikiej przyrody jako wyzwania dla człowieka.

Michael Daly opisuje w swojej książce tak zwaną wojnę o białego słonia. Dwa największe cyrki w Stanach Zjednoczonych końca XIX w. – P. T. Barnuma i Adama Forepaugh’a – mocno ze sobą konkurowały: czy to anonsując narodziny pierwszego słonia w Ameryce (gorzką ironią jest fakt, że faktycznie była to wykradziona z Azji Topsy – pierwszy słoń zabity przed kamera), czy to nabywając największe zwierzę (w wyniku takich rozgrywek do Stanów Zjednoczonych trafił Jumbo), czy w końcu próbując pozyskać otoczonego kultem, na wpół mitologicznego białego słonia. Inwestowali krocie w ekspedycje do Azji i Afryki, ale efekt ich starań był mizerny. Znalezione nieco jaśniejsze słonie nie nadawały się do wystawiania (Forepaugh swojego zaczął sztucznie bielić, doprowadzając do poważnych problemów skórnych u zwierzęcia). Ta historia przyczyniła się do ukucia w języku angielskim związku frazeologicznego „biały słoń” (*white elephant*) na określenie nieudanej inwestycji – takiej, która wymaga wielu starań i zabiera sporo czasu, lecz nie przynosi spodziewanych korzyści. Zwierzęca historia kina może otworzyć nową perspektywę, rozszerzyć i zdecentralizować historię kina tradycyjnie pisaną z perspektywy człowieka, jego instytucji i wartości, jednak jej nie zastąpi. Fraza „biały słoń” kryje jednak również inne znaczenie. W ten sposób określa się rzecz, która nie przedstawia wartości dla jej właściciela, ale ma ją dla innych. W takim sensie zwierzęca historia kina jest białym słoniem – gestem dekolonizacji wyłamującym się z historii imperialnej, która przedstawia się jako narracja uniwersalna, a także praktykowaniem historii potencjalnej.

Jak pisze Ariella Aïsha Azoulay: *Historia potencjalna nie jest próbą opowiedzenia o samej przemocy, ale raczej ontoepistemologiczną odmową – nie chce uznać za nieodwracalne jej skutków oraz kategorii, statusów i form, w których owa przemoc się materializuje. (...) Praca historii potencjalnej polega na przekonywaniu, że przemoc tę można odwrócić i zakończyć, a jej skutki naprawić. Historia potencjalna próbuje uniemożliwić przemianę przemocy w historię. Historia potencjalna jest zobowiązaniem, by zmierzyć się z potencjalnościami, które instytucjonalne formy przemocy imperialnej – a więc granice, państwa narodowe, muzea, archiwa i prawa – próbują odesłać do lamusa lub przemienić w cenne ruiny*⁵². Być może dostrzeganie, ciągle na nowo, kolonizacji i eksploatacji zwierząt nieludzkich w historii kina – od wspomnianych produkcji po *Ścieżkę słoni* (*Elephant Walk*, reż. William Dieterle, 1954), *Africa Addio* (reż. Gualtiero Jacopetti, Franco E. Prosperi, 1966), *Wodę dla słoni* (*Water for Elephants*, reż. Francis Lawrence, 2011) czy *Ratujmy Florę* (*Saving Flora*, reż. Mark Drury Taylor, 2018) – spowoduje w końcu, że nowe filmy w ich sprawie nie będą powstawać ich kosztem.

- ¹ Pisałam o tych twórcach i filmach w artykule *Wiwisekcja wczesnego kina. Eksperymenty na zwierzętach i początki przemysłu filmowego*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 113, s. 50-67.
- ² A. Pick, „Sparks Would Fly”: *Electricity and the Spectacle of Animality*, w: *Animalities: Literary and Cultural Studies Beyond the Human*, red. M. Lundblad, Edinburgh University Press, Edinburgh 2017, s. 106.
- ³ Michael Daly rozwija ten wątek, podając egzegezę imienia słonicy Topsy – wskazuje na inspirację postacią niewolnicy o tym samym imieniu z *Chaty wuja Toma* Harriet Beecher Stowe. Literacka Topsy jest młodą niewolnicą, która nie pamięta swojej matki, ponieważ krótko po urodzeniu została sprzedana (zob. M. Daly, *Topsy: The Startling Story of the Crooked-Tailed Elephant, P. T. Barnum, and the American Wizard, Thomas Edison*, Grove Press, New York 2013, s. 16-17).
- ⁴ M. A. Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Harvard University Press, Cambridge – London 2002, s. 152.
- ⁵ B. Creed, *Animal Deaths on Screen: Film and Ethics*, „Relations Beyond Anthropocentrism” 2014, t. 2, nr 1, s. 21.
- ⁶ Zob. J. Saha, *E is for Elephant*, w: *Animalia: An Anti-Imperial Bestiary for Our Times*, red. A. Burton, R. Mawani, Duke University Press, Durham – London 2020, s. 57.
- ⁷ Zob. tamże, s. 59 oraz np. M. Daly, dz. cyt., s. 139-146.
- ⁸ Zob. J. Burt, *Animals in Film*, Reaktion Books, London 2002, s. 88. Zob. także publikację zbiorową, z której pochodzi cytowany wcześniej tekst Sahy: *Animalia: An Anti-Imperial Bestiary for Our Times*, dz. cyt.
- ⁹ S. Nance, *Entertaining Elephants: Animal Agency and the Business of the American Circus*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2013, s. 4.
- ¹⁰ S. Sharp, *Interspecies Labor in Early Cinema: Making Animal Pictures at David Horsley's Bostock Jungle and Film Company*, „Film History” 2021, t. 33, nr 2, s. 48.
- ¹¹ „Fort Wayne Daily”, 25.09.1897.
- ¹² „Buffalo Courier”, 13.10.1922. Przypisy do tego akapitu stanowią wybór z prasy; cytaty nie oddają pełnego przeglądu przekazów medialnych, ale ukazują powtarzalne sformułowania.
- ¹³ „Austin American Statesman”, 5.01.1903.
- ¹⁴ „Buffalo Courier”, 10.11.1901.
- ¹⁵ „Buffalo Courier”, 9.11.1901; „Evening Star”, 5.01.1903.
- ¹⁶ Daly opisuje powstanie narracji o „brzydkim” słoniu w kontekście losów słonia Romea – zob. M. Daly, dz. cyt., s. 63-76.
- ¹⁷ *Młody Forepaugh często mówił o Bolivarze: „To podstępny, nikczemny brutal i trzeba go cały czas mieć na oku”* (M. Daly, dz. cyt., s. 139).
- ¹⁸ J. Burt, *The Illumination of the Animal Kingdom: The Role of Light and Electricity in Animal Representation*, „Society and Animals” 2001, t. 9, nr 3, s. 204.
- ¹⁹ Por. S. Nance, dz. cyt., s. 111-118.
- ²⁰ Zob. D. Vandersommers, T. Aiello, S. Nance, *Animal History: A Brief Introduction to Its Past and Future*, „Animal History” 2024, nr 1, s. 2.
- ²¹ Zob. D. Ohrem, *A Declaration of Interdependence: American History and the Challenges of Postanthropocentric Historiography*, w: *American Beasts: Perspectives on Animals, Animality and U.S. Culture, 1776-1920*, red. D. Ohrem, Neofelis Verlag, Berlin 2017, s. 9-48.
- ²² Zob. E. Domańska, *Posthumanist History*, w: *Debating New Approaches to History*, red. M. Tamm, P. Burke, Bloomsbury, London 2018, s. 327-352.
- ²³ É. Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, tłum. P. Tarasewicz, Wydawnictwo w Podwórk, Gdańsk 2016, s. 10.
- ²⁴ Zob. tamże, s. 33.
- ²⁵ Zob. D. Vandersommers, T. Aiello, S. Nance, dz. cyt., s. 1.
- ²⁶ J. Burt, *Animals in Film*, dz. cyt.
- ²⁷ A. M. Lippit, *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000.
- ²⁸ G. Mitman, *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*, University of Washington Press, Seattle 1999.
- ²⁹ D. Bousé, *Wildlife Films*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000.
- ³⁰ M. Lawrence, L. McMahon, *Animal Life and the Moving Image*, British Film Institute, London 2015.
- ³¹ A. Pick, dz. cyt.
- ³² D. LaCapra, *History and Its Limits: Human, Animal, Violence*, Cornell University Press, Ithaca 2009, s. 222 (cyt. za: E. Domańska, dz. cyt., s. 331).
- ³³ S. Colling, *Animal Resistance in the Global Capitalist Era*, Michigan State University Press, East Lansing 2021, s. XXI.
- ³⁴ É. Baratay, dz. cyt., s. 40.
- ³⁵ D. Chakrabarty, *Klimat historii. Cztery tezy*, tłum. M. Szcześniak, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 196.
- ³⁶ Na temat różnic między antropoceniem i kapitaloceniem zob. P. Szaj, *Antropocen i kapitalocen: w poszukiwaniu fuzji horyzontów*, „Porównania” 2021, nr 29, s. 371-386.

- ³⁷ Zob. O. O. Táíwò, L. K. Brigh, „Racial Capitalism” *Is the Kind We’ve Got*, „Black Agenda Report”, 12.08.2020, <https://blackagendareport.com/racial-capitalism-kind-weve-got> (dostęp: 20.09.2024).
- ³⁸ Zob. S. Nance, dz. cyt.
- ³⁹ P. Szaj, dz. cyt., s. 373.
- ⁴⁰ Zob. S. Colling, dz. cyt., s. XXII-XXIII.
- ⁴¹ S. Nance, dz. cyt., s. 9.
- ⁴² D. Vandersommers, T. Aiello, S. Nance, dz. cyt., s. 6.
- ⁴³ D. Bousé, dz. cyt., s. 42. Więcej na temat *wildlife films* pisze w przygotowywanym do druku artykule *Pejzaże naturokultury. Fabularyzowanie i symulowanie krajobrazu w niemych „wildlife films”*.
- ⁴⁴ Zob. G. Mitman, *Reel Nature: America’s Romance with Wildlife on Film*, University of Washington Press, Seattle – London 1999, s. 13-14; J. Burt, *Animals in Film*, dz. cyt., s. 99-103.
- ⁴⁵ Selig słynął wcześniej z minstrel shows, a następnie angażowania ich gwiazd do swoich filmów – w *Polowaniu na dużą zwierzynę* czarni aktorzy z jego wodewilu wcielili się w role tubylców.
- ⁴⁶ S. Sharp, dz. cyt., s. 35.
- ⁴⁷ Zob. S. Haenni, *Animal Empire: Thrill and Legitimation at William Selig’s Zoo and Jungle Pictures*, w: *The Zoo and Screen Media: Images of Exhibition and Encounter*, red. K. Lury, M. Lawrence, Palgrave Macmillan, New York 2016, s. 87-110.
- ⁴⁸ Interesującym wątkiem w tym filmie jest postać złego właściciela cyrku.
- ⁴⁹ W późniejszych latach podobną strategię stosowano w dokumentalnej serii Walt Disney Studios *True-Life Adventures*; szczególną niesławą okryła się jej część *Białe pustkowia* (*White Wilderness*, reż. James Algar, 1958), w której lemingi zrzucono z klifu, żeby podtrzymać mit o ich samobójczych skłonnościach.
- ⁵⁰ Zob. np. E. Shohat, R. Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Routledge, London – New York 2014.
- ⁵¹ Podobną strategię Johnsonowie przyjęli w filmie *Congorilla* (reż. Martin E. Johnson, 1932), który również pokazywał prymitywną i niebezpieczną Afrykę (drapieżne zwierzęta i plemię Pigmejów), dokonując tendencyjnej selekcji i falsyfikującej inscenizacji.
- ⁵² A. A. Azoulay, *Historia potencjalna: bez narzędzi pana, bez narzędzi w ogóle*, tłum. A. Szczepan, „Teksty Drugie” 2021, nr 5, s. 268-269.

Marta Stańczyk

Adiunktka w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego i redaktorka czasopisma „Ekran”. Autorka książek o współczesnym kinie i teorii filmu: *Czas w kinie. Doświadczenie temporalne w „słow cinema”* (2019) oraz *Filmowe sensorium. Teoria zmysłów i jej krytyczny potencjał* (2023); członkini Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami oraz European Network for Cinema and Media Studies, gdzie współprowadzi grupę roboczą Film Animal Studies. Interesują ją narracje mniejszościowe i dyskursy krytyczne – przede wszystkim feministyczne i posthumanistyczne.

Bibliografia

- Azoulay, A. A. (2021). *Historia potencjalna: bez narzędzi pana, bez narzędzi w ogóle* (tłum. A. Szczepan). *Teksty Drugie*, (5), ss. 268-292.

- Baratay, É.** (2016). *Żwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii* (tłum. P. Tarasewicz). Gdańsk: Wydawnictwo w Podwórku.
- Bousé, D.** (2000). *Wildlife Films*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Burt, J.** (2001). The Illumination of the Animal Kingdom: The Role of Light and Electricity in Animal Representation. *Society and Animals*, 9 (3), ss. 203-228.
- Burt, J.** (2002). *Animals in Film*. London: Reaktion Books.
- Chakrabarty, D.** (2014). Klimat historii. Cztery tezy (tłum. M. Szcześniak). *Teksty Drugie*, (5), ss. 168-199.
- Colling, S.** (2021). *Animal Resistance in the Global Capitalist Era*. East Lansing: Michigan State University Press.
- Creed, B.** (2014). *Animal Deaths on Screen: Film and Ethics. Relations Beyond Anthropocentrism*, 2 (1), ss. 15-31.
- Daly, M.** (2013). *Topsy: The Startling Story of the Crooked-Tailed Elephant, P. T. Barnum, and the American Wizard, Thomas Edison*. New York: Grove Press.
- Doane, M. A.** (2002). *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge – London: Harvard University Press.
- Domańska, E.** (2018). Posthumanist History. W: M. Tamm, P. Burke (red.), *Debating New Approaches to History* (ss. 327-352). London: Bloomsbury.
- LaCapra, D.** (2009). *History and Its Limits: Human, Animal, Violence*. Ithaca: Cornell University Press.
- Nance, S.** (2013). *Entertaining Elephants: Animal Agency and the Business of the American Circus*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Pick, A.** (2017). „Sparks Would Fly”: Electricity and the Spectacle of Animality. W: M. Lundblad (red.), *Animalities: Literary and Cultural Studies Beyond the Human* (ss. 104-126). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Saha, J.** (2020). E is for Elephant. W: A. Burton, R. Mawani (red.), *Animalia: An Anti-Imperial Bestiary for Our Times* (ss. 55-61). Durham – London: Duke University Press.
- Sharp, S.** (2021). Interspecies Labor in Early Cinema: Making Animal Pictures at David Horsley's Bostock Jungle and Film Company. *Film History*, 33 (2), ss. 34-59.
- Szaj, P.** (2021). Antropocen i kapitalocen: w poszukiwaniu fuzji horyzontów. *Porównania*, (29), ss. 371-386.
- Vandersommers, D., Aiello, T., Nance, S.** (2024). Animal History: A Brief Introduction to Its Past and Future. *Animal History*, (1), ss. 1-8.

Keywords:

decolonization of
film history;
animal history of
cinema;
American cinema;
animal pictures

Abstract

Marta Stańczyk

A Barbarian in the Garden: On the Decolonization of Animal History in Cinema

The aim of the article is to demonstrate that writing an animal history of cinema is a process of creating a decolonizing narrative. Using several examples from American silent cinema, the author highlights practices of systemic

violence against non-human animals. Focusing on the figure of the elephant, she begins with a turning point in the animal history of cinema – the film *Electrocuting an Elephant* (dir. Edwin S. Porter, 1903). She then examines the actions of William Selig, who produced a series of animal pictures and established his own zoo, which became the foundation for the institutionalized exploitation of wild animals in the film industry. The author goes on to focus on wildlife pictures, which distort facts to meet the demands of spectacle, and then concludes with an analysis of the film *Chang: A Drama of the Wilderness* (dir. Merian C. Cooper, Ernest Schoedsack, 1927), where authenticity gives way to colonial and anthropocentric logic. These cases are supplemented with reflections on the trend of critical historiography, which examines the issue of animals and narrates their history by drawing on concepts developed by postcolonial studies.