



ALICJA HELMAN

Emerytowana profesor
Uniwersytetu Jagiellońskiego

Polowanie jako spektakl i metafora: rola scen myśliwskich w filmach fabularnych

Polowanie jest nader często wykorzystywanym motywem wizualnym w kinie. Gdyby pokusić się o jego prześledzenie w historii kinematografii, byłoby to zadanie dla dużego zespołu na całe lata. Jeśli natomiast odwołać się do własnej pamięci, powstanie mozaika nader różnorodnych wątków i składających się na nie sugestywnych obrazów. Gdy myślę – polowanie, widzę Brigitte Bardot strzelającą do pumy w Górach Skalistych (*Shalako*, reż. Edward Dmytryk, 1968), szarżującego starego dzika, od której to sceny zaczął swój film Akira Kurosawa (*Ran*, 1985), ale też czarownicę Piritę przemieniającą się w mityczne zwierzę wabiące myśliwych (*Biały ren / Valkoinen peura*, reż. Erik Blomberg, 1952) i oczywiście dziesiątki obrazów, których nie potrafię od razu połączyć z odpowiednimi tytułami – kawalkada jeźdźców w malowniczych strojach pędzących za lisem, sfory ujadających psów, stada spłoszonych ptaków podrywających się do lotu, uciekające sarny... Gdy jednak w sukurs obrazom przychodzi refleksja, narzucają się, na pozór nieoczywiste, wnioski. Obrazy polowań, mniej lub bardziej efektowne, należą wprawdzie w pierwszej kolejności do ikonicznej sfery kina, ale malowniczość nie wyczerpuje ich znaczenia. Co więcej, wizualna atrakcyjność schodzi na plan dalszy, jeśli nie zgoła odległy plan, by ustąpić miejsca tym problemom i konfliktom, które z polowaniem mają związek bezpośredni lub pośredni. Ekspozuje się sceny polowania, postaci myśliwych nie tylko dla ich walorów dramaturgicznych, jeśli odgrywają istotną rolę w akcji filmu, ale też, by posługując się łowami jako metaforą, mówić o czymś innym. I w tych właśnie dziełach najczęściej do głosu dochodzi związek motywu polowania ze śmiercią. Dla jakichkolwiek celów się to czyni, dla rozrywki, zdobycia pożywienia, eliminacji zagrożenia, planowanego kontrolowania liczebności stad na danym obszarze, zwierzęta

w każdym przypadku są zabijane. Chyba że myśliwy w pewnym momencie zamieni strzelbę na aparat fotograficzny i uda się na bezkrwawe „łowy”. Ale to już zupełnie inny temat.

Jeśli twórcy podejmują „ideologiczny”, by tak rzec, wymiar polowania, z reguły pojawia się w ich filmach zwerbalizowany bądź tylko implikowany przekaz, w myśl którego ten, kto zabija dziś zwierzęta, jutro z równą łatwością i z tym samym brakiem skrupułów będzie zabijał ludzi, nie tylko na wojnie, ale też z zemsty, żądzy zysku i wielu innych osobistych powodów. Podtekstem przeciwnostawnego przeświadczenia jest wiara, że każda istota ma równe prawo do życia, a natura sama reguluje zachodzące w niej procesy, bez ingerencji człowieka. Patronuje temu mit rajy, w którym owce pasą się bezpiecznie obok wilków, a człowiek nie jest panem wszelkiego stworzenia, lecz zwierzęciem żyjącym obok innych zwierząt.

Filmów, w których pojawia się temat polowania, jest wiele i są one nader różne. Najczęściej spotykamy się z tym tematem w szeroko rozumianym filmie przygodowym, ale pojawia się on także w wielu innych gatunkach, tym samym zobrazowane zostaje szerokie spektrum możliwości. Na tyle rozległe, by wszelkie próby typologii czy klasyfikacji okazywały się zawodne. Inne podejście obserwujemy w kinie dokumentalnym, a odmienne w filmach fabularnych, które są przedmiotem moich rozważań. Zaczynam wprawdzie od filmów uznanych bezspornie za dokumenty, ale takich, w których pojawiają się rozbudowane narracje fabularne. W moim przeświadczeniu właśnie związek motywu polowania z fabułą umożliwia wydobycie twórczego zamysłu, intencji autora, ideologicznie nacechowanego przekazu. Mówiąc najprościej – pozwala odpowiedzieć na podstawowe pytania: dlaczego mianowicie reżyser posłużył się tematem polowania, jakie ma on znaczenie, jaką pełni funkcję?

Zaczynam swój przegląd od filmów, w których temat polowania pojawia się bez konotacji jednoznacznie negatywnych i wiąże się z rytuałami wyrażającymi szacunek dla zwierząt.

Scena polowania na fokę z filmu Roberta Flaherty’ego *Nanuk (Nanook of the North, 1922)* należy do najczęściej przywoływanych przez krytyków i teoretyków filmoznawstwa¹. Zapewne jest to też najczęściej opisywany obraz polowania, choć nie z tego względu scenę tę przywołuje się tak często. Wciela ona pewien teoretyczny ideał w stanie czystym – poprzez zachowanie realnego czasu zdarzenia i filmowanie w jednej przestrzeni twórca osiągnął niepowtarzalny efekt prawdy.

Nanuk ukazuje rok życia eskimoskiej rodziny. Wszystkie wydarzenia filmowano w warunkach naturalnych. Jego bohater to autentyczny myśliwy, postać ciesząca się dużym autorytetem na północy Kanady. Na ekranie widzimy tyl-

¹ Podstawową literaturę przedmiotu cytuję w książce. Por. A. HELMAN: *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych*. Katowice 1977.

ko takie wydarzenia i w tym tylko kształcie, w jakim mogły rzeczywiście mieć miejsce. Biografowie² Flaherty'ego przytaczają niejednokrotnie opinię, że *Nanuk* jest filmem zrobionym jak gdyby z punktu widzenia samych Inuitów, „od wewnątrz”, nie okiem stojącego z boku obiektywnego, niezaangażowanego obserwatora. Flaherty utrwala proces wyłaniania się formy za pomocą kamery, „destyluje” poetycki sens przetworzonej rzeczywistości. Proces twórczy jest dla reżysera, podobnie jak dla Inuitów, czymś więcej niż czynieniem przedmiotów, a mianowicie aktem dostrzegania i wyrażania wartości życia, rytuałem odkrywania wzorów przyrody i natury ludzkiej. Poszukując formy, artysta inuicki pyta: kim jesteś? jaki kształt ukrywasz? do czego służyysz? U Flaherty'ego odpowiedzi na te pytania wyłaniają się z całości demonstrowanego procesu, który rozwija się na naszych oczach.

W tym kontekście należy lokalizować słynną scenę z foką. Widzimy tutaj Nanuka, który walczy z ugodzoną harpunem foką znajdującą się pod lodem. Flaherty niczym nie narusza jedności czasoprzestrzennej przedstawionego epizodu, nie ingeruje montażem, by dać syntezę wydarzenia, chce ukazać pełny jego obraz. Początkowo nawet nie wiemy, jakie zwierzę znajduje się na końcu liny, a dramatyczny charakter zmagania myśliwego dopełniają elementy komiczne, wynikające z rytmicznego powtarzania ruchów.

Jednym z najbardziej fascynujących filmów z kręgu „etnofikcji” podejmujących temat polowania jest zrealizowane przez Jeana Roucha *Polowanie na lwa z łukiem* (*La Chasse au lion à l'arc*, 1967), dopełnione później przez kolejny, znacznie krótszy obraz zatytułowany *Lew zwany Amerykaninem* (*Un lion nommé l'Américain*, 1972). Filmy te zostały zrobione na pograniczu Nigerii, Mali i Górnej Wolty w rejonie Yakatala w ramach misji etnograficznej CNRS i L'FAN w latach 1958–1965. Żyje tam wiele lwów, jest to bowiem teren odległy od jakichkolwiek osiedli. Nomadzi określają go mianem „Busz, gdzie jest dalej niż daleko”, ekipa nazwała to miejsce „le Pays de Nulle Part”. Rouch chce opowiedzieć historię polowania tak, jak tubylcy zwykli opowiadać swoim dzieciom, słuchającym z zapartym tchem o myśliwskich wyczynach ojców, dziadów i pradziadów.

Ujmując rzecz mniej poetycko, od początków swojej twórczości Rouch tworzy szczególny „self-made genre”, łącząc tradycyjną obserwację etnologiczną, doświadczenie wewnętrzne tych, których filmuje tak, aby widzowie mogli ich rozumieć, oraz to, co rodzi się w wyniku korespondencji tych dwu warstw³. Rouch na różne sposoby próbuje przełamywać granicę między filmowcem a fotografowanym przezeń tematem, odwołując się do wspólnej antropologii (etnograf i jego obiekt na równi reprezentowani na taśmie), wykorzystując sprzężenie zwrotne (Rouch pokazuje filmowanym ludziom fragmenty taśmy, słucha ich ko-

² Por. np. A. CALDER-MARSHALL: *The Innocent Eye: The Life of Robert J. Flaherty*. Berlin 2015.

³ Określenie Erica KOHNA: *The Ethnographic Magician: Jean Rouch's African Films*. Por. <https://www.jstor.org/stable/43500991> [data dostępu: 6.12.2018].

mentarzy i korzysta z nich) i prowokując (twórca wraz z kamerą uczestniczą w wydarzeniach, a nawet je przyspieszają)⁴.

Na wybranym przez ekipę terenie żyją Songhay, Gow, Tuaregowie, Bella i Fulani. Songhay są rolnikami i posiadaczami ziemi, na której Fulani wypasają swoje bydło. Pasterze nie mają jednak prawa do lwów. Jeśli istnieje konieczność zabicia lwa, zwracają się do Gow - specjalnej grupy wśród Songhay, którzy zajmują się polowaniem na lwy i do tego są wynajmowani. Mają też prawa do martwych lwów. Ich skóry i serca (cena za serce lwa to tysiąc dolarów) przywódca sprzedaje w Ghanie. Pasterze wzywają myśliwych w specjalnych okolicznościach, mają bowiem z lwami swego rodzaju „kontrakt”. Jeśli lew zabija słabsze lub chore sztuki i żywi się nimi, Fulani zostawiają go w spokoju, lecz jeśli zabija dla przyjemności, nie jedząc swojego łupu, wówczas wzywani są myśliwi Gow. Przypisuje się im specjalny rodzaj magicznej wiedzy. Zawsze potrafią powiedzieć, ile lwów żyje w danym miejscu, znają szlaki, którymi się one przemieszczają, sposoby, w jakie zabijają zwierzęta, a nawet to, w jakim są nastroju. Aby zostać myśliwym Gow, trzeba być bardzo odważnym i znać technikę polowania na lwy. Profesja ta nie przechodzi z pokolenia na pokolenie, zgodnie z przesądem, że jeśli ktoś zabije lwa, jego męskie potomstwo umrze. Istnieje też przekonanie, że społeczeństwo ludzkie w swoich początkach zorganizowało się na takich samych zasadach jak społeczeństwo lwów. Lew jest niekwestionowanym władcą swojego terytorium, zabija nawet własne potomstwo, próbuje z nim rywalizować. Młode lwy odchodzą w poszukiwaniu własnego terytorium lub zabijają starego ojca i zajmują jego miejsce. Tak przynajmniej głosi mit zrównujący obie te społeczności.

Poetycki *voice-over* w filmie *Polowanie na lwa z łukiem*, wypowiedziany przez samego Roucha, nadaje rodzaj *quasi*-fabularnej ramy relacji z rytuału i techniki polowania na lwy. Przedmiotem zainteresowania autora jest jednak nie samo tylko polowanie, lecz wszystko, co doń prowadzi. Obrazuje życie i obyczaje małej społeczności, która, zaniepokoiwszy się atakami potężnego, niebezpiecznego lwa, nazwanego „Amerykaninem” na swe stada, wzywa myśliwych Gow. Nim dojdzie do polowania, widzimy cały złożony system przygotowań zarówno tych, które mają charakter materialny, techniczny, jak i tych, które należą do sfery obrzędu i rytuału oraz sięgają w sferę magii. Widzimy zatem czynności towarzyszące sporządzaniu łuków, wykuwaniu ostrzy i przygotowaniu trucizny boto, którą zostaną one pokryte. W celu jej przygotowania należy jednak opuścić teren wioski i udać się do buszu, bowiem jest to miejsce, gdzie rodzi się zło. Truciznę warzy się w specjalnym magicznym kręgu, by uniknąć wpływów atakurmy, duchów buszu, które są strażnikami dzikich zwierząt i szpiegami lwów; ostrzegają je przed myśliwymi Gow. Trucizna, biorąc pod uwagę jej chemiczne składniki, jest wystarczająco silna, by zabić lwa. Zawiera alkaloid zatrzymujący pra-

⁴ Przytaczam za: Martin RUBIN: *Jean Rouch: The Ethnographer as Auteur*. Por. <http://www.siskelfilmcenter.org/rouch> [data dostępu: 27.10.2014].

cę serca. Lew ugodzony zatrutą strzałą ginie w kilka minut. Tylko stary Tahirou zna tajemnicę wyrobu tej trucizny, on też zarządza początek i koniec polowania. Jak się okazuje, jest kilka sposobów polowania na lwa. Jeden z nich polega na sporządzeniu bunkra (myśliwi kryją się w środku) tuż przy wodopoju, gdzie przychodzą lwy. Drugi wymaga od myśliwego, by czatował na wysokim drzewie w miejscu, gdzie lew zostawił upolowane zwierzę, wystarczy doczekać nocy. Obie te metody uniemożliwiają filmowanie, stąd wybrano trzecią – zastawianie pułapek.

Polowanie poprzedzają śpiewy, tańce, magiczne zaklęcia, po których wybrani myśliwi udają się w busz, na terytorium, gdzie grasuje „Amerykanin”. Ale w pierwsze pułapki wpadają inne zdobycze – szakał, serwał, cyweta, hiena. Wszystkie zostają zabite zatrutą strzałą. Potem kolejno pojawiają się lwy – pierwsze jest lwiątko, po nim dwa dorosłe osobniki, ale żaden z nich nie jest „Amerykaninem”.

Polowanie ma swój ustalony przebieg i rytuał. Gdy myśliwi stwierdzają, że lew znalazł się w pułapce, jeden z nich strzela do zwierzęcia. W oczekiwaniu na jego śmierć, która następuje szybko, trwają inkantacje i śpiewy. Martwemu lwu podrzyna się gardło i usuwa zatrutą strzałę. Zdobycz dostarcza się samochodem do wioski, gdzie zostaje pozbawiona skóry (wraz z sercem przeznaczonym na sprzedaż), a poćwiartowane mięso ludność wioski wykorzystuje jako pożywienie. Teraz wszyscy uroczyście świętują, całą noc trwają frenetyczne pieśni i tańce. Dzieci długo jeszcze będą słuchać opowieści o bohaterstwie myśliwych.

Rouch nie przywiązuje znaczenia do realizacji kolejnego filmu *Lew zwany Amerykaninem*, który w stosunku do dzieła poprzedniego nie zawiera nowych elementów. Bardziej szczegółowo przedstawia scenę śmierci schwytanego w pułapkę lwa, którą ukazuje w czasie rzeczywistym. Jak się później okazało, upolowany lew nie był „Amerykaninem”, którego następnego roku zabił myśliwy z plemienia Mali przy użyciu broni palnej. Wszelako mit „Amerykanina” przetrwał – każdy lew okazałych rozmiarów, który wydaje się szczególnie groźny, nazywany jest „Amerykaninem”⁵.

Sceny dokumentujące autentyczne polowania można też znaleźć w filmach charakteryzowanych najczęściej jako fabularne czy też jako przypadki graniczne. Realizowane są pod każdą szerokością geograficzną, ale najciekawszy wydał mi się casus azjatycki.

Reżyser chiński, Tian Zhuangzhuang zrealizował swój pierwszy profesjonalny film *Na ziemi łowców* (*Liechang zhasa*, 1984) na terenach lokalnego rezerwatu w Mongolii Wewnętrznej. Punktem wyjścia była wprawdzie powieść Hao Jianga *Szare łąki* (*Huise de muchang*), ale twórca zdecydował się odrzucić niemal w ca-

⁵ Informacje dotyczące *Polowania na lwa z Łukiem* oraz *Lwa zwanego Amerykaninem* pochodzą z samych filmów. Kilka szczegółów zawiera materiał zawarty w Internecie: <http://www.der.org/resources/jean-rouch/jean-rouch-interview.html> [data dostępu: 28.10.2014].

łości fabułę i skupić się na warstwie dokumentalnej harmonizującej z poetyckim wymiarem dzieła. Oryginalny tytuł filmu *Tiana* zawiera termin „zhasa”, który oznacza zbiór reguł polowania ustanowiony przez Czyngis-chana. W oczach cudzoziemców jest on emblematyczną figurą, utożsamianą z samą Mongolią, podczas gdy dla swoich to „ojciec założyciel” państwa i narodu, ten, który ustanowił mongolską tożsamość. W myśl szamańskich przekonań Czyngis-chan jest bóstwem opiekuńczym, ale też przypisuje mu się funkcje inicjacyjne w odniesieniu do wielu zwyczajów i obrzędów, które obowiązują do dziś.

Film *Tiana* dokumentuje obyczaje łowieckie wybranej społeczności, ale także jej życie codzienne, świętowanie, sprowadzanie bydła z łąk, łapanie i ujeżdżanie dzikich koni, zmagania z wilkami atakującymi stada, koszenie trawy itd.

Zaraz na początku przywódca łowów przypomina odnoszące się do polowania prawa ustanowione przez Czyngis-chana. Prawa są proste i oczywiste. Po pierwsze upolowana zwierzyna należy do tego, czyja strzała jako pierwsza ugodziła zwierzę – bez względu na to, czy znajduje się on w miejscu, w którym zwierzę pada martwe. Po drugie nie wolno ranić zwierząt, które są pod ochroną. Po trzecie pierwsze upolowane zwierzę należy do samotnych starców.

Scena polowania, najbardziej rozbudowana w filmie, pojawia się jako klamra na początku i na końcu. Polowanie jest najważniejszym wydarzeniem w życiu ukazanej społeczności.

Po przypomnieniu reguł polowania przywódca dzieli myśliwych na dwie grupy. Konne oddziały uzbrojonych w strzelby mężczyźni ruszają w step. Scenie towarzyszy jedynie dźwięk naturalny – tętent kopyt końskich, odgłosy strzałów, okrzyki mężczyźni. Wraz z jeźdźcami biegną też psy. Obrazy pędzących łowców przeplatane są zrazu ujęciami spokojnie pasącej się zwierzyny – jeleni, saren, zajęcy, ptactwa. Polowanie ukazane jest w całej rozciągłości, bez elips, które umożliwiałyby eliminację drastycznego materiału. Śmierć zwierząt fotografowana jest w ruchu zwolnionym. Widzimy kluczącego zająca, którego dopada i zabija pies, a także daremną ucieczkę sarny osaczonej przez psy, które ją zagryzają. Z zachowania dzieci po powrocie łowców dowiadujemy się, jak ważne są rezultaty osiągnięte na polowaniu. Ten, kto ustrzelił najwięcej zwierząt, jest bohaterem, natomiast dzieci wyśmiewają, a nawet biją chłopca, którego ojciec wrócił z pustymi rękami.

Najwyraźniej zaznaczony w filmie wątek fabularny wiąże się ze złamaniem prawa polowania przez młodego myśliwego imieniem Wan, który przywłaszczył sobie jelenia wcześniej ugodzonego cudzą strzałą. Kara dosięga go bezzwłocznie. Najpierw jest to chłosta z rąk rozszoszczonej matki, której tym czynem przyniósł wstyd. Zgodnie z obowiązującym zwyczajem odcięta głowa zwierzęcia zostaje przytwierdzona do pala, a winowajca przed nim klęczy. Jednak na tym nie koniec. Złamanie prawa polowania to przestępstwo, którego się nie zapomina ani nie darowuje. Mimo że Wan próbuje odkupić swoje winy szczególną gorliwością w pracy, społeczność konsekwentnie poddaje go ostracyzmowi. To, że Wan ska-

zany jest na życie poza zbiorowością, najlepiej obrazuje scena radosnego święta po powrocie z polowania na wilki. Wszyscy mieszkańcy osady jedzą, piją i śpiewają, cieszą się wspólnie. Wan siedzi na uboczu, samotny i ponury. Także w finale poluje samotnie z dwoma psami. Zabija jelenia, a potem zawozi go mężczyźnie, któremu ukradł zastrzelone przezeń zwierzę podczas pierwszego polowania. Jednakże film nie informuje nas o tym, czy ów gest odmienił los chłopca.

Podobne postawy wobec łowów, profesji myśliwego, stosunku do zwierząt, na które się poluje, dochodzą też do głosu w utworach *stricte* fabularnych, choć tam polowanie nie jest tematem głównym.

Przykładu dostarcza film Akiry Kurosawy *Dersu Uzała* (1975), adaptacja powieści Władimira Arsienjewa pod tym samym tytułem opowiadająca o przyjaźni carskiego oficera i jego przewodnika po ussuryjskiej tajdze – Dersu Uzały. Jest on starym człowiekiem, doświadczonym myśliwym, doskonałym znawcą bezkresnych pustkowi, obdarowanym niebывałym instynktem i wielką życiową mądrością. Misja oddziały, któremu przewodzi Arsienjew, nie ma nic wspólnego z polowaniem, kapitan jest kartografem i ma za zadanie sporządzić mapę regionu. Dersu Uzała pochodzi z plemienia Nanajów (Goldów), epidemia pozbawiła go rodziny, żyje samotnie w doskonałej harmonii, chciałoby się rzec, symbiozie z przyrodą. Wszystkie istoty żywe są dlań bytami równorzędnymi człowiekowi, darzy je szacunkiem i miłością. Goldowie mają szczególnie stosunek do tygrysów, które nazywają amba. Na tygrysy się nie poluje, nie wchodzi im w drogę. Człowiek, który zabije tygrysa, niechybnie wkrótce umrze. Gdy ekspedycję Arsienjewa zaczyna niepokoić tygrys, Dersu zwraca się do zwierzęcia z prośbą, by ich zostawił w spokoju, poszedł swoją drogą. Traktuje go z szacunkiem, dobiera argumenty, jakby rozmawiał z równorzędnym partnerem. Dochodzi jednak do bezpośredniej konfrontacji; gdy wiadomo, że za chwilę tygrys zaatakuje, Dersu strzela. Jest jednak śmiertelnie przerażony własnym czynem, przekonany, że spotka go nieuchronna kara. Zmienia się fizycznie i psychicznie, nie mogąc po-
dołać ciężarowi winy.

Podobny, pełen szacunku stosunek do zwierzęcia, na które się poluje, by zdobyć pożywienie lub skóry (ich sprzedaż zapewnia traperom środki utrzymania), możemy zaobserwować w *Ostatnim Mohikaninie* (*The Last of the Mohicans*, 1992) Michaela Manna. Film jest bardzo swobodną adaptacją powieści Jamesa Fenimore'a Coopera i motyw profesji bohatera nie odgrywa roli istotnej. Niemniej jest tam charakterystyczna, niezwykle dynamiczna scena otwierająca film, w której trójka przyjaciół, Sokole Oko, Chingachgook i Unkas ścigają jelenia. Myśliwi i zwierzę wydają się mieć równe szanse. Gdy jeleni pada, Chingachgook przeprosza go i w podniosłych słowach wychwala zalety zwierzęcia, wyrażając swój podziw dla niego.

Czasem jednak role się zmieniają, myśliwi stają się zwierzyną, a ta, na którą się poluje, sama zaczyna polować. Sytuację w tej mierze klasyczną obrazują dwa filmy amerykańskie: *Bwana Devil* (reż. Arch Oboler, 1952) oraz *Duch i mrok*

(*The Ghost and the Darkness*, reż. Stephen Hopkins, 1996), dla których inspiracją była historia prawdziwa z końca XIX wieku. W 1898 roku Brytyjska Kampania Wschodnioafrykańska zleciła inżynierowi Johnowi Pattersonowi kierownictwo robót przy budowie mostu kolejowego na rzece Tsavo w pobliżu granicy Kenii z Tanzanią. Ekipę atakowały dwa lwy ludojady, dokonujące systematycznej rzezi. W sprawozdaniach wymieniane są różne liczby ofiar – od 28 do 100. Budowa ogrodzeń, palenie ognisk, pułapki nie odstraszały zwierząt. Po wielu nieudanych próbach Pattersonowi udało się zastrzelić oba lwy. Należały one do szczególnej odmiany tej populacji, występującej tylko w jednym rejonie Kenii. Charakteryzowały się brakiem grzywy i upodobaniem do szczególnej „diety” – ludzkiego mięsa. Badacze tłumaczyli ten fakt na różne sposoby – cechami wrodzonymi lub wyuczonymi, długotrwałą suszą, która w latach 90. zniszczyła populację zwierząt stanowiących pokarm lwów oraz wieloma innymi względami⁶.

Mało dziś znany film *Bwana Devil* relacjonuje historię w przybliżeniu prawdziwą, ale z udziałem postaci fikcyjnych, dopełniając fabułę rezultatami inwencji scenarzysty, dotyczących życia osobistego bohatera i jego rozterek moralnych. Wprawdzie *Duch i mrok* też zawiera dodane elementy fikcyjne, których zadaniem było udratyzowanie fabuły, ale głównym bohaterem jest John Patterson i jego zleceniodawca Robert Beaumont, który nie udziela inżynierowi żadnej pomocy, gdy ekipę zaczynają atakować lwy i ludzie uciekają z placu budowy. Na pomoc przybywa wraz z drużyną Masajów słynny myśliwy Charles Remington (i postać, i wątek są fikcyjne). Lwy, które tubylcy nazwali Duch i Mrok, wzbudzają zabobonny lęk, przeświadczenie, że dysponują magicznymi mocami. Ale i racjonalnie myślący bohaterowie dostrzegają, że zwierzęta te mają zupełnie odmienne obyczaje niż inne lwy. Zabijają nie tylko dla zdobycia pożywienia, lecz z samej żądzy mordy, dla przyjemności. Przez długi czas desperackie próby obrony i zastrzelenia lwów nie przynoszą rezultatów, ludzie nadal giną. Nawet gdy udaje się wreszcie zastrzelić jednego lwa, drugi zabija Remingtona. John Patterson musi samotnie stawić czoła przeciwnikowi. Wreszcie zabija lwa, robotnicy wracają do pracy, porządek zostaje przywrócony.

Przykład z udziałem innego zwierzęcia znajdujemy w filmie Lee Tamahosiego *Lekcja przetrwania* (*The Edge*, 1997). Tutaj na bohaterów poluje niedźwiedź, choć nie jest to wątek tak mocno wyeksponowany jak w omówionych filmach afrykańskich. Akcja rozgrywa się w odludnych górach Alaski, gdzie dwaj mężczyźni próbują przetrwać w ekstremalnych warunkach i wrócić do cywilizacji. Choć film zaklasyfikowany został jako przygodowy, jest w gruncie rzeczy dramatem psychologicznym. Bohaterowie – milioner, starszy już człowiek, Charles Morse (Anthony Hopkins) oraz młody i atrakcyjny fotograf Robert Green (Alec Baldwin), trafiają w dzicz w rezultacie awarii wodolotu, którym lecieli na spo-

⁶ Podstawowe informacje na temat lwów z Tsavo wraz z literaturą przedmiotu można znaleźć w Wikipedii: https://pl.wikipedia.org/wiki/Lwy_z_Tsavo [data dostępu: 13.03.2017].

tkanie z pewnym znanym myśliwym. By przeżyć, muszą na sobie polegać, a nie nawidzą się i nie mają do siebie zaufania. Robert jest kochankiem żony Charles'a, atrakcyjnej modelki Mickay, czego mąż się domyśla. Przymusowy sojusz na pozór zmienia wzajemne relacje, zwłaszcza od momentu, gdy pojawia się niedźwiedź, który zabija trzeciego uczestnika eskapady. Bohaterowie nie mają broni, próbują się wymknąć napastnikowi z nadzieją, że zaniecha dalszego ich tropienia. Zaczyna się swego rodzaju pojedynek. Niedźwiedź podąża tropem bohaterów, którym bądź udaje się po prostu uciec, bądź odstraszyć zwierzę płonącymi głowniami, ale zdają sobie sprawę, że szczęście nie będzie im dopisywać bez przerwy. Są przy tym coraz słabsi. Robert jest bliski załamania, natomiast Charles namawia go, by niedźwiedzia zabić, choć szanse wydają się znikome. Przygotowują zaostrzone pale mogące pełnić rolę dzidy i w pewnym momencie podejmują walkę, która trwa długo i toczy się ze zmiennym powodzeniem. Bohaterowie na przemian bliscy są sukcesu bądź klęski, a sceny te z udziałem tresowanego niedźwiedzia wypadają na ekranie nader przekonywająco. Zwierzę ginie, a mężczyźni wracają do chaty, skąd wystartowali, lecz nie ma tam nikogo. Tak więc historia będzie miała dalszy ciąg, lecz już bez udziału zwierząt.

Sytuacje, w których ludzie są nie tylko myśliwymi, ale również „zwierzyną” najczęściej, choć nie wyłącznie, są tematem horrorów i filmów *science-fiction*. Trudno dociec, kiedy ten motyw po raz pierwszy pojawił się w kinie, ale z pewnością całej fali naśladownictw modelem posłużył film *Najbardziej niebezpieczna gra* (*The Most Dangerous Game*) zrealizowany w 1932 roku przez Ernesta B. Schoedsacka i Irvinga Pichela. W Polsce film nosił tytuł *Hrabia Zarow*. Film odniósł umiarkowany sukces, ale zrodził wiele remake'ów i naśladownictw. Twórców zainspirowało opowiadanie Richarda Connella, które ukazało się w 1924 roku na łamach „*Collier's*”. Mowa w nim o szczególnej przygodzie, jaką przeżył znany myśliwy Sanger Rainsford, kiedy statek, którym podróżował, rozbił się na rafach koło Ship-Trap Island, a on jako jedyny ocalał z katastrofy. Na wyspie trafia do zamku-twierdzy hrabiego generała Zaroffa. Gościnnie hrabia opowiada mu o tym, że jedyną namiętnością jego życia jest polowanie. Wszelako polował już wszędzie, na każdy rodzaj zwierzyny i to zaczęło go nudzić. Wymyślił sobie nowy rodzaj rozrywki – polowanie na ludzi, których sztorm zapędził na wyspę. Wysłał ich w dżunglę, zaopatrując w strój myśliwski, żywność i nóż. Jeśli zdołają się wymknąć myśliwemu w ciągu trzech dni, będą wolni. Nikt jednak nie zdołał dotąd przeżyć tak długo. Rainsford ma być kolejną ofiarą. Nie ma innego wyjścia, jak przyjąć wyzwanie; liczy na to, że jego myśliwskie doświadczenie pomoże mu wybrnąć z tej sytuacji. Zaroff potrafi jednak uniknąć zastawionych przez Rainsforda pułapek i osacza swoją zdobycz. Rainsford skacze z klifu, a rozczarowany jego samobójstwem Zaroff wraca do domu. Tam czeka na niego już Rainsford, który proponuje ostatnią rozgrywkę z zamysłem zabicia zdegenerowanego potwora. Ten pojedynek nie zostaje opisany, ale finał jednoznacznie mówi o tym, że to Rainsford zwyciężył.

Pierwsza adaptacja przyniosła jednak – jak można było tego oczekiwać – istotne zmiany w stosunku do oryginału. W filmie hollywoodzkim brak roman-su był nie do pomyślenia. Toteż gdy Rainsford trafia do pałacu, zastaje tam już gości – Eve i Martina Trowbridge, którzy ocalili z poprzedniej katastrofy. Martinowi przeznaczona jest rola zwierzyny, Evie – kochanki hrabiego. Początkowo bohaterowie nic nie wiedzą o zamysłach gospodarza, zbieg okoliczności sprawia, że odkrywają je wcześniej, niż Zaroff planował. Udając się do dżungli, Rainsford zabiera ze sobą Evę, co nie ułatwia mu zadania. Tym samym mniej tu pułapek i zasadzek, ale finał rozgrywki jest podobny. Rainsford skacze z klifu, a Zaroff zabiera dziewczynę. Gdy Rainsford wraca do zamku, zgodnie z umową ma prawo odpłynąć z wyspy łodzią. Zaroff próbuje go przechytrzyć i zabić, ale w rezultacie sam ginie, a bohaterowie opuszczają wyspę-pułapkę.

Pierwszą powtórkę zrealizował Robert Wise w 1945 roku. Nosiła tytuł *Gra śmierci* (*A Game of Death*), a główną innowacją było przemianowanie rosyjskiego hrabiego na Ericha Kriegera, nazistę, co tłumaczyła data realizacji filmu. Warto jeszcze przypomnieć film Johna Woo *Nieuchwytny cel* (*Hard Target*, 1993), w którym „zwierzyną” jest weteran wojny wietnamskiej, dobrowolnie akceptujący swoją rolę.

Bardziej perfidny wariant znajdujemy w filmie Ernesta R. Dickersona *Gra o przeżycie* (*Surviving the Game*, 1994), w którym grupa zamożnych biznesmanów wynajmuje bezdomnego człowieka jako przewodnika w wyprawie myśliwskiej. Bohater nie wie, że ma odegrać rolę zwierzyny, a jego zleceniodawcy z upodobaniem uprawiają ten sport dla rozrywki.

Listę adaptacji i przeróbek *The Most Dangerous Game* można by wydłużać w bezkres, zwłaszcza uwzględniając spektakle i seriale telewizyjne, których jest bez liku. W latach 40. powstały też trzy adaptacje radiowe. Warto przypomnieć, że serii CBS *Suspense* jako Zaroff wystąpił Orson Welles. Do tego dochodzą jeszcze anime i gry wideo, a także odnotowane przez dziennikarzy rzeczywiste historie, w których to ludziom przypadała rola zwierzyny, w takiej czy innej grze. Na tym rola, jaką odegrało opowiadanie Connella i pierwszy film będący jego adaptacją, bynajmniej się nie kończy. Zainspirowały one inne produkcje, w których tematem jest polowanie na ludzi jako rodzaj sportu czy gry.

Najlepszym przykładem jest tu film *Dziesiąta ofiara* (*La decima vittima*, reż. Elio Petri, 1965), w którym w społeczeństwie rzekomo nieodległej przyszłości Ministerstwo Polowań nadzoruje szczególną grę. Uczestnicy są zobowiązani do odbycia dziesięciu polowań, podczas których na przemian występują w roli myśliwego i zwierzyny. Kto dotrwa do końca i przeżyje, zgarnie wysoką nagrodę. Co dzieje się, gdy łowca i ofiara zakochają się w sobie? O tym właśnie jest ten film.

Szczególony charakter ma film japoński *Battle Royale*, który w 2000 roku zrealizował Kinji Fukasaku na podstawie powieści Koushuna Takamiego. Grupa studentów na zlecenie rządu zostaje wybrana do udziału w dorocznej grze. Mają

oni pozabijając się nawzajem, ocaleć może tylko ostatni. Film wzbudził żywe protesty w Japonii i zagranicą (w kilku krajach był wręcz zakazany), ale też odniósł ogromny sukces kasowy, w wyniku którego syn reżysera Kenta Fukasaku w 2003 roku zrealizował sequel *Battle Royale II – Requiem*.

Realizacja i sukces *Igrzysk śmierci* (*The Hunger Games*, reż. Gary Ross, 2012; film doczekał się trzech sequelei w kolejnych latach) najlepiej świadczy o nieprzemijającej modzie na temat, w którym zabijanie się nawzajem ludzi – nie na wojnie czy dla zysku lub z zemsty – zostaje wykorzystane na użytek spektaklu. Pewnym urozmaicheniem jest wykorzystywanie w filmach *science-fiction* (takich jak na przykład *Predator*, reż. John McTiernan, 1987) udział istot pozaziemskich, które z takich lub innych powodów polują na ludzi.

Gatunek, w którym temat polowania jest szczególnie uprzywilejowany, to amerykański western, zwłaszcza filmy rozgrywające się na tzw. Dzikim Zachodzie, gdzie na Wielkich Równinach żyły ogromne stada bizonów. Polowanie na bizona było nieodłączną sceną w tych dziełach z uwagi przede wszystkim na aspekt widowiskowy, na ekranie wypadały nader efektownie. Ale istotne znaczenie miał też wzgląd ideologiczny. Indiańskie polowania na bizona były czymś diametralnie różnym niż wyczyny białych myśliwych, zwłaszcza póki tubylcy nie zaczęli posługiwać się bronią palną i naśladować metod kolonizatorów, którzy płacili im jedynie za skóry i języki zwierząt.

Bizona były podstawą gospodarki indiańskiej i bez przesady można powiedzieć, że zaspokajały większość potrzeb plemienia, dostarczając nie tylko żywności, ale też wielu innych surowców. Z ich skór budowano wigwamy, szyto odzież, z innych części sporządzano ozdoby, niektóre elementy ekwipunku. Zwierzęta wykorzystywano, by tak rzec, w całości. Zabijano ich tyle, ile dana grupa potrzebowała i potrafiła spożytkować. Biali myśliwi polowali dla skór i języków, zostawiając na prerii setki ton gnijącego mięsa. Polowanie było też jedną z ulubionych rozrywek. Myśliwi organizowali swoje wyprawy na masową skalę, przyjeżdżali specjalnymi pociągami, strzelając z okien wagonów. Milionowe stada topniały, a wraz z tym, jak ginęły bizona, Indianie tracili podstawy egzystencji.

Kino obrazowało te sytuacje, wplatając w fabuły dotyczące z reguły perypetii białych bohaterów, sceny eksterminacji zwierząt i ludzi.

Charakterystyczne przykłady znajdziemy w bardzo wielu filmach, które trudno byłoby wylizać i streszczać, zatem wypadnie się ograniczyć, na podstawie arbitralnie dokonanego wyboru, do typowych przedstawicieli gatunku, swego czasu cieszących się powodzeniem i rozgłosem.

Takim filmem jest *Ostatnie polowanie* (*The Lost Hunt*) z 1956 roku zrealizowane przez Richarda Brooksa na podstawie powieści Milтона Lotta, z udziałem gwiazd – Roberta Taylora, Stewarta Grangera i Debry Paget, wyspecjalizowanej w rolach indiańskich kobiet. Osią fabuły jest konflikt charakterów. Sandy Mc Kenzie, zmęczony życiem myśliwego i polowaniem na bizona, zgadza się jednak na propozycję Charlesa Gilsona, by wziąć udział w ostatnim takim przed-

sięwzięciu. Gilson jest typem myśliwego mordercy, który z upodobaniem zabija zarówno bizona, jak i Indian. Gdy między byłymi partnerami staje jeszcze piękna kobieta, dramatyczny finał jest nieunikniony. Pozytywnemu bohaterowi sprzyja pora roku – surowa zima. Szykując pułapkę na rywala, Gilson pewnej nocy zamarza.

Twórcy sfilmowali autentyczne polowanie, kręcąc film w parkach narodowych Badlands i Południowej Dakoty, gdzie żyją bizona, które są planowo odstrzeliwane w ramach kontrolowania liczebności populacji. Stąd w *Ostatnim polowaniu* mogły się znaleźć realistyczne sceny zabijania zwierząt (przypisane Gilsonowi, który strzela z paranoidalną furią) i ponury widok martwego stada, który raz na zawsze odstręcza Mc Kenziego od kontynuowania swojej profesji.

Tańczący z wilkami (*Dances with Wolves*) – western Kevina Costnera (również odtwórca głównej roli – porucznika Dunbara) z 1990 roku, przebój kasowy i zarazem film obsypany prestiżowymi nagrodami – nie stawia w centrum polowania na bizona, choć ten motyw ma istotne znaczenie dla wymowy całości. Film przeciwstawia społeczność indiańską, przywiązaną do tradycji, respektującą ustanowione prawa, żyjącą w harmonii z przyrodą, cywilizacji białych ludzi i tego, co niesie ona ze sobą mieszkańcom tych ziem. Oficer amerykański, stacjonujący w odległym, opuszczonym forcie, daremnie oczekujący na posiłki, nawiązuje kontakt z plemieniem Lakotów. Początkowa wzajemna nieufność z czasem znika, Dunbar zdobywa zaufanie Indian i miłość białej kobiety, wychowywanej od małego dziecka przez Lakotów. W kontakty wzajemne wplata się motyw polowania, bowiem to porucznik zawiadamia naczelników plemienia o tym, że koło fortu pojawiły się bizona, wraz z Indianami udaje się na polowanie, na którym jego celny strzał ratuje jednego z uczestników przed stratowaniem. Będzie też świadkiem rezultatów polowania białych, którzy zastrzelili mnóstwo zwierząt, zdarli jedynie ich skóry i wycięli języki, zostawiając gnijące resztki. Gdy Dunbar wraz z Indianami patrzy na pobojuwisko, przychodzi mu na myśl tylko jedno słowo: morderstwo. Jego reakcja na indiańskie polowanie jest diametralnie różna. Cytuję za książką Michaela Blake, która powstała na podstawie scenariusza filmu:

Dunbar zrozumiał wówczas, że mające właśnie nastąpić zabijanie nie jest dla żadnego z tych łowców z góry przesądzonym finałem, nie jest jedynie kwestią czasu i że aby zadać śmierć tym zwierzętom, każdy z mężczyzn będzie musiał narazić własne życie⁷.

Dunbar jest też świadkiem zbeczeszczenia przez białych świętego gaju Indian, gdzie widzi ścięte drzewa i mnóstwo pomordowanych zwierząt, „zastrzelonych bez innej wyraźnej przyczyny niż ćwiczenie w strzelaniu”⁸.

⁷ M. BLAKE: *Tańczący z wilkami*. Przeł. W. SURMAN. Kraków 1991, s. 181.

⁸ Ibidem, s. 298.

Oczywiście opisane tutaj przypadki są tylko częścią doświadczeń Dunbara, które spowodowały przewartościowanie jego przekonań, zmieniły postawę wobec życia i przesądziły o dokonanych wyborach.

Historie myśliwskie z okresu podboju Dzikiego Zachodu nabierały też wymiaru legendy dotyczącej bądź to postaci, bądź miejsc, gdzie zwierzyna pojawia się w nieprzebranej obfitości, bądź wreszcie mitycznej figury zwierzęcia.

Takim legendarnym bohaterem jest „człowiek gór” Liver-Eating Johnson, opisany w książkach *Crow Killer: The Saga of Liver-Eating Johnson* Raymonda Thorpa i Roberta Bunkera oraz *Mountain Man* Vardisa Fishera, które stały się podstawą filmu Sidneya Pollacka *Jeremiash Johnson* (1972). Johnson, weteran wojny meksykańskiej, żył samotnie, polując w górach i utrzymując się z traperstwa. Reżyser nie przywiązywał wagi do realiów profesji bohatera, opisując inne jego przygody, kiedy to nieoczekiwanie zajął się osamotnionym chłopcem, otrzymał w darze córkę indiańskiego wodza za żonę i próbował prowadzić osiadłe życie. Śmierć rodziny uczyniła zeń nieubłaganego mściciela, a niebywałe wydarzenia przyczyniły się do legendarnego rozgłosu.

Natomiast w filmie *Ludzie z gór* (*The Mountain Men*, 1980) Richarda Langa jako bohaterowie pojawiają się dwaj traperzy polujący na bobry i utrzymujący się ze sprzedaży ich skór.

Tyler i Frapp szukają legendarnej doliny bobrów na ziemi Indian Czarnych Stóp, co ma im zapewnić majątek. „Bobrów jest tam bowiem tyle, że same wskazują w pułapki”. Przeżywają liczne przygody, by dojść do wniosku, że nie ma takiej doliny i nigdy nie było. Tyler przekonuje jednak umierającego przyjaciela, że to cudowne miejsce istnieje naprawdę i warto było go szukać.

Legendarnym zwierzęciem jest natomiast tytułowy *Biały bizon* (*The White Buffalo*, 1977) J. Lee Thompsona, na którego poluje Dzikie Bill Hickok z przyjacielem oraz indiańskim wodzem Szalonym Koniem. Biały bizon jest apokaliptyczną bestią, która poluje na ludzi, niszczy indiańskie wioski, siejąc nieopisaną grozę.

Twórcy filmu wykorzystali figurę białego bizona (bizony albinosy rodzą się niezwykle rzadko) zgodnie z własną fantazją, a wbrew autentycznej indiańskiej legendzie. Opowieść o białym bizonie jest bardzo starą legendą Indian Siuksów, kolportowaną w kilku wersjach. Różnią się w szczegółach, ale zawierają to samo przesłanie. Gdy ludzie stracili dar porozumiewania się ze Stwórcą, zesłał on białego bizona, by przekazał im fajkę do odprawiania świętych ceremonii mających zapewnić pokojową i harmonijną przyszłość. Biały bizon pojawił się pod postacią kobiety, która obiecała przychodzić co pewien czas, by nieść zapowiedź pokoju i dostatku, przywracać ludziom nadzieję.

Jest rzeczą charakterystyczną, że w filmach traktujących o polowaniu jako sporcie „prawdziwych mężczyzn”, gdzie mamy do czynienia z pełnym stematyzowaniem problemu, nieodłączny okazuje się związek polowania i śmierci. Oczywiście śmierci człowieka, a nie zwierzęcia. Warto sięgnąć do filmu Zoltana

Kordy *Sprawa Macombera* (*The Macomber Affair*, 1947), który powstał na podstawie opowiadania Ernesta Hemingwaya *Krótkie szczęśliwe życie Francisa Macombera*. Jak wiadomo, pisarz pasjonował się myślistwem, dwa razy brał udział w safari w Afryce. Pierwszy raz w latach 30., później w 1954 roku. Pokłosem literackim pierwszej wyprawy były *Zielone wzgórza Afryki*, książka pozbawiona fabuły, oraz opowiadanie *Śniegi Kilimandżaro*.

Historia rozgrywająca się podczas safari w Kenii łączy motyw polowania z historią niefortunnego małżeństwa Macomberów i domniemanym romanssem sfrustrowanej żony Margot z przewodnikiem, słynnym myśliwym, Robertem Wilsonem. Marzeniem Macombera jest upolowanie lwa. Zdołał jedynie go ranić i stchórzył, gdy wytropione zwierzę zaatakowało. Lwa zastrzelił Wilson. Wściekłość Margot nie ma granic, „za karę” upokarza męża, całując Wilsona. Następnego ranka sytuacja się powtarza. Macomber tym razem odważnie strzela do bawołu i od razu czuje się prawdziwym mężczyzną. Ale ranne zwierzę atakuje, a strzały Macombera i Wilsona nie powalają go natychmiast. Strzela też Margot, zabijając męża na miejscu. Nie dowiemy się, czy zastrzeliła go z premedytacją, czy też dręczy ją poczucie winy, iż przypadek ujawnił to, czego naprawdę pragnęła.

Śniegi Kilimandżaro (*The Snows of Kilimanjaro*) sfilmował w 1952 roku Henry King z gwiazdorską obsadą (Ava Gardner, Susan Hayward, Gregory Peck), a fabuła filmu została dalece rozbudowana oraz dopisano mu happy end. Film nawiązywał do osobistych doświadczeń pisarza, który w Afryce był dwukrotnie ranny w wypadku samolotowym i nigdy w pełni nie odzyskał zdrowia. W filmie bohater zostaje ranny podczas polowania i czeka na samolot z nadzieją ratunku, który nadchodzi, a raczej nadlatuje w ostatniej chwili. W opowiadaniu mamy do czynienia z inną sytuacją. W ranną nogę bohatera wdaje się gangrena i umiera, nie doczekawszy ratunku.

W znacznie późniejszym filmie *Biały myśliwy, czarne serce* Clinta Eastwooda (*White Hunter Black Heart*, 1990) podstawą są również wydarzenia autentyczne, które miały miejsce w trakcie realizacji filmu Johna Hustona *Afrykańska królowa* (*The African Queen*, 1951). Historia fikcyjna reżysera Johna Wilsona i towarzyszącego mu młodego pisarza Pete'a Verrilla miałaby jakoby odtwarzać wypadki na planie filmu. Scenarzysta Peter Viertel napisał powieść, w której je opisał. Wilson miał zajmować się realizacją dzieła, marzy o polowaniu na słonie, czemu sprzeciwia się Verrill, dla którego zabijanie dla sportu jest czynnością odrażającą. Wilson skłonny jest przyznać mu rację, ale nie mogąc powstrzymać swojego obsesyjnego pragnienia, doprowadza do tragedii. Nie strzela, gdy słoń go atakuje i omal nie traci życia – ratuje go przewodnik, który sam przy tym ginie.

Nie zostaje to wprawdzie nigdzie sformułowane *expressis verbis*, ale wielokrotne powtórzenia sytuacji, w której konsekwencją śmierci zwierzęcia staje się

śmierć człowieka, może nasuwać sugestię „kary” czy też „odwetu” ze strony dzikiej przyrody za pogwałcenie jej praw.

Próba śledzenia motywu polowania w filmie nie zawsze jest prosta, jeśli w poszukiwaniach chcielibyśmy się kierować tytułem pozornie jednoznacznie wskazującym nam temat. Na przykład *Polowanie (I kinigi, 1977)* Theo Angelopoulosa bynajmniej nie jest filmem, w którym ktokolwiek poluje (acz film Saury pod identycznym tytułem właśnie jest), a w *Scenach myśliwskich z Dolnej Bawarii (Jagtszene aus Niederbayern, 1969)* Richarda Fleischera żadnej sceny polowania nie ma. Rzecz w tym, że samo pojęcie polowania, jak też terminy z nim związane, częściej funkcjonują na prawach metafory, służąc konstruowaniu złożonych przekazów ideologicznych o różnym zabarwieniu. Charakterystyczną ich cechą jest przyległość zabijania zwierząt i zabijania ludzi, bowiem instynkt zabijania (umotywowany ideologicznie bądź nie) łatwo zmienia swój obiekt. Polowanie, które zawiera w sobie śledzenie, osaczenie, mord jako całość procesu bądź tylko jego część, może dotyczyć zwierząt lub człowieka.

W tytule filmu Michaela Powella i Emerica Pressbusgera *Gone to Earth (1947)* wykorzystany został okrzyk ze słownika myśliwych oznaczający sytuację, w której ścigana zwierzyna znika bez śladu. W fabule mamy paralelę między losami półdzikiej pięknej cygańskiej dziewczyny Hazel (Jennifer Jones) i losami oswojonego przez nią liska. Oboje żyją na granicy świata cywilizacji i dzikiej przyrody, nie przynależąc w pełni do żadnego z nich. Oswojony lisek lubi wyrwać się na wolność i zakradać do kurników, a Hazel lepiej rozumie zwierzęta niż ludzi. Kocha ją dwu mężczyzn – „cywilizowany” pastor baptysta Edward Marston i „dziki” arystokrata Jack Reddin. Dzieje ich rywalizacji i zmienne uczucia Hazel prowadzą do tragicznego końca. Gdy Hazel skłania się w końcu ku pastorowi, Reddin nie zamierza rezygnować. Organizuje wielkie polowanie na lisy, ścigając Hazel i jej ulubione zwierzę. Próbując ratować liska, Hazel w trakcie ucieczki wpada z nim do głębokiej, starej studni i znikają bez śladu. Między zadawaniem śmierci zwierzęciu i śmiercią dziewczyny pojawia się znak równości.

W australijskim *Polowaniu na króliki (Rabbit-Proof Fence)* Phillippe’a Noyce’a, (2002) nie zobaczymy ani jednego królika, żywego lub martwego, choć skądinąd wiadomo, że są one plagą tego kontynentu. Odniesieniem do królików są tylko płoty ciągnące się na przestrzeni wielu kilometrów, uniemożliwiające zwierzętom swobodne przemieszczanie się. Królików nie ma, ale jest polowanie. Jego obiektem są dwie dziewczynki – uciekinierki z sierocińca, na które trwa uporczywe „polowanie”, angażujące poważne środki, bowiem bohaterkom udaje się przechytrzyć „myśliwych”. Film jest ewidentnie o czymś innym. Oparty został na autentycznym wydarzeniu z 1931 roku, kiedy to polityka rządu australijskiego w stosunku do Aborygenów zezwalała na to, by dzieci z domieszką krwi białej odbierać rodzicom i wychowywać w odległych domach dziecka. Założeniem było „rozbielenie” rasy, zakładające zerwanie z rodzimym środowiskiem i adaptację do cywilizacji.

Z kolei w głośnym filmie Michaela Camino *Łowca jeleni* (*The Deer Hunter*, 1978) bohater wprawdzie poluje na jelenie, ale film jest o wojnie w Wietnamie i wietnamskiej traumie. Bohaterowie są potomkami „białych Rosjan”. Michael Wronski (Robert De Niro) ma szczególny stosunek do polowania, ma ono dla niego wymiar niemal sakralny, dostarcza przeżyć o charakterze mistycznym. Spotkanie sam na sam z jeleniem w górach, który winien zginąć od jednego strzału, to rodzaj obrzędu. Tylko jeden z przyjaciół bohatera, Nick (Christopher Walken) podziela jego postawę i tylko z nim Wronski poluje. Ale gdy po powrocie z Wietnamu wybiera się na polowanie, okazuje się, że dawny czar się ulotnił. Wronski już nie potrafi strzelić do zwierzęcia i wie, że nigdy więcej nie będzie polował. Właśnie „just one shot” zabił Nicka w Sajgonie, podczas gry w rosyjską ruletkę.

Znamienne okazuje się porównanie czterech filmów o tym samym tytule *Polowanie*. Wspomniany film Angelopoulosa (alternatywny tytuł *Myśliwi*) zaczyna się od sceny, w której grupa myśliwych znajduje w śniegu zwłoki partyzanta, jednej z wielu ofiar wojny domowej. Film jest na wpół historyczną rekonstrukcją, na wpół poetycką metaforą tragicznej historii Grecji, zrozumiałej tylko dla tych odbiorców, którzy dysponują jakąś wiedzą na temat wydarzeń bądź obrazowanych, bądź aluzyjnie przywoływanych. Sam fakt inicjowania narracji sceną powrotu z polowania nie wydaje się mieć istotnego znaczenia.

Polowanie (*The Shooting Party*, 1985) Alana Bridgesa rozgrywa się jesienią 1913 roku w rozległej posiadłości angielskiego arystokraty Sir Randolpha Nettleby'ego (James Mason), który zaprosił gości na weekendowe polowanie na bażanty. Mamy więc prawdziwe polowanie ze wszystkimi jego rytuałami, lecz tym, co w istocie oglądamy, jest metaforyczne ukazanie nadchodzącej wojny światowej, która położy kres temu światu i dominującej roli arystokracji. Nadchodzi wielka zmiana, z której bohaterowie zaczynają zdawać sobie sprawę, a reżyser próbuje to przekazać aurą nostalgii. Nierozzerwalny jest związek polowania i śmierci. Od przypadkowego, nieostrożnego strzału ginie stary kłusownik. Próby udzielenia mu pomocy nie zdają się na nic. Do domu wraca żałobny orszak. Finał (już tylko w formie napisów) informuje o śmierci uczestników polowania na różnych frontach Wielkiej Wojny.

Polowanie (*La caza*, 1968) jest tym filmem Carlosa Saury, w którym odnajdujemy przede wszystkim wielki temat jego kina – hiszpańską wojnę domową, źródło narodowej traumy, doświadczenie przesądzające o losach pokoleń, także i tych, które narodziły się później. Jest to film o ludziach tej wojny, którzy ją przeżyli i znaleźli się w obozie zwycięzców. Marsha Kinder nazwie ich „dziećmi Franco”, pisząc, że są to zarazem mordercze monstra i zatrute ofiary, opętane przeszłością, żyjące w podzielonych rodzinach, nawiedzane przez seksualne dewiacje i tworzące jakby mikrokosmos skorumpowanego państwa⁹. Film

⁹ M. KINDER: *The Children of Franco*. „Quarterly Review of Film Studies” 1983, Vol. 8, nr 2.

relacjonuje historię polowania na króliki na terenie wielkiego pustego arrayo. W wyprawie uczestniczy trójka starych kompanów z czasów wojny – José, Paco i Luis, którym towarzyszy młodzianka Enrico. Akcja rozgrywa się w ciągu jednego dnia i koncentruje wokół dwu scen polowania: w pierwszej mężczyźni po prostu strzelają do królików, w drugiej – przywiezione przez nich, specjalnie tresowane fretki mordują króliki w norach, a próbujące uciec zwierzątka trafiają pod kule myśliwych. W scenach rozdzielających polowania pozornie nie dzieje się nic istotnego. Narasta upał, mężczyźni odpoczywają, rozmawiają, piją. A jednak napięcie narasta, nabrzmiewają konflikty, ujawniają się animozje, rośnie wzajemna wrogość. A że pod ręką jest broń, musi wystrzelić... José strzela do Paco, a później do Luisa, który, choć śmiertelnie ranny, zabija Joségo na oczach bezradnego, przerażonego Enrica.

Polowanie nie jest jedynym filmem, w którym ten brutalny męski sport przedstawiony zostaje jako maska morderczych instynktów; raz wyzwolone, domagają się zaspokojenia. Ci, którzy znajdują satysfakcję w strzelaniu do zwierząt, mogą równie dobrze zacząć strzelać do ludzi. W filmie Saury polowanie w swoim metaforycznym wymiarze stanowi preludium do wojny w miniaturze ze wszystkimi mechanizmami, które są niezmiennie wszędzie, gdzie się zabija.

Na marginesie warto wspomnieć, iż zapalonym myśliwym był generalissimus Franco. Był typem myśliwego – mordercy, którego interesowało wyłącznie zabijanie, a nie żadne sportowe aspekty polowania, fascynowały go bowiem rekordy ilościowe. Pod koniec życia, stary i niedołężny, z równym zapałem strzelał do uwięzanej zwierzyny.

Dolina, w której toczy się akcja filmu, jest doliną śmierci w sensie dosłownym i metaforycznym. Żyjące tu króliki zabija zaraza – *myxomatosis*, sprowadzona przez ludzi, by trzebić nadmiernie rozwijającą się populację. Ale mamy tu również poziom konotacyjny. Dolina, miejsce bratobójczych walk, w których ginęli ludzie, jest skażona wyniszczającą zarazą. Jak Hiszpania po wojnie domowej – skojarzenie nasuwa się z nieodpartą siłą. Same sceny polowania przedstawione są w sposób drastyczny i okrutny, szczególnie atak drapieżnych fretek na bezbronne króliki, z charakterystyczną pointą. Ścigając królika, fretka wypada z nory na otwartą przestrzeń, gdzie czekają myśliwi z bronią. Od strzałów padają oba zwierzątka splecione w morderczym uścisku. Napastnik i ofiara zbratane w śmierci.

Bohaterowie pokazani są i scharakteryzowani jako „ludzie z bronią”, która stała się ich przedłużeniem, integralną częścią ich samych. To ci, co zabijają i będą zabijać. Spełnia się ponura zapowiedź, której możemy się doczytać w słowach Luisa tuż po przybyciu do doliny: „Wielu tutaj zginęło – to dobre miejsce do zabijania”.

W filmie Vinterberga *Polowanie (Jagten, 2012)* ze wspomniałą rolą Madsa Mikkelsena w roli niewinnie oskarżonego człowieka temat polowania pojawia się wprawdzie eksplicytnie, ale w istocie przede wszystkim metaforyzuje przesła-

nie filmu. Akcja rozgrywa się w małym duńskim miasteczku, gdzie wszyscy się znają i gdzie panują życzliwe, dobrosąsiedzkie stosunki. Doskonale wpisuje się w nie bohater, Lucas, wracając do równowagi po życiowych zawodach. Jest rozwiedziony, żona ogranicza mu kontakty z synem, zamknięto szkołę, w której pracował jako nauczyciel. Jest więc opiekunem maluchów w przedszkolu. Lubi swoją pracę, a dzieci go uwielbiają. Przyjaźni się z mężczyznami w miasteczku. Jest zapalonym myśliwym, dzieli z nimi tę pasję. Niefortunny zbieg okoliczności sprawia, że zostaje oskarżony o pedofilię. Wydaje się, że nikt z ludzi, którzy go znają, nie uwierzy w absurdalną wersję, której źródłem była zbyt wybujała wyobraźnia małej dziewczynki. Ale kłamstwo jest zaraźliwe, pobudza fantazjowanie innych dzieci, infekuje dorosłych. Spokojna i rozsądna skądinąd społeczność miasteczka bliska jest dokonania samosądu. Lucas staje się obiektem „polowania” i niezliczonych aktów wrogości, i choć ostatecznie zostaje uwolniony od podejrzeń, piętno pozostaje.

Film Vinterberga zawiera też nader charakterystyczną scenę innego rodzaju – polowanie jest tu przedstawione jako obrzęd inicjacyjny. Udział w polowaniu po raz pierwszy jest dla młodego chłopca pasowaniem na mężczyznę, dołącza do elitarnego grona myśliwych. W *Polowaniu*, gdy już nagonka na Lucasa dobiegła końca i społeczność akceptuje go na powrót, mamy scenę, w której jego syn przechodzi ów obrzęd. Z tej okazji odbywa się piknik, wykonuje się tradycyjne pieśni, Lucas obdarowuje syna bronią. Oczywiście, syn musi także przejść sprawdzian strzeleckiej sprawności.

Motyw udziału w polowaniu jako inicjacji w dorosłe życie występował wcześniej w bardzo wielu filmach. Najbardziej charakterystyczny pod tym względem jest bodajże amerykański *Dom od wzgórza* (*Home from the Hill*, reż. Vincente Minnelli, 1960), którego akcja rozgrywa się w latach 50. w Teksasie. Film ma bardzo złożoną wielowątkową fabułę, ale wątek myśliwski jest zaznaczony bardzo wyraźnie. Być wspaniałym myśliwym, to znaczy być prawdziwym, dominującym mężczyzną. Taki jest właśnie kapitan Wade Hunnicott, nieodmiennie król polowania, ale też i niestrudzony „łowca” w innym sensie. Jest on znanym w całej okolicy kobieciarzem, któremu opinia publiczna przypisuje ojcostwo licznych nieślubnych dzieci. Na samym początku filmu zdradzony małżonek próbuje go nawet zastrzelić. Żona Wade’a, Hanna, znosi tę sytuację, ale ich małżeństwo jest fikcją, a Hanna nie opuściła męża tylko pod warunkiem, że nie będzie się wtrącał do wychowania ich jedyne go syna, Theron. Gdy chłopiec kończy 17 lat, jest typowym maminsynkiem, dobrze wychowanym pilnym uczniem, wrażliwym, nieśmiałym, niemającym odwagi zbliżyć się do dziewcząt. Gdy pewnego razu grono myśliwych kpi z chłopca i ośmiesza go, zwracając się do ojca, by wprowadził go w świat mężczyzn, Wade podporządkowuje syna sobie, bez wahania łamie umowę z Hanną, a Theron z radością i entuzjazmem wdraża się w myśliwskie rzemiosło i związane z tym sprawności. Wkrótce przychodzi czas próby, a zadanie czekające Theron nie jest bynajmniej łatwe. Nie będzie to po

prostu udział w polowaniu i oddanie celnego strzału. Pobliskie pola pustoszy ogromny dzik i to Theron ma się z nim rozprawić. Wade ubezpiecza jednak syna, dając mu za towarzysza wyprawy Rafe'a, oddanego współpracownika (a jak się później okaże, nieślubnego syna kapitana sprzed małżeństwa) i doświadczonego myśliwego. Theron wykorzystuje jednak sytuację, gdy w trakcie oczekiwania na odpowiedni moment Rafe zasypia, i udaje się w ślad za zwierzęciem samotnie. Powala go jednym strzałem dumny i szczęśliwy. Podobnie dumny i szczęśliwy jest Wade. We wspaniałej barbecue biorą udział wszyscy sąsiedzi, spełniane są toasty, Theron jest bohaterem wieczoru. Teraz rozpoczynają się komplikacje fabularne, ale że kończy się zarazem interesujący nas motyw, pora zakończyć relację.

W *Czerwonym świcie* (*Red Dawn*, reż. John Milius, 1984) tematem jest początek trzeciej wojny światowej, rozpoczęty atakiem spadochroniarzy na małe miasteczko w stanie Colorado. Grupka nastoletnich bohaterów ucieka w góry, a ich walka o przetrwanie i próba przeciwstawienia się najeźdźcom składa się na akcję filmu. Scena inicjacji związana z polowaniem jest wprawdzie krótka, ale obrazuje odwieczny rytuał. Jeden z tych nieśmiałych, wystraszonych chłopców strzela do jelenia (bohaterowie starają się zdobyć żywność). Gdy okazuje się, że to jego pierwszy raz, najstarszy z grupy smaruje mu twarz krwią zwierzęcia i skłania go do napicia się jej.

W tym szerokim spektrum znalazł się też tytuł polski – film *Pokot* Agnieszki Holland, zrealizowany na podstawie powieści Olgi Tokarczuk *Prowadź swój pług przez kości umarłych*. Autorka była też współscenarzystką. Żaden z dotąd opisywanych filmów nie wykorzystywał aż tylu motywów związanych z tematem polowania. Poczynając od tytułowego *Pokotu* – uroczystego obrzędu kończącego polowanie z udziałem wielu myśliwych, który ma swój ściśle przestrzegany rytuał – poprzez cytowanie starej XVII-wiecznej pieśni „Pojedziemy na łów”, po statyzowane wątki polowań, kłusownictwa i tajemniczych morderstw, których „sprawcami” wydają się być zwierzęta. Wszystkie wątki łączy motyw śmierci – zwierząt, zabijanych także w okresie ochronnym, i ludzi, którzy do nich strzelają.

Akcja koncentruje się wokół działań podejmowanych przez Janinę Duszejko (Agnieszka Mandat), emerytowaną nauczycielkę angielskiego, niegdyś budującą mosty w Afryce. Postać bohaterki była wzorowana na osobie Teresy Chmury-Pełech, mającej podobny życiorys, która na starość wybrała samotne życie na wsi w prymitywnych warunkach, w towarzystwie zwierząt. Duszejko mieszka na uboczu z dwoma psami, które traktuje jak rodzinę. Zajmuje się astrologią i powszechnie uchodzi za „inną”, „dziwną”. Desperacko walczy o prawa zwierząt. Żyjąc w idealnej harmonii z przyrodą, traktuje na równi wszystkie byty, spiera się z księdzem, uważając, że zwierzęta też mają duszę, co duchowny próbuje jej wyperswadować. Jej interwencje u władz, na policji, u księdza, pisma piętnujące przestępcze działania myśliwych i kłusowników spotykają się z lekceważeniem i nie wywołują żadnej reakcji. Gdy giną jej psy zastrzelone przez myśli-

wych, Duszejko radykalizuje swoje poczynania. To ona okazuje się mścicielką mordowanych zwierząt i gdy podejrzenia kierują się przeciw niej, ucieka wraz ze sprzyjającą jej parą młodych ludzi, dziewczyną niesłusznie oskarżoną o morderstwo i utalentowanym informatykiem. W momencie gdy osacza ich policja, chłopiec sprytnym manewrem wyłącza wszystkie światła. Następna scena ukazuje bohaterów zagranicą, w cudownych plenerach przypominających biblijny Eden, gdzie psy hasają w pobliżu wylegujących się saren, a bohaterowie tworzą harmonijną, szczęśliwą rodzinę. Ten finał przyprawił o konfuzję zarówno widzów, jak i niektórych krytyków, powątpiewających w zasadność rozwiązania, w którym Duszejko miast kary spotyka nagrodę, czyli niejako usankcjonowanie jej morderczych poczynañ. Ale choć cały film utrzymany jest w konwencji realistycznej, to finał już nie. Sam fakt, że bohaterka jest kimś w rodzaju „jurodiwej”, przydaje wielu sytuacjom ironiczny cudzysłów. Dla przykładu można podać choćby sceny rozgrywające się w kościele w dniu św. Huberta, patrona myśliwych, gdzie ksiądz nazywa łowców wysłannikami Boga, którzy zaprowadzają porządek w świecie przyrody poddanej człowiekowi i jego prawom. Kontrast między obrazem świata, który pograża się w ciemności, i wizja rajy ma charakter wyraźnie metaforyczny. Symbolizuje koniec świata, w którym panuje przemoc, niesprawiedliwość, zło we wszelkich postaciach i przedstawia świat alternatywny, gdzie nikt nikogo nie zabija.

W filmie Agnieszki Holland tytułowy pokot zobrazowany został tylko zdjęciem, na którym Duszejko rozpoznaje swoje zastrzelone psy. Sceny polowań, wszystkie kadry, na których widzimy zabite bądź padające od strzałów zwierzęta, zostały włączone z czeskich filmów dokumentalnych, a na użytek filmu nie zostało zorganizowane żadne polowanie.

Najnowszym filmem z interesującego nas obszaru jest *Safari* Ulricha Seidla, pokazany na festiwalu w Cannes. Kwalifikacja gatunkowa tego dzieła jako dokumentu nie jest jednak bezsporna, mimo że nie opowiada żadnej fabuły wykraczającej poza relacje z kolejnych polowań, w istocie odbiera się go jako utwór raczej fabularny, ze świadomością, iż to, co oglądamy, zostało zainscenizowane z określoną intencją. *Safari* ukazuje myśliwych austriackich pojawiających się w parach, którzy przyjechali do Afryki, by wziąć udział w zorganizowanych dla nich polowaniach z udziałem przewodnika. Wszystko jest wzorowo przygotowane, ryzyko ograniczone do minimum, przewodnik prowadzi do upatrzonego uprzednio zwierzęcia, ustawia trójpod ułatwiający oddanie strzału, udziela instrukcji, myśliwy (czasem mężczyzna, czasem kobieta) strzela, po czym uczestnicy fotografują się z martwym zwierzęciem, odpowiednio ułożonym, by wypadło bardziej fotogenicznie. Myśliwi reagują euforią, składają sobie gratulacje, wiwatują, niekiedy padają sobie w objęcia. Kolejne „trofea” to eland, bawół, zebra, żyrafa – za każde zwierzę wyznaczona jest odpowiednia cena.

Po polowaniach, których rytuał jest zawsze taki sam, następują obrazy preparowania łupów. Myśliwi zabierają oczyszczone skóry, czasem czaszki, mię-

so staje się pożywieniem tubylców, którzy uprawiają zwierzęta. Sceny te przeplatane są wywiadami, w czasie których myśliwi opowiadają najczęściej o emocjach, fascynujących doznaniach, jakich dostarcza im ten rodzaj sportu. Zdobyte trofea są tylko załącznikiem, celem są przeżycia. Fakt, że zwierzęta zabijane są dla przyjemności, nie budzi w nikim żadnych skrępowań. Co więcej, rozmówcy powołują się na swoje zasługi. Płacąc za prawo do oddania strzału, organizując ekipę, dostarczają zarobku w rejonach, gdzie trudno o pracę i wyżywienie (a skutkiem ubocznym jest dostarczenie mięsa, którego sami myśliwi nie jedzą). Przypisują sobie rolę „selekcjonerów” – populacja zwierząt winna być przecież kontrolowana, należy odstrzeliwać sztuki stare bądź słabe. Do lwów można strzelać, bo żyją w stadach – jest ich dużo, leopardów jest mało, więc lepiej zostawić je w spokoju.

Film Seidla ukazuje szczególny rodzaj polowania w szczególny sposób. Beznamiętna relacja reżysera jest niemniej bardzo silnie zideologizowana. Wystarczy pokazać euforyczną reakcję bohaterów w konfrontacji ze śmiercią zwierzęcia, by wywołać u widza odruch odrazy i jednoznaczne potępienie takiego sposobu uprawiania sportu.

Ten pobieżny z konieczności rekonesans jest tylko wstępnym rozpoznaniem obszaru, który można by eksplorować dalej, bardziej dokładnie, w sposób pogłębiany o refleksję kulturową, obyczajową i etyczną. Uzyskalibyśmy zapewne zróżnicowane obrazy, posługując się kluczem kinematografii narodowych, rodzajów i gatunków, poszczególnych okresów, być może także wybranych twórców, i z pewnością tematów, które tutaj próbowałam wstępnie zarysować.

Abstract

The hunt as a spectacle and metaphor:
the role of hunting scenes in feature films

The author discusses hunting scenes in film representing a variety of genres not for their iconography, but rather for their metaphorical impact. Filmmakers use hunting as a metaphor to speak about completely different issues. They explore political topics, expose their ideological and ethical aspects, focus on instances of customary behaviour. Alicja Helman points out the link between hunting and death. According to her, people who are capable to kill animals are also capable to kill people – not only at war, but for other reasons as well. The article focuses mainly on the works which became models for later films belonging to the traditions of ethno-fiction, western, horror, and psychological drama.

Keywords:

hunting, death, war, metaphor, ritual

Абстракт**Охота как спектакль и метафора:
роль охотничьих сцен в художественных фильмах**

В статье рассматриваются сцены охоты в фильмах разных жанров. Анализ проводится не с точки зрения их иконических достоинств, а в аспекте содержащегося в них метафорического заряда. Создатели используют охоту как метафору, чтобы сказать о чем-то другом. В связи с этим они поднимают политические темы, обращая особое внимание на идеологические, этические и моральные мотивы. Автор подчеркивает прежде всего связь охоты и смерти. В рассматриваемых фильмах вербально или имплицитно передается то, что если кто-то сегодня убивает животных, завтра сможет убивать людей, не только на войне, но также и по многим другим причинам. В статье анализируются главным образом фильмы, которые сформировали модели и образцы, перенятые затем кинокартинами таких жанров, как этно-фикция, вестерн, фильм ужасов, а также психологическая драма.

Ключевые слова:

охота, смерть, война, метафора, обряд