

# Magdalena Kamińska

---

## Zakazane i odsłonięte : Praca tabu w filmach "mondo"

---

Kultura Popularna nr 4 (34), 110-121

---

2012

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Magdalena  
Kamińska

**Zaka-  
zane  
i odsło-  
nięte. *Praca tabu  
w filmach mondo***

Jak zauważa Patricia Aufderheide, historycznie pierwsza odpowiedź na pytanie „po co robić filmy?” brzmi: „żeby zarabiać pieniądze” (Aufderheide, 2007: 107). Dlatego jeszcze przed ustabilizowaniem się systemu produkcyjnego, który doprowadził do powstania gatunków filmowych, uformowało się kilka formatów tematyczno-narracyjnych zapewniających produktom kinematograficznym powodzenie, a tym samym zysk ich twórcom i dystrybutorom. Jednym z najstarszych jest egzotyczny film przygodowy, którego linia narracyjna notorycznie wchodziła w alians z praktyką antropologiczną. Wspólnym celem obydwu było kronikarstwo kultur „prymitywnych”, dzieliły ponadto imperatywy obserwacji uczestniczącej i budowania narracji w ramach aktywnej współpracy z obiektami badań. Wszystkie późniejsze filmy tego typu zainspirował *Nanuk z Północy* Roberta J. Flaherty’ego (1922), uznawany za pierwszy w historii kina film dokumentalny. Zarazem amatorski i autorski, silnie nacechowany emocjonalnie i intuicyjny, ale wysublimowany formalnie *Nanuk* odniósł sukces rynkowy ku dużemu zaskoczeniu ówczesnej branży filmowej. Nikt z przedsiębiorców, do których drzwi stukał Flaherty w sprawie dystrybucji swego dzieła, nie podejrzewał, że tego rodzaju „poezja poznawcza” dobrze się sprzedaje (zob. Kamińska, 2006: 9–47). Skoro jednak już tak się stało, kontynuacja jego linii tematycznej była nieunikniona i wkrótce zaowocowała licznymi przygodowymi filmami rozgrywającymi się w egzotycznej scenerii i wykorzystującymi materiał dokumentalny.

Jako nieplanowana krzyżówka imperatywów komercyjnego przemysłu filmowego i autentycznej pasji poznawczej i twórczej, nacechowanej jednak naiwnym założeniem o kinematograficznym „złotym języku uniwersalnym”, egzotyczny film przygodowy w niedługim czasie zaowocował przynoszącą maksymalizację powodzenia i zysków praktyką szokumentaryzmu. Szokument (*shockumentary*) to film dokumentalny zaprojektowany i zaprezentowany w taki sposób, by „szokować, a nawet gniewać widownię swym tematem i sposobem jego przedstawienia”, zaś „prezentowany [w nim] punkt widzenia jest zazwyczaj bardzo jednostronny, niekiedy bazując na teoriach spisku” (<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=shockumentaries>, data weryfikacji URL 17 grudnia 2011). Dokumenty i quasi-dokumenty tego rodzaju wabiły publiczność obietnicą artykulacji tabu w przestrzeni publicznej, preferując tematy takie jak śmierć, przemoc, okrucieństwo wobec zwierząt, seksualność (zwłaszcza perwersyjna i fetyszystyczna), narkotyki czy dziwaczne zwyczaje i rytuały kultur „egzotycznych” (<http://www.imdb.com/list/MLJji-rbgZg/>, data weryfikacji URL 17 grudnia 2011). „Oburzające i cyniczne” szokumenty na poziomie narracyjnym stanowiły zlepek złośliwych i sarkastycznych spostrzeżeń co do zjawisk uważanych przez widzów za anormalne, dziwaczne i tabu, a niekiedy także co do samego faktu, że są one przez nich za takie uważane. Mimo że szokument uważano początkowo za pełnoprawny gatunek filmu dokumentalnego, z którym łączyło go poczucie poznawczej i artystycznej misji, szybko zrodził on dziesiątki mniej ambitnych *sequeli* i zwiabił tuziny imitatorów, naśladowców oraz entuzjastów. Coraz częściej inscenizowali oni lub rekonstruowali sceny śmierci, seksu i pełnych przemocy rytuałów albo po prostu kompilowali zastany *footage*, zmierzając w stronę skandalizmu, wulgarności i eksploatacji w najgorszym znaczeniu tego słowa. Jak oskarżycielsko pisali o nich krytycy, ta „kinematograficzna odnoga karnawałowych pokazów dziwolągów [...] jest odpowiedzialna za wysyp filmów kanibalistycznych w latach 70. i innych podobnie sensacjonalistycznych gatunków, eksplorujących ludzkie lęki i zarazem fascynację tabu, gwałtem, pełnymi przemocy kulturami i śmiercią” (Goddall, 2006: 10).

**Magdalena Kamińska** – doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o poznaniu i komunikacji społecznej, adiunkt w Zakładzie Badań nad Kulturą Filmową i Audiovizualną Instytutu Kulturoznawstwa (Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu).

## Pieski świat

Szokument można podzielić na kilka podgatunków. Najważniejszym z nich jest „egzotyczny pseudodokument” określany mianem *mondo* (Moliterno, 2008: 42). Mark Goodall twierdzi, że początków *mondo* należy szukać u samych podwalin kina – kiedy tylko człowiek wziął do ręki kamerę, natychmiast pojawiły się fotograficzne przykłady aktywności pre-mondowej. Jednak tendencja ta zyskała nazwę dopiero na początku lat 60. XX wieku w konsekwencji wejścia na ekrany włoskiego filmu, którego tytuł bazuje na kolokwialnym toskańskim wyrażeniu, oznaczającym absurd życia. Ten film to *Mondo Cane* (w literalnym przekładzie na polski *Pieski świat*), wyreżyserowany w roku 1962 przez Gualtiero Jacopettiego, Franco E. Prosperiego i Paolo Cavare. Film ten został natychmiast uznany za poruszający, ważny i oryginalny. Zgodnie z logiką kinematografii eksploatacyjnej gatunek zaczął w kolejnych latach intensywnie wytwarzać podobne teksty<sup>1</sup>, oceniane jednak sukcesywnie coraz niżej, gdyż staczały się po równi pochyłej w kierunku wtórności fabularno-narracyjnej i zaniedbania formalnego. *Mondo* stało się już ewidentnie niespójne i derywacyjne wraz z pojawieniem się w latach 80. fenomenu *compilation tape*, czyli podziemnych, amatorskich kolaży drastycznych i budzących grozę materiałów filmowych i video, przez dystrybutorów i odbiorców klasyfikowanych jako *extreme mondos* albo *horror*. Jednak, jak wskazuje Goodall, emocje, których doznaje widz *mondo*, mają niewiele wspólnego z szokiem czy wstrętem doświadczanym przez widza *horror* filmowego. W pierwszym przypadku groza posiada bowiem silne zakorzenienie w *vérité*, czego nie oferuje nawet najbardziej realistyczny *horror*. Filmy *mondo* stanowią wyraziste „mimetyczne reprezentacje doświadczenia prawdziwego życia”. Dlatego wywierały – i wywierają nadal – tak silne wrażenie na widzach (Goodall, 2006: 10).

*Mondo Cane* był propozycją nowego typu dokumentu, radykalnie odmiennego od Griersonowskich założeń teoretycznych, a także od koncepcji neorealizmu włoskiego. Jacopetti wielokrotnie wyrażał dystans wobec ich zaangażowania politycznego, jednak Goodall wiąże tę niechęć ze specyficzną, głęboko zakorzenioną we włoskiej kulturze, koncepcją *mimesis*, która wyraża się w twórczości Boccaccia, Dantego i w sztuce *commedii*, gdzie groteska funkcjonuje jako atrybut realizmu. Zdaniem Goodalla Jacopetti dzieli strategię mieszania elementów dokumentalnych i fabularnych z innymi twórcami, na przykład z Jeanem Rouchem i Barbetem Schroederem, pozostaje jednak reżyserem oryginalnym i odrębnym. Dokumentaliści i twórcy usiłujący nadać swym filmom cechy realizmu zakładają bowiem na ogół, że efekt autentyzmu intensyfikuje mniejsza ilość cięć montażowych, która zbliżać ma diegezę do naturalnej obserwacji. Odwrotne założenie czynił Jacopetti, wielokrotnie podkreślający w wywiadach wagę konfrontacyjnego procesu montażowego (*shock cut*) dla stworzonego przez siebie języka *mondo*. Udawało mu się w ten sposób formułować, jak ujmuje to Goodall, „traumatyczne i krytyczne znaczenia warte Eisensteina” i tym samym spokrewnić popularne i eksploatacyjne *mondo* z eksperymentami twórców awangardowych. Specyficzna technika montażowej dekonstrukcji jest kluczowa dla estetyki tego gatunku: ekstensywne użycie stopklatek, szybkich transfokacji i detali nadaje mu charakterystyczną energię i emocjonalną chybotliwość, nierzadko doprowadzoną do poziomu, na którym film wzbudza u widza dyskomfort, a nawet wstręt. Technikę tę w skrajnej wersji prezentują również późniejsze *compilation tapes*, stanowiące

1 Filmy naśladowujące jego tematykę i budowę określano początkowo mianem „szkoły Jacopettiego”.

lužne kolaże „poszarpanego” *footage*, realizujące „tanią metodologię wytnij-wklej (*cut and paste*)”, typową dla montażowej logiki VCR, która przekształciła i przekroczyła bardziej powściągliwą stylistykę *mondo* (Goodall, 2006: 15).

Michael Renov wyróżnił w praktyce dokumentalizmu filmowego cztery tendencje: 1) do zapisywania, ujawniania i zachowywania, 2) do przekonywania i promowania, 3) do analizowania i zadawania pytań, 4) do ekspresji. *Mondo* udało się scalić te zróżnicowane inklinacje w jedną praktykę (Goodall, 2006: 20). Gatunek ten ma ponadto wiele cech wspólnych z filmem podróżniczym, który daje wyraz symbolicznej dominacji nad rzeczywistością poprzez estetyzację obrazów świata za pomocą otwierających ujęć pejzaży i kondensację znaczeń przez ekspozycję narracji (Goodall, 2006: 22). Dzięki konstatacji tych analogii Goodall dochodzi do wniosku, iż sensacjonalistyczne *mondo* jest „wyższym” gatunkiem dokumentu i ma wiele cech wspólnych z kinematograficznymi praktykami awangardy, niewątpliwie przynależąc równocześnie do filmowej eksploatacji, komercyjnego *trashu* i sensacjonalistycznego *shock cinema*, z którymi jest najczęściej kojarzone. Twórcom *mondo* nie zawsze przyświecał nieskomplikowany cel eksploatawania niskich namiętności widowni, chociaż w wielu wypadkach za sukces tych filmów odpowiadał właśnie ten realizowany przez nie efekt. Podobnie nie zawsze filmy te miały za zadanie przełamywanie społecznych tabu czy też agitację za jakąkolwiek kulturową czy polityczną zmianą, a jednak wiele tak właśnie odczytywano. Nie były to również filmy pornograficzne w żadnym znaczeniu tego wyrazu, chociaż wiele z nich wychwytywało, wzmagало i wykorzystywało voyeurystyczne i ekshibicjonistyczne skłonności publiczności. Filmy te przede wszystkim miały być „poetyckimi i społecznie użytecznymi komentarzami do ludzkich zachowań w ich najdziwniejszych i najdziwniejszych formach” (Goodall, 2006: 10).

W odniesieniu do *mondo* używane jest niekiedy określenie „pseudodokument”, ponieważ przy ich produkcji wykorzystywano zarówno materiał dokumentalny, jak i inscenizowany, nie różnicując pomiędzy nimi na poziomie narracyjnym. Goodall zauważa jednak, że antynomizacja tych kategorii nie ma w tym kontekście sensu, ponieważ za pomocą materiału dokumentalnego można zbudować dzieło fabularne i odwrotnie. Na przykład Ingmar Bergman wykorzystał w *Personie* (1966) znaną dokumentalną scenę samobójczego samopodpalenia mnicha buddyjskiego, użytą również w *Mondo Cane 2/Mondo Pazzo* (reż. Gualtiero Jacopetti i Franco Prosperi, 1963) (Goodall, 2006: 21). Nic zatem nie stoi na przeszkodzie, aby koncepcja *mondo* mogła realizować się zarówno w formie dokumentu, jak i *art filmu*, a nawet dzieła awangardowego, łączy je bowiem z nimi wspólnota technik i subwersywno-krytycznego potencjału semantycznego (Goodall, 2006: 13). Emocjonalno-społecznych korzeni *mondo* należy natomiast doszukiwać się w kronikach filmowych z okresu II wojny światowej, przerażająco realistycznych, lecz równocześnie wytwarzających dystans pomiędzy widzem a przedmiotem poprzez zaklasyfikowanie tych przekazów jako kompilacji rozgrywających się w bezpiecznym oddaleniu „okropności wojny”. Niezwykłość *Mondo Cane* polega w dużej mierze na tym, że film ten jako pierwszy ukazał zachodniej publiczności „okropności pokoju” (Goodall, 2006: 16). Jednak o jego wyjątkowości stanowi przede wszystkim fakt, że w filmie tym „drastyczne sceny, jak choćby ta, w której przedstawiciel plemienia z Nowej Gwinei tłucze kijem na śmierć świnię, przeplatają się ze scenami zwyczajnie głupimi, na przykład ukazującymi starszych ludzi nieśmiało uczących się hawajskiego tańca *hula* w połączeniu z narracją i muzyką łagodzącą te dysonanse. Bardziej ekskluzywne filmy tego typu oferowały widzom doświadczenie obcych kultur bez przywoływania

intuicji etnograficznych, lecz czerpiąc wymierne korzyści z tego nawiązania” (Aufderheide, 2007: 108). *Mondo Cane* obok fascynacji wzbudził również krytykę: Jacopettiemu zarzucano etyczną ambiwalencję, a nawet oburzającą obojętność wobec ukazanych w filmie „aberracji” (Goodall, 2006: 25). Reżyser trafnie wykorzystał lokalne i kontekstowe funkcjonowanie tabuistycznego zakazu obrazowania niektórych ludzkich zachowań, pobudzając żywą dyskusję nad jego granicami, a zarazem potwierdzając jego efektywność poprzez wielokrotnie dokumentowany efekt emocjonalnego wstrząsu, który film wywoływał u widzów.

## Spadkobiercy Jacopettiego

Poszczególne podgatunki *mondo* ilustrują spektrum zjawisk tabuizowanych w kulturze ich powstania jako nazbyt przerażające, intymne, niebezpieczne, społecznie nie akceptowane i kulturowo nie do przyjęcia. Na przykład podgatunek znany jako *sexy nocturne* ukazuje te wcielenia ludzkiej seksualności, które rodzima kultura w momencie powstawania filmu oceniała jako perwersyjne: życie nocne, *sex shows*, ekscentryzmy fetyszystów, prostytucję, homoseksualizm itp. *Death Mondos* zorientowane na grozę, inspirowane bardzo popularną ośmioczęściową serią *Oblicza śmierci* (*Faces of Death*, 1978–1999, reż. John Alan Schwartz) i intensywnie rozwijające się w latach 80., gromadziły i komasowały odrażające obrazy śmierci i rozkładu. Filmy te doprowadziły gatunek do jego najbardziej ekstremalnych konkluzji, tracąc równocześnie wzgląd na walory formalne i sprowadzając się do praktyki formowania niszowych kompilacji heterogenicznych materiałów przeznaczonych dla najbardziej skrajnych wielbicieli „mocnych wrażeń”. Podgatunkiem z pogranicza *mondo* były *scare films* – paraedukacyjne krótkie metraże popularne w latach 70., których deklarowanym celem było zniechęcanie młodzieży do ryzykownych zachowań: brawurowego prowadzenia samochodu, przedmałżeńskiego seksu, używania narkotyków czy nadmiernego zaufania udzielanego obcym. Czyniło to poprzez ilustratywne ukazywanie najgorszych możliwych konsekwencji tych zachowań, włączając w to obrazy spalonych ciał pasażerów samochodów prowadzonych po pijanemu, genitaliów zdeformowanych chorobami wenerycznymi, przemocy na „złych randkach” czy zdeformowanych dzieci, które przyszły na świat rzekomo wskutek etycznych błędów swych rodziców (Goodall, 2006: 10). Niektóre odmiany *mondo* epatowały nonszalanckim podejściem do tematu, inne moralizowały, jednak łączyła je wspólna praktyka przypominania o tym, co zakazane, lecz nie wyparte, czyli o tabu.

Po sukcesach włoskiego *Mondo Cane* gatunek szybko stał się fenomenem globalnym: pojawiły się realizacje francuskie (*La Femme Spectacle/Paris in the Raw* Claude’a Leloucha, 1964), niemieckie (*Welt Ohne Scham/Mondo Bizarre* Manfreda Durnioka, 1965), ze Stanów Zjednoczonych (*Mondo Mod* Petera Perry’ego Jr., 1967) i Wielkiej Brytanii (*The London Nobody Knows* Normana Cohena, 1969, *Our Incredible World* Edwarda Stuarta Abrahama, 1966 czy *Primitive London/London in the Raw* Arnolda Louisa Millera, 1964)<sup>2</sup>. Najważniejsze nazwiska twórców klasycznego nurtu *mondo* pozostały jednak włoskie: to wspomniani już Gualtiero Jacopetti i Franco Prosperi, autorzy modelowego *Mondo Cane* i serii jego kontynuacji skoncentrowanych na

2 Obszerną listę filmów *mondo* zestawiono np. na: <http://utenti.multimania.it/mojmir/im-mdb/list.html>, data weryfikacji URL 17 grudnia 2011.

ukazywaniu „szaleństwa społeczności światowej”, a także Antonio Climati, autor „dzikiej trylogii” (*Ultime grida dalla savana/Savage Man Savage Beast*, 1975, *Savana violenta/This Violent World*, 1976, *Dolce e selvaggio/Sweet and Savage*, 1983) oraz bracia Angelo i Alfredo Castiglioni, twórcy *extreme mondos* opowiadających o dziwnych i szokujących zwyczajach oraz rytuałach (Goodall, 2006: 10). Klasyczne *mondo* wykazuje wyraźne związki z włoskim horrorem tamtej epoki, to jednak właśnie ono, nie zaś filmy grozy, legitymizowało funkcję szoku w kinie popularnym, naruszając przy tym wiele świętych do tej pory zasad mainstreamowego kina, takich jak ukrywanie cięć montażowych przed widzami (Bazinowska reguła niewidzialnego montażu). Jedną z najbardziej charakterystycznych formalnych cech *mondo* jest to, że cięcia są w nich umyślnie wyeksponowane, dosadne i nieoczekiwane. Jacopetti twierdził jednoznacznie: „Twarde cięcia to życie. Miękkie – to historia, a nie codzienne doświadczenie” (Goodall, 2006: 36).

Związki między horrorem a *mondo* epitomizuje *Cannibal Holocaust* Ruggero Deodato z 1979 roku. Deodato debiutował jako asystent Roberto Rosselliniego, a następnie uprawiał większość popularnych gatunków kinematograficznych, od *peplum* po niskobudżetowe *science fiction*. Swoją reputację zawdzięcza jednak horrorom typu *splatter*, które przyniosły mu status twórcy kultowego i pseudonim „Pan Kanibal” (*Mr. Cannibal*). Jego najbardziej znane filmy to słynny i silnie ocenzurowany *Ultimo mondo cannibale* (*The Last Cannibal World*, 1977) oraz właśnie *Cannibal Holocaust*, opisywany jako „najdzikszy i najbardziej brutalny film współczesny” (Moliterno, 2008: 113). Film ten stanowi swoisty pastisz *mondo* i artykułuje surowe oskarżenie pod adresem eksploatacyjnego szkomentu, stanowiąc denuncjację dziennikarskiego podejścia do kultur pozaeuropejskich, a równocześnie trwale kojarząc *mondo* z kinem grozy i fenomenem *snuff* (Goodall, 2006: 37). Temat filmu wiąże go ponadto z aktualnymi problemami badawczymi antropologii, egzemplifikowanymi przez szeroko dyskutowaną wówczas pracę Napoleona Chagnona *The Fierce People* (1968). Zawiera ona deskrypcję kultury i sposobu życia Indian Yanomamö żyjących w głębi lasów deszczowych pogranicza brazylijsko-wenezuelskiego. Chagnon opisał tę społeczność jako „neolityczną”, skoncentrowaną na przemocy i potwierdzającą darwinowskie teorie selekcji naturalnej. Odczytanie to było później wielokrotnie krytykowane przez antropologów (por. Eriksen i Nielsen, 2001: 175–177), jednak jako jeden z pierwszych i najbardziej radykalnych oponentów Chagnona wystąpił właśnie Deodato. W jego filmie społeczność Yanomamö jawi się jako przesycona przemocą, jednak jej eskalacja zostaje sprowokowana przez białych dziennikarzy, którzy wprowadzają do indiańskiego świata nieznaną w nim dotąd, ekstremalną formę okrucieństwa – masowy genocyd. Tym samym Deodato zarazem sprzeciwił się i potwierdził założenie sformułowane przez Prosperiego, które dało teoretyczne podstawy *mondo* jako gatunkowi filmowemu: „Przemoc jest formą obiektywizmu” (Goodall, 2006: 107).

*Mondo* powstało i rozkwitło we Włoszech we wczesnych latach 60. XX wieku. Początkowo „mondystyczne” tendencje ujawniały się w bardziej tradycyjnej formie filmów przyrodniczych i podróżniczych (za przykład może posłużyć dorobek reżyserski Folco Quiliciego). Stopniowo zaczęły realizować się w bardziej hybrydowej postaci, jak w przypadku *I nuovi angeli* (1962) Ugo Gregorettego czy *Zgromadzenia miłosego* (*Comizi d'amore*, 1964) Pier Paolo Pasoliniego. Gatunek połączył się na stałe z praktyką szkumentalistyczną po sukcesie *Mondo Cane* i tendencja ta była kontynuowana przez Jacopettiego w *La donna nel mondo/Women of the World* (1962), *Africa addio/Farewell Africa* (1966) i *Addio zio Tom/Goodbye Uncle Tom* (1971), a także przez Giannię Proie

(*Mondo di notte 3/World by Night*, 1963), Marco Vicario (*Il Pelo nel mondo/Go! Go! Go! World*, 1964), Paolo Cavare ( *L'occhio selvaggio/The Wild Eye*, 1967) czy Luigiego Scattiniego (*Svezia: Inferno e paradiso/Sweden: Heaven and Hell*, 1965) (Moliterno, 2008: 119). Na początku lat 60. dźwięk w filmach włoskich rutynowo realizowano w postsynchronach, co poskutkowało fragmentaryzacją komponentu wizualnego i audialnego, która w znacznym stopniu ukształtowała poetykę montażową *mondo* (Goodall, 2006: 23). Kolejnym czynnikiem był fakt, że frekwencja w kinach włoskich od połowy lat 50. regularnie spadała wskutek wzrostu produkcji telewizyjnej. Studia filmowe w tamtym okresie walczyły o każdy produkt, który gwarantował jakikolwiek dochód. Od wczesnych lat 60. podział na *quality films* i niskobudżetowe, lokalnie dystrybuowane *quickies* był już w kinematografii włoskiej wyraźny. Kiedy któryś z eksperymentalnych *quickies* osiągał sukces, oznaczało to nieodwołalnie inicjację serii eksploatacyjnych naśladownictw, (*filoni*) które miały do maksimum wykorzystać – domyślnie nader krótki – żywot trendu. Do takiego useryjnięcia najlepiej nadawały się *pepla*, *spaghetti westerny*, komedie erotyczne, *gialli* oraz właśnie *mondo* (Nakahara, 2004: 126). Włoskie *mondo* z wczesnych lat 60. są często *spin-offami* filmów *sexy by night* z późnych lat 50., takich jak *Europa di notte* Alessandro Blasettiego (1959). Nominalnie miały być „pseudoetnograficznymi dokumentalizacjami brutalnej rzeczywistości kosmopolitycznego nocnego życia i tego, co nieucywilizowane wewnątrz naszego na pozór cywilizowanego społeczeństwa”, ale wytwarzając serie szybkich *filoni* przekroczyły – przynajmniej w opinii krytyków – granicę dzielącą dokument od *freak show* i, jak podsumowuje Tamao Nakahara, weszły w rolę „*reality tv* swoich czasów” (Nakahara, 2004: 131).

Bill Nichols określił *mondo* jako powiązane z dokumentem w tym samym stopniu, co z kabaretem osobliwości, który sam w sobie jest dla badacza kultury znacznie bardziej problematyczny aniżeli istnienie zjawisk będących jego pożywką. Problemy te dodatkowo skomplikowało zainteresowanie filmami *mondo* ze strony prasy undergroundowej. Afirmowała ona rewolucyjną wartość szoku, który wywoływały u widzów te produkcje, co pozwalało je skojarzyć z ideologicznym aspektem parakinematycznych form publikacji (Goodall, 2006: 12). W powszechnej świadomości *mondo* pozostaje jednak związane z kontekstem parakina eksploatacyjnego, choć badacze interpretują je jako gatunek dokumentu, film awangardowy eksperymentujący z montażem czy popularną formę opowieści etnograficznej zmodyfikowaną przez aksjologiczno-ekonomiczne uwarunkowania przemysłu filmowego w określonym momencie historycznym. Rzekoma motywacja etyczna i poznawcza oraz zastosowanie technik dokumentalnych pozwalały twórcom *mondo* na obnażanie granic kulturowych tabu, a równocześnie na unikanie represji ze strony mechanizmów cenzury. Wiele współczesnych skandalizujących przekazów audiowizualnych usiłuje naśladować ten mechanizm, choć wskutek zmian w systemie produkcji filmowej nie można go już odtworzyć. Estetyka *mondo* jest jednak nadal popularna, a poetyka i polityka współczesnych mediów wiele mu zawdzięczają: telewizja kablowa i satelitarna chętnie unaoczniają „to, co w świecie najgorsze”, posługując się wypracowaną przez *mondo* narracyjną formułą kolażu (Goodall, 2006: 11). Dobrym przykładem *soft mondo* może być telewizyjna seria *Tabu*, której siódmy już sezon jest obecnie emitowany przez kanał National Geographic („Poznajmy tajemnice mrocznej strony relacji międzyludzkich. W programie o Brytyjczyku z pięcioma żonami i mężczyźnie zakochanym w gumowej lalce” – <http://natgeotv.com/pl/tabu/info>, data weryfikacji URL 17 grudnia 2011), zaś *extreme mondo* realizuje się w „drugim obiegu” nowych



mediów („Larwoterapia. Dla niektórych może być odrażające. Leczenie, w którym używa się larw, trawiących martwą tkankę” – <http://www.wykop.pl/link/229528/larwoterapia-dla-niektorych-moze-byc-odrazajace/>, data weryfikacji URL 17 grudnia 2011). Można orzec, że najważniejsze realizacje tego gatunku trwale zmieniły sposób, w jaki świat jest oglądany i raportowany przez obiektywy.

Głębsze analizy *mondo* odsłaniają jego potencjał krytyczno-społeczny. Krytyka ta dotyczy koncepcji kulturowej odmienności takiej, jaką wykreowano i eksploatowano na Zachodzie, bazując na kategoriach prymitywizmu, cywilizacji, modernizmu, autentyczności, reprezentacji, *gender*, klasy, rasy oraz tożsamości. *Mondo* ekstrahuje, miesza i ponownie osadza te pojęcia nie w ekskluzywnym dyskursie naukowym, ale w mainstreamie zachodniej kultury popularnej. Obojętne wobec wymogów holizmu, kontekstualizacji i autentyczności, bez zażenowania operuje fragmentacją, przeskokami montażowymi, dekontekstualizacją i inscenizacją, naruszając normatywne podstawy zastanych uporządkowań kategorialnych (Goodall, 2006: 14). Kluczowym momentem w historii *mondo* było skojarzenie motywacji ekonomicznej i poznawczo-aksjologicznej. Ta ostatnia stanowić miała sposób na omijanie i zarazem wykorzystywanie mechanizmów cenzury strzegącej tabu „cywilizowanego” świata. Idealny film-towar tego typu artykułował granice tabu, ale ich nie przekraczał; był liminalny, lecz nie transgresywny. Mimo to przyjęcie kalejdoskopowego modelu narracji skutkowało perswazyjnym efektem promowania relatywizmu kulturowego. Dzięki czerpaniu przykładów z różnych kręgów kulturowych, w tym również z rodzimego, *mondo* podkreślając *Big Ditch* zarazem niwelowało go. Pod tym względem wyprzedziło refleksję antropologiczną swoich czasów. Clifford Geertz, który uważał pracę antropologa za wysiłek „ogarnięcia obcego (*alien*) sposobu myślenia”, w latach 70. podsumował stan *Big Ditch* następująco: „Francuz nigdy nie zje solonego masła, ale dawne dobre czasy palenia wdów i kanibalizmu odeszły na zawsze” (Eriksen i Nielsen, 2001: 175). Gdyby ten *bon mot* miał wyartykułować twórca *mondo*, brzmiałby on zapewne: „Dzicy coraz rzadziej zjadają się nawzajem, ale za to wśród cywilizowanych narastają ekscentryzmy żywieniowe”.

Dopóki refleksja antropologiczna pozostaje intelektualnie ekskluzywna, nie jest niezbędna. Społeczny sens jej funkcjonowania zasadza się na tym, że może się ona realizować na różnych poziomach poznawczych. Granice między nimi można wyznaczyć ustalając różnicę między obrazem Bali z *mondo* a Bali opisanym przez Geertza. W publikacjach na temat filmu etnograficznego najczęściej wspomina się o *mondo* (Heider, 2006), lecz warto pamiętać, że słowo „tabu” również nie należy już do profesjonalnego języka antropologów. Pojęcie to wprowadził do potocznego języka angielskiego w XVIII wieku James Cook. Antropologowie pierwszej połowy XX wieku używali go na oznaczenie każdego rytualnego zakazu, łącząc w jego zakresie znaczeniowym pojęcia świętości i nieczystości; jak jednak wykazała Mary Douglas, w dorobku etnografii nie można znaleźć podstaw dla uniwersalizacji tego połączenia (por. Douglas, 2007). U początków antropologii społecznej pojęcie tabu było centralne dla dyscypliny. Potem jego popularność spadła, ale nadal chętnie używano go w kontekście niektórych praktyk, np. zakazów pokarmowych (Knight, 2010: 682). Pierwotnie posiadało jednak znacznie bardziej złożone znaczenie: sygnalizowało skomplikowaną relację między tym, co zakazane, a tym, co święte. Z relacji tej derywowano niektóre (lecz bynajmniej nie wszystkie) rodzaje rytualnej nieczystości. W okresie wypraw Cooka społeczeństwo polinezyjskie opierało się na tabu. Sytuacja ta nieoczekiwanie odnalazła przełożenie na

kulturę europejską ery wiktoriańskiej, która również zasługiwała na miano kultury rządzonej przez tabu. Wówczas słowo to zaczęło się pojawiać w pracach wielu uczonych. Najważniejszymi z nich byli James George Frazer i W. Robertson Smith, piszący o sakralnym tabu jako o przeżytku. Jego koncepcja opierała się na założeniu, że „dzicy” nie odróżniają tego, co święte, i tego, co nieczyste. Ponieważ znajdowała odzwierciedlenie w powszechnie wówczas przyjmowanym założeniu o fundamentalnie różnym sposobie myślenia „dzikich” i „cywilizowanych”, została ogólnie zaakceptowana (Knight, 2010: 683). Jak podkreśla Elsa Simões Lucas Freitas, miało to bezpośredni związek z faktem, że w epoce wiktoriańskiej szczególnie wiele zachowań unikających (*avoidance behaviours*) było waloryzowanych pozytywnie, co znajdowało swoje odbicie w języku (Simões Lucas Freitas, 2009: 29).

Dziś, po raczej bezskutecznych próbach doprecyzowania, pojęcie tabu odnosi się do szerokiego spektrum zachowań, których należy unikać, izolować się od nich i ukrywać je, a przynajmniej rugować je ze sfery publicznej, ponieważ uważane są za niebezpieczne. Tabuizacja pozwala lokalizować granice dopuszczalności zachowań, a także uruchamia mentalny aparat umożliwiający transgresję norm i jej karanie. W tym kontekście tabu jawi się jako uniwersalna strategia unikania niebezpieczeństw związanych z naruszeniem granic, marginesami i pograniczami, których istnienie podważa stabilność kulturowych kategoryzacji i dlatego niesie z sobą niszczycielski potencjał. W tym sensie tabu jest zjawiskiem ponadczasowym, a jego społeczna rola jest niezmienna. Niebezpieczeństwo kryjące się w miejscach tranzytu może być kontrolowane przez rytualne zachowania, który pozwalają na precyzyjne oddzielanie statusów. Tabu można zatem interpretować jako uniwersalny fenomen komunikacyjny i zarazem zespół zachowań unikających zabarwiający wszelkie relacje społeczne (Simões Lucas Freitas, 2009: 37–39). Obecnie jednak, jak pisze Chris Knight, termin ten „nie jest już modny wśród antropologów” i wydaje się przynależeć do przeszłości dyscypliny, podobnie jak na przykład animizm lub totemizm. W dużym stopniu stało się tak z powodu popularności prac Freuda, który skojarzył tabu z seksualną neurozą, rozumiejąc przez nie zachowanie upragnione przez nieświadomość, lecz zakazane, kompulsywne i irracjonalne, a także porównując „dzikich” do neurotyków. Obecnie użycie słowa „tabu” może zostać uznane za politycznie niepoprawne. Jednak, jak wskazuje Knight, należy ubolewać, iż nie zaproponowano w jego miejsce innego określenia, gdyż odczuwalny jest brak słowa na oznaczenie czegoś „kategorycznie, bez kwestionowania przestrzeganej kolektywnej prohibicji”, mimo że dziś nikt nie ośmieliłby się oceniać jej racjonalności czy irracjonalności (Knight, 2010: 684).

Filmy *mondo* pracują na kwadracie semiotycznym zbudowanym na opozycjach jawne/tabu oraz własne/obce. Kultura obca widzom jawi się w ich dyskursie jako podwójnie niejawna: po pierwsze dlatego, że jest niedostatecznie znana, a po drugie, ponieważ poszczególne ukazane zjawiska mogą być zakwalifikowane jako tabu w ramach kultury własnej. Zostają one mimo to obnażone przez *mondo* w przestrzeni publicznej. Natomiast kultura własna jest z definicji jawna i dla twórcy, i dla widza, lecz jawność ta zostaje zsubwersjonowana przez drugi ruch, w którym zostaje przedstawiona jako skrajnie dziwaczna i notorycznie naruszająca swoje własne, a niekiedy także i cudze tabu. *Mondo* nie tylko snuje niepoprawne politycznie, sensacjonalistyczne opowiadki o „dzikusach”, „dzikości” i „dzikich”. Opowiada również, a może nawet przede wszystkim „o tym, co niecywilizowane wewnątrz naszego

cywilizowanego świata” (Nakahara, 2004: 133). Dlatego, nie zaś z powodu towarzyszących mu paranaukowych racjonalizacji, *mondo* należy ocenić wysoko jako wysublimowaną i społecznie użyteczną formą przekazu. Jego wartość nie wynika z faktu, że przybliży widzom obce kultury, lecz z tego, że ukazuje im kulturę własną jako kulturę obcą. Badacz kultury może z analizy *mondo* wydobyć dodatkową korzyść poznawczą. Badając historię tego gatunku można śledzić, jak tabu kultury Zachodu zmieniały się przez ostatnie pięćdziesiąt lat. Klub *piercingu* ukazany w *Szokującej Azji* (reż. Rolf Olsen, 1974) dziś już nie szokuje: tego typu modyfikacje ciała, trzydzieści parę lat temu zupełnie niespotykane w Polsce, są obecnie bardzo popularne wśród młodego pokolenia i przyzwyczajono się do ich widoku. W tym samym filmie pojawia się postać japońskiego staruszka, który uczęszcza do domu publicznego, by tam udawać niemowlę, podczas gdy wyglądająca na jego wnuczkę prostytutka gra jego matkę, zabawia go grzechotką i zmienia mu pieluszki. Dziś w *Tabu* można nie tylko obejrzeć występującego w tej samej roli młodego mężczyznę z Zachodu, ale także wysłuchać jego głosu głoszącego pochwałę „niemowlęcego” stylu życia. *Mondo* nie tylko relatywizuje normy kulturowe, ale również odnajduje w najdziwniejszych nawet ludzkich zachowaniach zręby uniwersalnej wspólnoty człowieczeństwa. *Mondo Cane*, w którym – zgodnie z tytułem – obraz psa jest stale powracającym motywem, ukazuje dwie pozornie skrajnie odmienne postawy wobec tego zwierzęcia. Jedną z nich wyraża scena z chińskiego bazaru mięsnego, na którym poczesne miejsce zajmują sprawione tusze psów, a drugą klamrująca film sekwencja z kalifornijskiego psiego cmentarza, pełnego zapłakanych i modlących się na klęczkach żałobników. Wspólne dla wszystkich ukazanych kultur okazuje się jednak to, że w każdej z nich pies jest zwierzęciem w szczególny sposób bliskim człowiekowi. *Mondo* jako wyjątkowa odmiana dokumentu, którego tematem jest szeroko pojęte tabu, nie tyle postuluje, co konstatuje istnienie świata globalistycznego; demokratycznego, choć nie ujednoczonego, i uporządkowanego, lecz nie statycznego; „świata, w którym dziwactwo powszednie, a powszedniość staje się dziwaczna” (Goodall, 2006: 46).

## BIBLIOGRAFIA

- Aufderheide P., 2007, *Documentary Film: A Very Short Introduction*, Oxford-New York.
- Eriksen T. H., Nielsen F. S., 2001, *A History of Anthropology*, London-Sterling.
- Douglas M., 2007, *Czystość i zmaza. Analiza pojęć nieczystości i tabu*, Warszawa.
- Goodall M., 2006, *Sweet & Savage. The World Through The Shockumentary Film Lens*, London.
- Heider, Karl G., 2006, *Ethnographic Film*, Austin.
- Knight Ch., 2010, *Taboo*, [w:] Barnard A. i Spencer J. (red.), *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, New York.
- Moliterno G., 2008, *Historical Dictionary of Italian Cinema*, Lanham.
- Nakahara T., 2004, *Barred Nuns: Italian Nunsplotation Films*, [w:] Mathijs E. i Mendik X. (red.), *Alternative Europe. Eurotrash and Exploitation Cinema Since 1945*, London-New York.
- Pennington J.W., 2007, *The History of Sex in American Film*, Westport.
- Simões Lucas Freitas E., 2009, *Taboo in Advertising*, Amsterdam-Philadelphia.
- Kamińska M., 2006, *Robert J. Flaherty. Droga odkrywcy*, [w:] Durys E. i Klejsa K. (red.), *Kino amerykańskie. Twórcy*, Kraków.
- <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=shockumentaries>, data weryfikacji URL 17 grudnia 2011.
- <http://www.imdb.com/list/MLJji-rbgZg/>, data weryfikacji URL 17 grudnia 2011.
- <http://natgeotv.com/pl/tabu/info>, data weryfikacji URL 17 grudnia 2011.
- <http://www.wykop.pl/link/229528/larwoterapia-dla-niektorych-moze-byc-odrazajace/>, data weryfikacji URL 17 grudnia 2011.

## FILMOGRAFIA

- Cannibal Holocaust*, reż. Ruggero Deodato, 1979
- Europa di notte*, reż. Alessandro Blasetti, 1959
- Farewell Africa (Africa addio)*, reż. Gualtiero Jacopetti, 1966
- Go! Go! Go! World (Il Pelo nel mondo)*, reż. Marco Vicario, 1964
- Goodbye Uncle Tom (Addio zio Tom)*, reż. Gualtiero Jacopetti, 1971
- I nuovi angeli*, reż. Ugo Gregoretti, 1962
- Mondo Bizarre (Welt Ohne Scham)*, reż. Manfred Durniok, 1965
- Mondo Mod*, reż. Peter Perry Jr., 1967
- Nanuk z Północy (Nanook of the North)*, reż. Robert J. Flaherty, 1922
- Oblicza śmierci (Faces of Death)*, reż. John Alan Schwartz, 1978–1999
- Our Incredible World*, reż. Edward Stuart Abraham, 1966
- Paris in the Raw (La Femme Spectacle)*, reż. Claude Lelouch, 1964
- Persona*, reż. Ingmar Bergman, 1966
- Pieski świat (Mondo Cane)*, reż. Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, Paolo Cavara, 1962
- Pieski świat 2 (Mondo Cane 2/Mondo Pazzo)*, reż. Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, 1963
- Primitive London/London in the Raw*, reż. Arnold Louis Miller, 1964
- Savage Man Savage Beast (Ultime grida dalla savana)*, reż. Antonio Climati, 1975
- Sweden: Heaven and Hell (Svezia: Inferno e paradise)*, reż. Luigi Scattini, 1965
- Sweet and Savage (Dolce e selvaggio)*, reż. Antonio Climati, 1983
- Szokująca Azja (Shocking Asia)*, reż. Rolf Olsen, 1974
- The Last Cannibal World (Ultimo mondo cannibale)*, reż. Ruggero Deodato, 1977
- The London Nobody Knows*, reż. Norman Cohen, 1969

*The Wild Eye* (*L'occhio selvaggio*), reż. Paolo Cavara, 1967

*This Violent World* (*Savana violenta*), reż. Antonio Climati, 1976

*Women of the World* (*La donna nel mondo*), reż. Gualtiero Jacopetti, 1962

*World by Night* (*Mondo di notte 3*), reż. Gianni Proia, 1963

*Zgromadzenie miłosne* (*Comizi d'amore*), reż. Pier Paolo Pasolini, 1964