

„Kwartalnik Filmowy” nr 110 (2020)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.144>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Krzysztof Loska
Uniwersytet Jagielloński
<https://orcid.org/0000-0003-4078-798X>

Choroba tropikalna, czyli o ludziach, zwierzętach i duchach w filmie Apichatponga Weerasethakula

Słowa kluczowe:

kino tajlandzkie;
animal studies;
multinaturalistyczny
perspektywizm;
animizm;
Gilles Deleuze;
Félix Guattari

Abstrakt

Artykuł jest poświęcony analizie związków między ludźmi i nie-ludźmi oraz wyjaśnieniu procesu „stawania-się-zwierzęciem” (*devenir-animal*) na przykładzie filmu *Choroba tropikalna* (*Sat pralat*, 2004) Apichatponga Weerasethakula. Źródłem inspiracji jest multinaturalistyczny perspektywizm wprowadzony przez Philippe’a Descolę i Eduarda Viveirosa de Castro do etnograficznych badań nad wierzeniami animistycznymi oraz filozofia Gilles’a Deleuze’a i Féliksa Guattariego. Odchodząc od antropocentrycznej perspektywy, autor zwraca uwagę na kilka głównych problemów: konieczność podważenia opozycji między naturą i kulturą, zakwestionowania psychicznej nieciągłości między różnymi rodzajami bytów, wskazania na możliwość wyzwolenia człowieka z podmiotowości przez wyrwanie go z ustabilizowanych kategorii (biologicznych, społecznych, kulturowych) oraz otwarcie na relacje z Innymi (zwierzętami, duchami, roślinami).

Wszystkie stworzenia są osobami – stwierdza francuski antropolog Philippe Descola w książce *Par-delà nature et culture* – duchy, ludzie, zwierzęta i rośliny żyją obok siebie, słuchają się wzajemnie i wchodzą w relacje¹. Ludzie udzielają głosu nie-ludziom, czasem rozmawiają z nimi, a mimo że nie otrzymują bezpośredniej odpowiedzi, to niektórzy – jak chociażby szamani – mogą porozumiewać się z nimi w snach lub wizjach. Chciałbym zastanowić się nad sytuacją, w której kontakt międzygatunkowy nie jest oparty wyłącznie na bliskości emocjonalnej (na przykład ze zwierzętami domowymi), lecz na pewnym dystansie wynikającym z zetknięcia się z czymś niedostępnym, co zagraża życiu i prowadzi do radykalnej przemiany. Wskutek takiego spotkania człowiek przestaje być podmiotem i panem stworzenia, uwalnia się od normatywnej wizji samego siebie, dzięki czemu może otworzyć się na relacje z innymi (zwierzętami, roślinami) i zobaczyć świat na nowo².

Nie interesuje mnie stanowisko antropocentryczne, zgodnie z którym metamorfoza służy jako temat opowieści o odzyskaniu ludzkiej postaci (czyli człowieczeństwa) – jak w baśniach Jacoba i Wilhelma Grimmów o żabim królu albo o dwunastu braciach zaklętych w kruki – lecz spojrzenie pozwalające na unieważnienie opozycji między ludzkim i nie-ludzkim, kulturą i naturą, a w konsekwencji zakwestionowanie uprzywilejowanego miejsca człowieka w świecie³. Źródłem inspiracji jest dla mnie zarówno multinaturalistyczny perspektywizm, stosowany przez Philippe'a Descolę i Eduarda Viveirosa de Castro w etnograficznych badaniach nad wierzeniami animistycznymi, jak i filozofia Gilles'a Deleuze'a i Féliksa Guattariego, zwłaszcza ich koncepcja „stawania-się-zwierzęciem” (*devenir-animal*)⁴. Stanowiska badaczy reprezentujących tak różne dziedziny nauki okazują się w wielu miejscach zbieżne, w dodatku pozwalają lepiej zrozumieć sposób kształtowania się relacji między odmiennymi gatunkami w twórczości tajskiego reżysera Apichatponga Weerasethakula, którego film będzie tu przedmiotem analizy.

Jak zauważył wspomniany już Philippe Descola, charakterystyczną właściwością ontologii animistycznych jest zdolność wszystkich istot o *identycznym wnętrzu* do przemiany, dzięki czemu człowiek może przyjąć formę zwierzęcą lub roślinną, czyli *zrzucić swoje zewnętrzne ubranie i odsłonić duszę*⁵. Metamorfoza nie oznacza przebrania, wręcz przeciwnie: *stanowi ona końcową fazę relacji, w której każda ze stron, modyfikując punkt widzenia narzucony mu przez swoją pierwotną fizyczność, stara się odkryć perspektywę, z której druga strona patrzy na siebie*⁶. Podobnie Deleuze i Guattari podkreślają, że *stawanie się* nie ma nic wspólnego z naśladownictwem, wyobrażaniem sobie siebie jako kogoś innego, z utożsamianiem się czy personifikacją i z pewnością nie polega na zachowywaniu się jak zwierzę⁷. W procesie tym chodzi przede wszystkim o wyzwolenie człowieka z podmiotowości, wyrwanie go z ustabilizowanych kategorii (biologicznych, społecznych, kulturowych), czyli detyerytorializowanie przez zarażenie zwierzęcością (jako że *stawanie się* przypomina epidemię), doprowadzenie do spotkania z *anomalnymi, nieznanymi siłami*⁸.

Choroba tropikalna (*Sat pralat*, 2004) – a raczej *Potwór*, bo tak brzmi oryginalny tytuł filmu Apichatponga Weerasethakula – wprowadza widzów w sam środek współczesnej debaty na temat relacji natury z kulturą, przekonuje o istnieniu ciągłości między światami ludzkich i nie-ludzkich zwierząt oraz podważa myślenie w kategoriach antropocentrycznych. Film składa się z dwóch pozornie niepowiązanych ze sobą części, opowiada różne historie, w których występuje ta sama para aktorów. Pierwsza z nich, zrealizowana w poetyce paradokumentalnej, rozgrywa

się mieście położonym na skraju lasu tropikalnego – jej bohaterami są młodzi mężczyźni, Tong (Sakda Kaewbuadee) i Keng (Banlop Lomnoi), których łączy miłosne uczucie. W drugiej części, nawiązującej do konwencji baśni lub fantastyki grozy, akcja przenosi się do dżungli, dokąd wyrusza żołnierz (Keng) na poszukiwanie „ducha-tygrysa” (Tong), który zagraża okolicznym mieszkańcom i pożera ich bydło.

Część krytyków zwracało uwagę na homoerotyczny charakter związku pary bohaterów i odczytywali warstwę fabularną jako opowieść o próbie odzyskania ukochanego oraz sposobach uporania się z egzystencjalną traumą. Na poziomie metaforycznym interpretowali przedstawioną historię jako przykład refleksji nad kondycją homoseksualnego podmiotu, jego wrażliwością i podatnością na zranienie, podczas gdy w aspekcie zwierzęcym widzieli niezgodę na odseksualizowanie ciała (postać nagiego Tonga ze skórą pokrytą tatuażami jako sprzeciw wobec norm społecznych)⁹. Inni, zwłaszcza przyjmujący perspektywę psychoanalityczną, odczytywali zaproponowaną przez reżysera konstrukcję narracyjną w kategoriach związku dialektycznego. Dokonywali rekonstrukcji spójnej i ciągłej opowieści, potwierdzając w ten sposób istnienie racjonalnego porządku lub wskazując możliwość rozwiązania napięcia pomiędzy popędami życia (część pierwsza) i śmierci (część druga)¹⁰.

Zgodnie z powyższą interpretacją dżungla – jako symbol nieprzeniknionej ciemności – jest związana z nieskrępowanym nakazami kultury pożądaniem (ale równocześnie z pierwotnym pragnieniem powrotu do materii nieożywionej), podczas gdy miasto wiąże się z cywilizacją i jej zasadą rzeczywistości. Należy jednak spojrzeć na lasy tropikalne z perspektywy khmerskich i tajskich podań ludowych, w których są one przestrzenią wyobrażoną, zamieszkiwaną przez duchy lub inne tajemnicze istoty żyjące na marginesie społeczeństwa, nierzadko wykluczone z ludzkiej wspólnoty, lecz mogące komunikować się z bóstwami (jak szamani)¹¹. W filmie Apichatponga dżungla jest przede wszystkim miejscem liminalnym, w którym dochodzi do spotkania różnych światów i gdzie dokonuje się przemiana człowieka (stawanie-się-zwierzęciem) lub jego duchowe przebudzenie (jeśli przyjąć wykładnię buddyjską, a nie animistyczno-deleuzjańską).

Można podążyć jeszcze innym tropem, co czyni chociażby Barbara Creed, uwzględniając nawiązania literackie *Choroby tropikalnej*, które wskazywał tajski reżyser już w planszy z mottem poprzedzającym film, zaczerpniętym z utworu przedwcześnie zmarłego pisarza japońskiego, Atsushiego (Tona) Nakajimy (1909-1942)¹². Przewrotny cytat dotyczący konieczności okiełznania zwierzęcej natury człowieka wiąże się bezpośrednio z pierwszą sceną, w której kilku młodych żołnierzy robi sobie zdjęcie z pojmanym (lub martwym) więźniem – ni to człowiekiem, ni zwierzęciem¹³. Niestety, amerykańska badaczka nie odwołuje się do dalekowschodnich inspiracji, lecz sięga po przykłady z zachodniej literatury przygodowej, w której przewijają się motywy ludzko-zwierzęcych hybryd albo pojawia się sceneria tropikalna, jak w powieściach Herberta George’a Wellsa, Arthura Conan Doyle’a, Edgara Rice’a Burroughsa, Edgara Wallace’a i Roberta Louisa Stevensona. Nie są to konteksty bezpodstawne, jako że Nakajima fascynował się utworami tych pisarzy, a ostatniemu z wymienionych poświęcił nawet książkę *Światło, wiatr i chmury (Hikari to kaze to yume)*¹⁴.

Warto jednak sięgnąć do opowiadania, z którego pochodzi motto, chociażby z powodu znaczącego tytułu. *Człowiek-tygrys (Jinko)* powstał w ostatnich miesią-

cach życia autora i zapowiada nie tylko jeden z głównych tematów filmu Apichatponga, mianowicie przemianę człowieka w zwierzę, ale również wskazuje na buddyjską interpretację tego motywu związaną z procesem reinkarnacji¹⁵. Jeden z bohaterów opowiadania, Li Cheng, który niegdyś był człowiekiem, lecz po latach stał się tygrysem, spotyka w dżungli dawnego przyjaciela, Yüan Ts'ana, i dzieli się z nim swoimi wątpliwościami: *W ostatnim czasie przyszła mi do głowy pewna myśl – na pewno nie oryginalna, choć nigdy wcześniej przeze mnie nie wypowiedziana. Czy wszyscy – zarówno zwierzęta, jak i ludzie – nie byliśmy kiedyś kimś innym? Za młodu pamiętamy naszą wcześniejszą egzystencję, ale z upływem lat przyzwyczajamy się do obecnej postaci i ulegamy złudzeniu, że byliśmy tacy zawsze*¹⁶.

W doktrynie buddyjskiej rozróżnienie między ludźmi i zwierzętami jest płynne – stwierdza Norm Phelps – nie istnieje wyraźna granica oddzielająca oba światy¹⁷. Odmienność jest uzależniona od sytuacji, a nie oparta na fundamentalnej różnicy tożsamościowej, jako że wszystkie istoty żywe odczuwają cierpienie w podobny sposób. Zwierzęta są świadome, boją się śmierci i są zdolne – na pewnym poziomie – do racjonalnego myślenia, w dodatku zgodnie z nauką o reinkarnacji wszystkie one przeżywają nieskończenie wiele wcieleń¹⁸. O ile buddyzm odgrywa rolę pierwszoplanową w późniejszym filmie Apichatponga, *Wujek Boonmee, który potrafi przywołać swoje poprzednie wcielenia* (*Lung Boonmee raluek chat*, 2010), o tyle w *Chorobie tropikalnej* ważniejszym kontekstem wydają się wierzenia animistyczne (choć w obu spojrzeniach na świat jest podkreślana ciągłość między wymiarem ludzkim i nie-ludzkim).

Druga część filmu, zatytułowana *Ścieżka ducha* (*Winyan*)¹⁹, rozpoczyna się od przypowieści zaczerpniętej z ludowej tradycji khmerskiej o szamanie potrafiącym przybierać dowolną postać, którego duch wcielił się w tygrysa i polował na zwierzęta z wiosek położonych w pobliżu dżungli. Chcąc się pozbyć demona, mieszkańcy postanowili wysłać myśliwego – żołnierza, by wytropił drapieżnika. Czarownicy czy szamani zawsze zajmowali pozycję na obrzeżach społeczności – na co zwrócili uwagę Deleuze i Guattari – żyli na granicy pól albo lasów oraz mieli szczególny status, wyznaczony nie przez pokrewieństwo z mieszkańcami pobliskiej wioski, lecz przez przymierze z demonem jako mocą anomalną²⁰.

Tajski reżyser rezygnuje z realistycznej poetyki, która wyróżniała pierwszą część *Choroby tropikalnej*, i zamiast drobiazgowej rejestracji codziennych, banalnych czynności, snuje niemal pozbawioną dialogów opowieść o duchach, przerywaną rysunkami oraz napisami podsuwającymi widzowi tropy interpretacyjne. Plansze te stanowią jedyny komentarz do warstwy wizualnej, ponieważ na płaszczyźnie akustycznej zamiast słów dominują ryki dzikich zwierząt, śpiewy ptaków, szum drzew i cykanie świerszczy²¹. Dźwięki te stanowią narzędzie deterytorializacji języka – jako że w drugiej części filmu praktycznie nie ma dialogów – choć odgłosy wydawane przez pawiana ulegają reterytorializacji na poziomie sensu za sprawą napisów. Wszelkie próby nawiązania przez bohatera łączności z dźwiękiem za pomocą krótkofalówki kończą się niepowodzeniem i przyciągają uwagę ducha-tygrysa-szamana, który zdradza zainteresowanie tajemniczym urządzeniem emitującym trzaski.

W dżungli żołnierz traci kontakt z cywilizacją, a jego ciało staje się porowate, otwarte na wpływy zewnętrzne i nadwrażliwe (zdejmuje mundur, na przemian poci się i marznie, jest kąsany przez pijawki). Odciski ludzkich stóp, których



śladem podąża, stopniowo zmieniają się w zwierzęce, a jednak Apichatpong wyraźnie sugeruje, że tropione przez niego stworzenie jest w istocie człowiekiem z ciałem pokrytym tatuażami i dopiero w końcowych scenach bohater staje twarzą w twarz z prawdziwym tygrysem. W wierzeniach animistycznych człowieczeństwo jest przydane wszelkim bytom posiadającym duszę, a tym, co odróżnia ludzi od zwierząt, są ich zewnętrzne powłoki oraz odmienne zdolności warunkujące punkt widzenia²².

Wygląd nie jest atrybutem trwałym, można go zmieniać, jak czynią to szamani. Potrzebna jest im moc pozwalająca na przekroczenie granicy, dzięki czemu zdolni są do przyjęcia punktu widzenia istot nie-ludzkich, o czym opowiada w swoim filmie tajski reżyser. Jak zauważył Eduardo Viveiros de Castro, pierwotną kondycją wspólną dla ludzi i zwierząt nie jest „zwierzęcość”, lecz człowieczeństwo. I nie chodzi bynajmniej o przypisywanie zwierzętom cech ludzkich, lecz o *równowagę logiczną zwrotnych relacji, w jakich ludzie i zwierzęta pozostają wobec siebie*²³. W podejściu nieantropocentrycznym przyjętym przez perspektywistów chodzi o zakwestionowanie nieciągłości psychicznej między odmiennymi rodzajami bytów, które różnią się jedynie formą cielesną²⁴.

Animizm rozumiany jako epistemologia relacyjna, czyli sposób poznawania świata przez wrażliwe zaangażowanie i kontakt z istotami nie-ludzkimi, przyczynia się do wzrostu świadomości związku człowieka z otoczeniem, ale nie ogranicza się wyłącznie do świata zwierzęcego czy roślinnego, lecz uwzględnia również obecność bytów nadprzyrodzonych, czyli duchów rozmawiających z ludźmi, wchodzących z nimi w relacje, czasem bardzo intymne i zmysłowe, jak w tajskiej legendzie o Nang Nak czy w *Wujku Boonmee*. W filmie Apichatponga syn tytułowego bohatera spotyka w dżungli tajemnicze istoty podobne do małp (*ling phi*). Wyrusza ich śladem, nawiązuje kontakt, postanawia z nimi zamieszkać, a w końcu zmienia się w jedną z nich i zostaje członkiem nie-ludzkiej rodziny (sfory). Zwierzę, wskazując człowiekowi „wyjście lub środki ucieczki” z systemu, staje się tym samym nośnikiem jego deterytorializacji²⁵.



Zgodnie z kosmologią animistyczną wszechświat jest zamieszkały przez różne gatunki istot mających podobne zdolności percepcyjne i poznawcze, dlatego wszystkie one są osobami²⁶. W tradycji zachodniej posiadanie duszy i racjonalnego umysłu odróżnia nas od zwierząt, natomiast tym, co nas łączy, jest materialne ciało. W myśleniu animistycznym jest na odwrót: to ciało – jako układ *afektów czy też sposobów bycia, które konstytuują „habitus”* – może się zmieniać i ulegać metamorfozie, jest czymś wytwarzanym (a nie danym) w relacjach z innymi²⁷. Formowanie ciała dokonuje się przez praktyki performatywne – malowanie, tatuowanie czy przekłuwanie. Dzięki spotkaniu z innym dokonuje się natomiast zmiana w nas samych, jednak konsekwencją takiego kontaktu jest przejście człowieka na drugą stronę, jego metamorfoza *w istotę tego samego gatunku, co mówiący: zmarłego, ducha albo zwierzę. Ten, który odpowiada na „ty” wypowiedziane przez nie-człowieka, godzi się na warunek bycia dla niego „drugą osobą”*²⁸.

W ten sposób zbliżamy się do zasadniczego tematu *Choroby tropikalnej*, czyli procesu „stawania-się-zwierzęciem” przez człowieka, lecz zanim zastanowimy się nad skutkami tego przejścia i jego naturą, o czym opowiada Apichatpong w drugiej części filmu, musimy rozważyć zależność między dwiema, pozornie niepowiązаныmi ze sobą opowieściami fabularnymi. Stawanie się (*devenir*) jest czymś bardzo konkretnym, wiąże się z wytwarzaniem różnicy, zmianą zachodzącą między poszczególnymi wydarzeniami (pobrzmiwa tu Nietzscheńska idea „wiecznego powrotu”), czyli jest ucieczką od stanu stabilnej podmiotowości i narzuconej formy – ciała jako organizmu podległego instytucjom społecznym – w stronę intensywności i afektów²⁹. Jak tłumaczy to Gilles Deleuze: *Jednostka przechodzi stale od jednego zamkniętego obszaru do drugiego, z których każdy rządzi się własnymi prawami: najpierw rodzina, potem szkoła („nie jesteś już w domu rodzinnym”), następnie koszary („nie jesteś już w szkole”), jeszcze później fabryka, od czasu do czasu szpital, ewentualnie więzienie*³⁰.

Pierwsza część filmu zakreśla obszar, z którego nastąpi późniejsza ucieczka, ustanawia hierarchię i zasadę funkcjonowania poszczególnych instytucji, które wyznaczają pozycję podmiotową, ale wskazują też na możliwe linie ujęcia (*ligne de fuite*), czyli elementy subwersywne. Apichatpong w epizodycznej i nieciągłej narracji skupia się na tym, co zwyczajne i co określa życie bohaterów w jego podstawowych wymiarach, dlatego pokazuje ich zarówno w sferze zawodowej – Tong pracuje w zakładach wytwarzających lód, Keng jest żołnierzem, zapewne odbywa zasadniczą służbę wojskową (jest więc częścią „machiny wojennej”) – jak i prywatnej. W kolejnych scenach oglądamy ich, jak odpoczywają, śpią na hamaku, grają w gry komputerowe, jedzą w miejscowym barze, słuchają tajskiej muzyki, grają w piłkę, siedzą w sali bilardowej i w kinie. Rodzina, praca, a nawet sposoby spędzania wolnego czasu wiążą ich oraz podporządkowują systemowi, czyli społecznej organizacji życia, w której miłość homoseksualna oznacza naruszenie porządku dominującego ze względu na swoje usytuowanie poza wymiarem reprodukcyjnym.

Motto z opowiadania Tona Nakajimy, w którym zawarta jest sugestia konieczności okiełznania zwierzęcej natury człowieka, wskazuje na pewien trop interpretacyjny wyjaśniający charakter pierwszej części filmu, związany nie tylko z ustaleniem granic i ustabilizowaniem tożsamości, lecz także z wyznaczeniem pewnego terytorium – w rozumieniu Deleuze’a i Guattariego – związanego z pracą

pożądania oraz organizacją funkcji biologicznych³¹. Dlatego tak ważną rolę odgrywają sceny pozornie nieistotne, w których bohaterowie jedzą, piją, wydalają i oddają się zaledwie zasygnalizowanym rozkoszom zmysłowym (liżą swoje dłonie).

Każdy stabilny układ (*agencement*) – dzięki obecności linii ujścia – zawiera możliwość deterytorializacji, przemieszczenia granic, i to dzięki temu zjawisku podmiot jest w stanie wejść na drogę stawania-się-innym, czyli wyżyć się własnej tożsamości oraz połączyć się z czymś nieznanym³². Deterytorializacja jest tu rozumiana jako ruch wytwarzający zmiany, uwzględniający twórczy składnik układu. Proces ten rozpoczyna się na terytorium – jest czynnikiem transformującym – oznacza uwolnienie ustalonych relacji, w których jest osadzone ciało, a równocześnie otwarcie go na nowe sposoby organizacji. Jednak należy wyraźnie powiedzieć, że deterytorializacja i reterytorializacja nie są przeciwieństwami – trzeba je rozważać łącznie – dlatego nieoczekiwane zerwanie ciągłości fabularnej nie oznacza braku związku między dwiema częściami filmu.

Na początku drugiej części *Choroby tropikalnej* żołnierz wyrusza na poszukiwania ducha-tygrysa, wkracza tym samym na ścieżkę „stawania się”, która zawsze jest spotkaniem dwóch różnych podmiotów zarażających się wzajemnie i podlegających metamorfozie. Powiedzieliśmy już wcześniej, że nie chodzi bynajmniej o wyobrażenie sobie czegoś czy relację podobieństwa: Ahab w *Moby Dicku* Hermanna Melville'a nie naśladuje wieloryba, lecz „staje się” nim, wchodząc w strefę bliskości (*zone de voisinage*), co się wiąże z porzuceniem „pozycji większościowej” i deterytorializacją podmiotu – to właśnie przytrafia się bohaterowi filmu Apichatponga podczas spotkania z duchem-tygrysem. Stawanie się zmusza również do przyjęcia alternatywnej wizji natury, w obrębie której powstają układy (*agencement*) złożone z elementów ludzkich, zwierzęcych i roślinnych. Deleuze i Guattari podkreślają, że stawanie się jest utratą formy, ucieczką od niej, czyli odejściem od tego, co narzucone i stabilne. Wszelako proces przemiany dokonuje się nie na płaszczyźnie molowej (*molaire*) – cielesnej, lecz molekularnej (*moléculaire*) – niedostrzegalnej³³.

Odróżnienie płaszczyzny molowej od molekularnej pojawiło się po raz pierwszy w *Anty-Edypie*³⁴, jednak kluczową rolę zaczęło odgrywać dopiero w *Tysiącu plateau*. Joanna Bednarek, odpowiedzialna za przygotowanie polskiego przekładu drugiego tomu *Kapitalizmu i schizofrenii*, tłumaczy, że *wymiar molowy określa formę, tożsamość danego układu, to, czym on „jest” w dość potocznym znaczeniu (...)* Wymiar molekularny obejmuje z kolei przekształcenia intensywności rozmaitych układów – np. sposób, w jaki doświadczamy własnej płci i seksualności³⁵. Zjawiska molowe dotyczą pewnych całości, należą do świata społecznego, są wyraźnie określone i często powiązane z aparatem władzy. Zjawiska molekularne stanowią natomiast przeciwieństwo wielkich systemów – również filozoficznych (np. kartezyjizmu)³⁶ – dlatego pozwalają na dotarcie do innego poziomu, na którym nie zadaje się pytania o to, czym jest ciało (czyli o esencję), ale o to, do czego jest zdolne. Nie mówi się o podmiotowości, lecz o afektach i intensywnościach jako kategoriach powiązanych ze stawaniem się. Mechanizm molekularny uwzględnia możliwość swobodnych przepływów i sieci połączeń zarówno na poziomie struktur społecznych czy aparatu państwa, jak i na poziomie ciała³⁷.

Stawanie-się-zwierzęciem przez bohatera *Choroby tropikalnej* (żołnierza/Kenga) nie przebiega łagodnie, ponieważ wejście na ścieżkę przemiany ozna-

cza konfrontację z czymś, co jest dla człowieka zagrożeniem. Deleuze i Guattari przywołują figurę wampira, który nie jest kimś bliskim i podobnym, *nie spokrewnia się, lecz zaraża*, jak wirus powodujący przemianę wewnętrzną³⁸. Przed tym niebezpieczeństwem przestrzega żołnierza małpa spotkana w dżungli, z którą mężczyzna, tracący stopniowo swoje człowieczeństwo, potrafi się porozumiewać: *Żołnierzu! Tygrys podąża za tobą jak cień. Jego duch jest wygłodzony i osamotniony. Chyba jesteś zarówno jego pożywieniem, jak i towarzyszem. Jeśli chcesz go uwolnić ze świata duchów, musisz go zabić lub pozwolić mu się wciągnąć w jego świat*.

W procesie stawania-się-zwierzęciem nic nie powstaje wskutek pokrewieństwa – podkreślają autorzy *Tysiąca plateau* – ponieważ *stawanie się zawsze pochodzi z innego porządku, niż porządek pokrewieństwa. Jest przymierzem (alliance)*³⁹. Związek z demonicznym zwierzęciem oznacza dla bohatera filmu zgodę na porzucenie dotychczasowej tożsamości, rezygnację z formy i wejście w kontakt na poziomie molekularnym, a nie molowym – dlatego reżyser nie pokazuje metamorfozy jako przemiany jednego ciała w inne, jak w klasycznych horrorach. Zwierzęta demoniczne istnieją zawieszane pomiędzy dwoma światami – materialnym i pozazmysłowym – są stworzone z afektów, mają molekularną naturę i tylko one mogą doprowadzić do deterytorializacji podmiotu⁴⁰.

Spotkanie z duchem-tygrysem jest otwarciem się na relację z tym, co nie-ludzkie, afirmacją zmiany i czystych afektów, które nie są rozumiane jako rodzaje indywidualnie żywionych uczuć, lecz jako stawanie się. *W istocie istnieje wyłącznie to, co nieludzkie* – piszą Deleuze i Guattari – *człowiek w całości ulepiony jest z nieludzkości, nader jednak zróżnicowanych, o całkiem innych naturach i prędkościach*⁴¹. W finale filmu duch-tygrys ukazuje się w swej zwierzęcej postaci – jednym z wielu możliwych wcieleń, jest bowiem szamanem, demonem i Tongiem, który stał-się-zwierzęciem. Siedząc na drzewie, patrzy na człowieka, przygląda mu się przez chwilę i mówi do niego: *Widzę siebie tu i teraz. Moją matkę i mojego ojca. Strach i smutek. Wszystko to wydawało się takie realne, że sprowadziło mnie z powrotem do świata żywych. Nie jesteśmy ani zwierzętami, ani ludźmi. Przestań oddychać. Tęsknię za tobą... żołnierzu. Człowiek odpowiada na wezwanie, wchodzi w przymierze i staje się częścią sfory: *Potworze, oddaję ci moją duszę, moje ciało i moje wspomnienia*. W ten sposób bohater wchodzi na ścieżkę stawania-się-niedostrzegalnym, która znajduje się na *płaszczyźnie spójności* – jak nazywają ją Deleuze i Guattari – w sferze będącej *przecięciem wszystkich konkretnych form*, gdzie jest możliwe współistnienie wielu wymiarów⁴².*

Dla każdej ze stron to spotkanie znaczy coś innego, ponieważ relacja między nimi jest asymetryczna. Dla człowieka stawanie-się-zwierzęciem oznacza zdolność przekształcenia społecznie zorganizowanej podmiotowości przez kontakt z Innym, do którego dochodzi w dżungli, czyli w przestrzeni liminalnej. Z perspektywy animistycznej owo „stawanie się” zawiera pewien element duchowości, zakłada bowiem obecność zwierzęcego Ducha, który nawiedza *od środka ciało, by nim zawładnąć*, wnikając w nie i wypełniając⁴³. Władza szamana wyróżnia się tym większym uduchowieniem – powiadają Deleuze i Guattari – im bardziej wymaga pośrednictwa cielesności, zwierzęcości i roślinności.

W ujęciu francuskich filozofów stawanie-się-zwierzęciem jest czymś czarodziejskim, ponieważ prowadzi do nawiązania przymierza z demonem oraz pozwala demonowi zrealizować *funkcję obramowania sfory zwierzęcej, przez którą człowiek przechodzi albo w której staje się, poprzez zakażenie*⁴⁴. Nie inaczej widzi to

Eduardo Viveiros de Castro w swoich analizach wierzeń animistycznych, gdy pisze, że szaman, stając-się-jaguarem, nie naśladuje zwierzęcia, nie znajduje się z nim w relacji pokrewieństwa, nie jest nim naprawdę, ale ustanawia przymierze oparte na bliskości⁴⁵. Zawarty przez niego sojusz unieważnia podziały międzygatunkowe oraz znosi różnice dzielące światy zwierząt, ludzi, roślin i duchów.

Stawanie-się-zwierzęciem oznacza w istocie ustanowienie wspólnej płaszczyzny, na której ludzkie i nie-ludzkie zwierzęta tworzą sforę. Pakt ten zostaje zilustrowany przez Apichatponga Weerasethakula na ostatniej planszy z rysunkiem przedstawiającym tygrysa i człowieka połączonych dziwną pępowiną. Obraz ten uświadamia nam, że człowiek i zwierzę przestają być oddzielnymi bytami, choć przecież ani nie tworzą nowego organizmu (jako całości), ani nie przywracają żadnej pierwotnej jedności, lecz stają się wielością, czy właśnie sforą – jak określają ten związek Deleuze i Guattari – bo tylko w takim trybie można mówić o porozumieniu i wymianie zachodzącej między nimi⁴⁶. Ich relacja nie jest oparta na podobieństwie, lecz na *inkluzyjnej dysjunkcji*⁴⁷, czyli istnieniu, które jest zarazem wirtualne i aktualne, możliwe wyłącznie na płaszczyźnie molekularnej, ponieważ tylko tam dochodzi do przepływu intensywności i połączenia afektów niebędących osobistymi uczuciami. To afekty są stawaniem się, można je bowiem komponować z afektami innego ciała, *czy to niszcząc je lub zostając przez nie zniszczonym, czy to by wymienić z nim działania i namiętności, czy wreszcie, by ułożyć z nim ciało jeszcze potężniejsze*⁴⁸. W istocie to nie ciało ulega zniszczeniu, lecz organizm, który narzucał ograniczenia, zniewalał i dyscyplinował ciało⁴⁹. Rozbicie organizmu – czy też jego deterytorializacja – jest eksperymentem, który prowadzi do otwarcia się na nieznanne wcześniej przejścia, umożliwia stworzenie nowego układu funkcjonującego poza reżimem podmiotowości i znaczeniowości.

¹ Ph. Descola, *Beyond Nature and Culture*, The University of Chicago Press, Chicago 2013, s. 6.

² Por. R. Braidotti, *Animals, Anomalies, and Inorganic Others: De-oedipalizing the Animal Other*, „PMLA” 2009, t. 124, nr 2, s. 527.

³ Jak stwierdza Anat Pick, od czasu Owidiusza w opowieściach o przemianie gatunkowej widziano narzędzie refleksji nad tożsamością człowieka, sposób na analizę jego wad i słabości. Wszystkie historie odczytywano w kluczu antropomorficznym, uznawano tym samym, że zasadniczym celem jest zawsze stanie się człowiekiem. Por. A. Pick, *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*, Columbia University Press, New York 2011, s. 79, 81.

⁴ Por. E. Viveiros de Castro, *Cannibal Metaphysics: For a Post-structural Anthropology*, Univocal Publishing, Minneapolis 2014; G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, tłum. opr. zbiorowe, Wydawnictwo Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

⁵ Ph. Descola, dz. cyt., s. 135.

⁶ Tamże, s. 138.

⁷ Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, dz. cyt., s. 289.

⁸ R. Braidotti, dz. cyt., s. 531.

⁹ Por. A. Fuhrmann, *Tropical Malady: Same-Sex Desire, Casualness, and the Queering of Impermanence in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul*, w: tejże, *Ghostly Desires: Queer Sexuality and Vernacular Buddhism in Contemporary Thai Cinema*, Duke University Press, Durham 2016, s. 122-159.

¹⁰ Por. N. Mercer, *Between the Global and the Local: The Cultural Geopolitics of Apichatpong Weerasethakul's Film Aesthetics*, w: *Linguistics, Literature and Culture: Millennium Realities and Innovative Practices in Asia*, red. S. A. Manan, H. A. Rahim, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle upon Tyne 2012, s. 191-216. Deleuze i Guattari powiedzieliby, że freudowskie interpretacje zawsze zmierzają do przywrócenia ładu, odbudowania jedności, której nie ma już w rzeczach,

- i z konieczności powracają do znanych symboli (Ojciec, Kastracja itp.). Por. *Tysiąc plateau*, dz. cyt., s. 33.
- ¹¹ Por. P. Edwards, *Between Song and a Prei: Tracking Cambodian History and Cosmology through Forest*, w: *At the Edge of the Forest: Essays on Cambodia, History, and Narrative in Honor of David Chandler*, red. A. R. Hansen, J. Ledgerwood, Cornell University Press, Ithaca 2008, s. 137-160. Autorka artykułu zwraca uwagę na fakt, że w wierzeniach animistycznych przemiana w zwierzę nie jest zniewoleniem, lecz raczej wyzwoleniem człowieka.
- ¹² Por. B. Creed, *Tropical Malady: Film & the Question of the Uncanny Human-Animal*, „eTropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics” 2011, t. 10, s. 131-140.
- ¹³ Podobną scenę – tym razem z żołnierzami fotografującymi się z istotą podobną do małpy – można znaleźć w późniejszym filmie Apichatponga, *Wujek Boonmee, który potrafi przywołać swoje poprzednie wcielenia* (*Lung Boonmee raluek chat*, 2010).
- ¹⁴ M. A. Ingawanij zwraca uwagę na jeszcze jedno literackie źródło inspiracji, mianowicie powieści przygodowe Noi Inthanona (właśc. Malai Chuphinta, 1906-1963), które reżyser czytał za młodu. Por. M. Adadol Ingawanij, *Animism and the Performative Realist Cinema of Apichatpong Weerasethakul*, w: *Screening Nature Cinema beyond the Human*, red. A. Pick, G. Narraway, Berghahn Books, New York 2013, s. 93.
- ¹⁵ Napisane w 1942 r. opowiadanie *Jinko* (*Człowiek-tygrys*), znane również jako *Sangetsuki*, ukazało się w angielskim przekładzie Ivana Morrisa pod tytułem *Tiger-Poet* (w antologii *Modern Japanese Stories*, red. I. Morris, Charles E. Tuttle Company, Rutland-Tokyo 1962, s. 452-463). Motyw tygrysa pojawił się w jednym z pierwszych utworów Nakajimy, *Polowanie na tygrysa* (*Toragari*) z 1932 roku.
- ¹⁶ T. Nakajima, *Tiger-Poet*, w: *Modern Japanese Stories*, dz. cyt., s. 459.
- ¹⁷ N. Phelps, *The Great Compassion. Buddhism and Animal Rights*, Lantern Books, New York 2004, s. 33.
- ¹⁸ Por. G. Barstow, *On the moral standing of animals in Tibetan Buddhism*, „Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines” 2019, nr 50, <http://journals.openedition.org/emscat/3865> (dostęp: 12.06.2020)
- ¹⁹ W języku tajskim tytuł oryginalny drugiej części filmu oznacza ducha czy też świadomość. Słowo *winyan* pochodzi z języka pali (*viññāna*), w którym powstały wczesne teksty buddyjskie (szkoła therawady). Pojęcie to wskazuje na ten aspekt w człowieku, który przechodzi do następnego wcielenia, nie chodzi jednak o jednostkowe cechy świadomości, lecz o coś bezosobowego i ponadindywidualnego. Por. A. Kisenko, *Culture and Customs in Thailand*, Greenwood Publishing Group, Westport 2004, s. 26.
- ²⁰ Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, dz. cyt., s. 298.
- ²¹ N. Boehler w artykule *The Jungle as Border Zone: The Aesthetics of Nature in the Work of Apichatpong Weerasethakul* („ASEAS – Austrian Journal of South-East Asian Studies” 2011, t. 4, nr 2, s. 299) sugeruje, że to właśnie w warstwie dźwiękowej objawia się haptyczna natura kina Apichatponga.
- ²² Por. K. Århem, *Southeast Asian animism in context*, w: *Animism in Southeast Asia*, red. K. Århem, G. Sprenger, Routledge, London 2016, s. 7. Zgodnie z ujęciem perspektywistycznym, które w odniesieniu do animizmu proponował Descola (*Beyond Nature and Culture*, s. 10-11), zwierzyzna łowna postrzega myśliwego tak samo jak tygrysa, podczas gdy drapieżnik widzi w człowieku pożywienie. Przedstawiciel jednego gatunku może postrzegać członków innego gatunku zgodnie z własnymi kryteriami, nie zdając sobie sprawy z tego, że druga strona widzi to inaczej.
- ²³ E. Viveiros de Castro, *Kosmologiczna deixis oraz perspektywizm indiański*, tłum. M. Filip, K. Chlewińska, „Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia” 2017, nr 3, s. 245.
- ²⁴ E. Viveiros de Castro w artykule *Pojęcie gatunku w historii i antropologii* (tłum. M. Świda, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 163) tak formułuje własne stanowisko: *Perspektywizm zakłada, że każdy gatunek żywy jest ludzki w swoim własnym zakresie, ludzki dla siebie, albo nawet, że wszystko dla siebie i jest ludzkie lub antropogentyczne. Myśl ta wywodzi się z tubylczych kosmogonii, w których pierwsza forma bytu jest ludzka.*
- ²⁵ Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, tłum. A. Z. Jaksander i K. M. Jaksander, Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, Kraków 2016, s. 147.
- ²⁶ Por. E. Viveiros de Castro, *Cannibal Metaphysics*, dz. cyt., s. 56-57.
- ²⁷ E. Viveiros de Castro, *Kosmologiczna deixis*, dz. cyt., s. 249-250.
- ²⁸ Tamże, s. 253.
- ²⁹ Monika Bakke pisze, że francuscy filozofowie rozumieją afekty jako *otwartość, wpływ, ruch oraz relacje prędkości między molekułami*,

- a to z kolei sprawia, że ciało nie jest *definiowane poprzez konkretne organy zamknięte w funkcjonalną całość, ale poprzez afekty krążące w specyficznym pojmowanym przez Deleuze'a i Guattariego „ciele bez organów”, wyznaczanym przez najróżniejsze wpływy, jakim ono ulega i jakie samo generuje*. M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010, s. 100.
- ³⁰ G. Deleuze, *Postscriptum o społeczeństwach kontroli*, w: tegoż, *Negocjacje 1972-1990*, tłum. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji, Wrocław 2007, s. 183.
- ³¹ Gilles Deleuze i Félix Guattari wyróżniają trzy powiązane ze sobą pojęcia: terytorializacja, deterytorializacja i reterytorializacja. W obu tomach *Kapitalizmu i schizofrenii* autorzy odnoszą się do biologicznego rozumienia „terytorium”, wychodzą od badań Konrada Lorenza i Jakoba von Uexküllera oraz korzystają z ujęcia zaproponowanego przez Jacques'a Lacana, w którego pismach terytorializacja oznacza proces organizowania ciała wokół sfer erogennych i powiązania ich z obiektami częściowymi (chodzi o zaangażowanie libidinalne). Por. A. Parr, *Deterritorialisation, reterritorialisation*, w: *The Deleuze Dictionary*, red. A. Parr, Edinburgh University Press, Edinburgh 2010, s. 69-72.
- ³² Por. J. Bednarek, *Życie jako moc deterytorializacji. Pragnienie-produkcja i żywa praca – Deleuze i Guattari*, „Praktyka Teoretyczna 2011, nr 2-3. Pojęcie układu (*agencement*) odnosi się do wszystkich struktur, począwszy od wzorów zachowania jednostek, przez książkę, którą czytamy, po sposoby organizacji instytucji (układy działają jako maszyny abstrakcyjne). W *Tysiącu plateau* Deleuze i Guattari piszą m.in. o układzie maszynowym, układzie wypowiedzenia, układach władzy itd.
- ³³ Por. A. Beaulieu, *The Status of Animality in Deleuze's Thought*, „Journal for Critical Animal Studies” 2011, t. 9, nr 1-2, s. 75, 77.
- ³⁴ Odróżnieniu wymiarów molowego i molekularnego jest poświęcona ostatnia część *Anty-Edypa* zatytułowana „Wstęp do schizoanalizy”, zwłaszcza rozdział „Nieswiadomość molekularna”. Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia, tom 1*, tłum. T. Kaszubski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017.
- ³⁵ J. Bednarek, *Bartleby i Michael K., czyli dlaczego tylko mężczyzna może stać się innym?*, „InterAlia” 2016, nr 11b, http://interalia.org.pl/me-dia/11B_2016/bednarek.pdf. Autorka uważała również, że Deleuze i Guattari sięgają do terminologii zaczerpniętej z chemii: do rozróżnienia na mol substancji – czyli liczbę Avogadra, określającą, ile atomów potrzeba do tego, by liczba gramów substancji była równa jej masie atomowej – i składające się na nią molekuly. Warto również wspomnieć o innych inspiracjach, m.in. o nawiązaniach do filozofii atomistycznej, pism Lucrecjusza i Gabriela Tardego.
- ³⁶ Por. T. Conley, *Molar*, w: *The Deleuze Dictionary*, dz. cyt., s. 176.
- ³⁷ Por. M. Herer, *Gilles Deleuze. Struktury – maszyny – kreacje*, Universitas, Kraków 2006, s. 174-175.
- ³⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, s. 292.
- ³⁹ Tamże, s. 288.
- ⁴⁰ Deleuze i Guattari w *Tysiącu plateau*, dz. cyt., wyróżniają trzy rodzaje zwierząt: 1) domowe, czyli edypalne, z którymi jesteśmy związani emocjonalnie; 2) przynależne Państwu, o których opowiadają mity, 3) demoniczne – tworzące mnogość, stawanie się, populację, baśń... (s. 291). Zwierzę może należeć do każdego z tych rodzajów i każde może stać się zwierzęciem demonicznym, o ile deterytorializuje człowieka, na co zwraca uwagę Joanna Bednarek w książce *Życie, które mówi. Nowoczesność i wspólnota zwierzęca*, PWN, Warszawa 2017, s. 15.
- ⁴¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, dz. cyt., s. 230.
- ⁴² Tamże, s. 304. Stawanie-się-niedostrzeżalnym można rozumieć jako *dotarcie do kresu wszystkich cząsteczkowych stawania się* (tamże, s. 338).
- ⁴³ Tamże, s. 212.
- ⁴⁴ Tamże, dz. cyt., s. 299.
- ⁴⁵ Por. E. Viveiros de Castro, *Cannibal Metaphysics*, dz. cyt., s. 164. Dwie środkowe części książki, zatytułowane „Capitalism and Schizophrenia from an Anthropological Point of View” oraz „Demonic Alliance”, stanowią doskonały przykład połączenia multimedialistycznego perspektywizmu z filozofią Deleuze'a i Guattariego.
- ⁴⁶ Jak piszą Gilles Deleuze i Félix Guattari w *Tysiącu plateau: W stawaniu-się-zwierzęciem zawsze mamy do czynienia ze sforą, bandą, populacją, zaludnieniem, pokrótcę: z wielością. (...) Nie chodzi nam o to, że niektóre zwierzęta żyją w sforach; nie chcemy wchodzić w śmieszne klasyfikacje ewolucjonistyczne à la Lorentz, gdzie istnieją podrzędne sfory i nadrzędne społeczeństwa. Twierdzimy, że każde zwierzę jest przede wszystkim stadem, sforą. Że ma ono nie tyle ce-*

chy, co raczej właściwe sobie tryby bycia sforą, nawet jeśli jest też miejsce na dokonanie wewnętrznych rozróżnień w ramach tych trybów. To właśnie tutaj człowiek nawiązuje relacje ze zwierzęciem. Bez fascynacji sforą, mnogością nie możemy stać się zwierzęciem (dz. cyt., s. 289-290).

⁴⁷ Por. A. Radman, *Sensibility is Ground Zero: On Inclusive Disjunction and Politics of Defatalization*, w: *This Deleuzian Century: Art, Activism, Life*, red. R. Braidotti, R. Dolphijn, Brill/Rodopi, Leiden 2014, s. 58. Pojęciem inkluzyjnej dysjunkcji posługuje się również

Viveiros de Castro w swojej interpretacji animizmu, zwraca w ten sposób uwagę na szczególny typ relacji międzygatunkowych, które nie opierają się na podobieństwie lub tożsamości, lecz właśnie na asymetrycznych relacjach, różnicach, połączeniach i rozdzieleniach (Por. E. Viveiros de Castro *Cannibal Metaphysics*, dz. cyt., s. 112).

⁴⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, dz. cyt., s. 311.

⁴⁹ Deleuze i Guattari w *Tysiącu plateau* (s. 190–191) wyraźnie podkreślają, że ciało nie jest organizmem.

Krzysztof Loska

Profesor zwyczajny na Uniwersytecie Jagiellońskim, dyrektor Instytutu Sztuk Audiowizualnych tamże, wiceprezes Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami; zajmuje się historią filmu, zwłaszcza kinem azjatyckim. Autor stu pięćdziesięciu artykułów naukowych (publikowanych w „Kwartalniku Filmowym”, „Studiach Filmoznawczych”, „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „Ekranach”, „Kulturze Współczesnej”, „Ethosie” i in.) oraz dwunastu książek, m.in. *Dziedzictwo McLuhana – między nowoczesnością a ponowoczesnością* (2001), *Hitchcock: autor wśród gatunków* (2002), *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku* (2003, wspólnie z A. Pitrussem), *Tożsamość i media. O filmach Atoma Egojona* (2006), *Poetyka filmu japońskiego* (2009), *Kenji Mizoguchi i wyobrażenia melodramatyczna* (2012), *Nowy film japoński* (2013), *Mistrzowie kina japońskiego* (2015), *Postkolonialna Europa: etnoobrazy współczesnego kina* (2016).

Bibliografia

- Århem, K. (2016). Southeast Asian Animism in Context. W: K. Århem, G. Sprenger (red.), *Animism in Southeast Asia* (ss. 3-30). London – New York: Routledge.
- Bakke, M. (2010). *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Barstow, G. (2019). On the Moral Standing of Animals in Tibetan Buddhism. *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, 50, <http://journals.openedition.org/emscat/3865>
- Beaulieu, A. (2011). The Status of Animality in Deleuze's Thought. *Journal for Critical Animal Studies*, 9 (1-2), ss. 69-88.
- Bednarek, J. (2016). Bartleby i Michael K., czyli dlaczego tylko mężczyzna może stać się innym?. *InterAlia*, 11b, http://interalia.org.pl/media/11B_2016/bednarek.pdf.
- Bednarek, J. (2017). *Życie, które mówi. Nowoczesność i wspólnota zwierzęca*. Warszawa: PWN.

- Bednarek, J.** (2011). Życie jako moc deterytorializacji. Pragnienie-produkcja i żywa praca – Deleuze i Guattari. *Praktyka Teoretyczna*, 2-3, ss. 161-171.
- Boehler, N.** (2011). The Jungle as Border Zone: The Aesthetics of Nature in the Work of Apichatpong Weerasethakul. *ASEAS – Austrian Journal of South-East Asian Studies*, 4 (2), ss. 290-304. <https://doi.org/10.4232/10>.
- Braidotti, R.** (2009). Animals, Anomalies, and Inorganic Others: De-oedipalizing the Animal Other. *PMLA*, 124 (2), ss. 526-532.
- Conley, T.** (2010). Molar. W: A. Parr (red.) *The Deleuze Dictionary* (ss. 175-177). Edinburgh: University Press.
- Creed, B.** (2011). Tropical Malady: Film & the Question of the Uncanny Human-Animal. *eTropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics*, 10, ss. 131-140. <https://doi.org/10.25120/etropic.10.0.2011.3414>
- Deleuze, G.** (2007). Postscriptum o społeczeństwach kontroli (tłum. Michał Herer). W: G. Deleuze, *Negocjacje 1972-1990* (ss. 183-188). Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej.
- Deleuze, G., Guattari, F.** (2017). *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia, tom 1* (tłum. T. Kaszubski). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Deleuze, G., Guattari, F.** (2016). *Kafka. Ku literaturze mniejszej* (tłum. A. Z. Jaksender, K. M. Jaksender). Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi.
- Deleuze, G., Guattari, F.** (2015). *Tysiąc plateau* (tłum. Zbiorowe). Warszawa: Wydawnictwo Bęc Zmiana.
- Descola, Ph.** (2013). *Beyond Nature and Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Edwards, P.** (2008). Between Song and a Prei: Tracking Cambodian History and Cosmology through Forest. W: A. R. Hansen, J. Ledgerwood (red.), *At the Edge of the Forest: Essays on Cambodia, History, and Narrative in Honor of David Chandler* (ss. 137-160). Ithaca: Cornell University Press.
- Fuhrmann, A.** (2016). “Tropical Malady”: Same-Sex Desire, Casualness, and the Queering of Impermanence in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul. W: A. Fuhrmann, *Ghostly Desires: Queer Sexuality and Vernacular Buddhism in Contemporary Thai Cinema* (ss. 122-159). Durham: Duke University Press.
- Herer, M.** (2006). *Gilles Deleuze. Struktury – maszyny – kreacje*. Kraków: Universitas.
- Ingawanij, M. A.** (2013). Animism and the Performative Realist Cinema of Apichatpong Weerasethakul. W: A. Pick, G. Narraway (red.), *Screening Nature Cinema beyond the Human* (ss. 91-109). Oxford – New York: Berghahn Books.
- Kislenko, A.** (2004). *Culture and Customs in Thailand*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Mercer, N.** (2012). Between the Global and the Local: The Cultural Geopolitics of Apichatpong Weerasethakul’s Film Aesthetics. W: S. Abdul Manan, H. Abdul Rahim (red.), *Linguistics, Literature and Culture: Millennium Realities and Innovative Practices in Asia* (ss. 191-216). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing.
- Nakajima, T.** (1962). “Tiger-Poet”. W: Morris I. (red.), *Modern Japanese Stories* (ss. 452-463). Clarendon: Charles E. Tuttle Company.
- Parr, A.** (2010). Deterritorialisation, reterritorialization. W: A. Parr (ed.), *The Deleuze Dictionary* (ss. 69-72). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Phelps, N.** (2004). *The Great Compassion. Buddhism and Animal Rights*. New York: Lantern Books.

- Pick, A.** (2011). *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*. New York: Columbia University Press.
- Radman, A.** (2014). Sensibility is Ground Zero: On Inclusive Disjunction and Politics of Defatalization. W: R. Braidotti, R. Dolphijn (red.), *This Deleuzian Century: Art, Activism, Life* (ss. 57-86). Leiden: Brill/Rodopi.
- Viveiros de Castro, E.** (2014). *Cannibal Metaphysics: for a Post-structural Anthropology*. Minneapolis: Univocal Publishing.
- Viveiros de Castro E.** (2014). Pojęcie gatunku w historii i antropologii (tłum. M. Świda). *Teksty Drugie*, 5, ss. 159-167.
- Viveiros de Castro, E.** (2017). Kosmologiczna deixis oraz perspektywizm indiański (tłum. M. Filip, K. Chlewińska). *Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia*, 3, ss. 235-258.

Keywords:

Thai Cinema;
animal studies;
multinatural
perspectivism;
animism;
Gilles Deleuze;
Félix Guattari

Abstract

Krzysztof Loska

***Tropical Malady*, or on Humans, Animals and Spirits in Apichatpong Weerasethakul's film**

The paper analyzes the relations between humans and non-humans and explains the process of "becoming-animal" (devenir-animal) on the basis of the film *Tropical Malady* (*Sat pralat*, 2004) by Apichatpong Weerasethakul. The source of inspiration is multinatural perspectivism, introduced by Philippe Descola and Eduard Viveiros de Castro to ethnographic research on animism, and the philosophy of Gilles Deleuze and Félix Guattari. Moving away from the anthropocentric perspective, the author draws attention to several major problems: the need to challenge the opposition between nature and culture, to question the mental discontinuity between different kinds of beings, and point to the possibility of liberating humans from subjectivity by freeing them from established categories (biological, social, cultural) and opening them for relations with Others (animals, ghosts, plants).