

„Kwartalnik Filmowy” nr 111 (2020)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.385>

© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Michał Matuszewski**

Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski

<https://orcid.org/0000-0002-0459-7559>

# (Nie)żywe obrazy. Widmowość i cielesność filmowych zwierząt

## Słowa kluczowe:

ciało zwierzęce;  
żałoba;  
martwe ciało;  
kinowe  
animal studies;  
widmowość

## Abstrakt

Tekst jest poświęcony właściwościom medium filmowego, które sprawiają, że może ono być skutecznym narzędziem w studiach nad zwierzętami, szczególnie kina związanego z kwestią korporalności, śmierci i mechanicznego ożywiania „martwych”, nieruchomych obiektów. Na przykładzie kilku filmów z pogranicza kina i sztuk wizualnych (*Zwierzę, zwierzęta*, reż. Nicolas Philibert, 1996; *Sirius Remembered*, reż. Stan Brakhage, 1959; *Kala Azar*, reż. Janis Rafa, 2020) autor analizuje, jak refleksja na temat ciał zwierząt pozwala wydobyc paradoksalną właściwość kina polegającą na jednoczesnej widmowości i materialności tego medium. Autor, odwołując się do historycznych związków kina i muzeum historii naturalnej, proponuje kategorię „kina taksydermicznego”. Pozwala to wskazać na rolę kina w rozpoznaniu ludzkiej bezbronności i cielesnej kruchości (*vulnerability*), którą w obliczu śmierci ludzie dzielą z innymi zwierzętami.

*Umarłam – zmarłam śmieszoną i absurdalną śmiercią – cóż, śmieszoną, bo tak bardzo lubiłam jedzenie – absurdalną z powodu końcowego obrazu – i zważywszy na to, że umiałam pływać i nie powinnam paść ofiarą tego wypadku. Znalaziono mnie z głową utkwioną głęboko w dużej torbie po czipsach Doritos, pod wodą – zatopioną. Nieżywą. Nieżywą. Nieżywą<sup>1</sup>.*

W niniejszym artykule przyjrę się właściwościom kina, które są związane z kwestiami afektów, korporalności, śmierci i mechanicznego ożywiania „martwych”, nieruchomych obiektów. Uważam, że właśnie te cechy medium filmowego sprawiają, że może ono być skutecznym narzędziem w studiach nad zwierzętami<sup>2</sup>. Przedmiotem mojego zainteresowania jest rola, jaką kino i myśl filmoznawcza mogą odegrać w tworzeniu nowych, bazujących na emocjach, relacji człowieka z nie-ludźmi. Na przykładzie kilku filmów z pogranicza kina i sztuk wizualnych będę chciała pokazać, jak refleksja na temat ciał zwierząt pozwala wydobyć paradoksalną właściwość kina polegającą na jednoczesnej widmowości i materialności tego medium. Pomocne mi w tym będą prace badaczy (a szczególnie badaczek) zajmujących się zwierzętami w kontekście teorii filmu. Wiele z nich sięga do klasycznych już koncepcji, między innymi do pism André Bazina, łącząc jego myśl ze współczesnymi teoriami w duchu feministycznego nowego materializmu. Pozwala im to wskazać na rolę kina i myśli filmoznawczej w rozpoznaniu ludzkiej bezbronności i cielesnej kruchości (*vulnerability*), którą w obliczu śmierci dzielimy z innymi zwierzętami<sup>3</sup>. W kinie mamy do czynienia z ciągłą ambiwalencją polegającą na przenikaniu się jego widmowego charakteru z cielesną materialnością. Obie te cechy mają charakter „zwierzęcy”, są bowiem związane ze zwierzętami zarówno ludzkimi, jak i pozaludzkimi. Takie ujęcie może pomóc w ukształtowaniu nowych relacji międzygatunkowych bazujących na przesłankach afektywnych, a przynajmniej w refleksji nad nimi.

## Spojrzenie jako żaloba

Punktem wyjścia kwestii materialności/widmowości zwierząt jest esej Johna Bergera *Po cóż patrzeć na zwierzęta*<sup>4</sup>. Napisany czterdzieści lat temu, wciąż wpływa na to, jak myślimy o zwierzętach oraz ich widzialności w kulturze<sup>5</sup>. Tekst Bergera to elegia na cześć zwierząt, które zostały poddane ekstremalnej marginalizacji. Kiedyś zamieszkiwały z człowiekiem w samym centrum jego świata<sup>6</sup>, nawet jeśli oznaczało to relacje w ramach tradycyjnie rozumianego rolnictwa. Pomnikiem ich zniknięcia z ludzkiego życia są ogrody zoologiczne. Centralna myśl artykułu to paradoks związany z tym zerwaniem – pozbycie się ich z naszego życia sprawiło, że rozmnożyły się one jako obrazy<sup>7</sup>. Im bardziej oddalamy się od zwierząt, tym bardziej objawiają się one jako reprezentacje wizualne.

Wydaje się, że w tekście Bergera najbardziej radykalne, ale często pomijane w komentarzach, jest skojarzenie zerwania relacji ludzi i zwierząt z rodzącym się w XIX w. kapitalizmem. Zdaniem filozofa strata ta *jest obecnie w kulturze kapitalizmu nie do odzyskania*<sup>8</sup>. Skoro tak, to kino jawi się również jako narzędzie budowania kapitalistycznej kultury wykluczenia zwierząt. W takim ujęciu elegijność tych pomników zerwania (ogrodów zoologicznych oraz innych obrazów zwierząt) staje

się problematyczna – opłakiwać można tylko coś, czego już nie ma; albo: coś znika, dlatego że zostaje opłakane. Tracimy relację z (innymi) zwierzętami właśnie dlatego, że stają się przedmiotem żałoby. Jak pisze Anat Pick, są one *wyblakłą pamiątką fundamentalnego spotkania między ludźmi i zwierzętami, które Berger widzi jako źródło znaczenia oraz ludzkiej tożsamości*<sup>9</sup>.

Założenia Bergera dotyczące (obrazów) zwierząt były szeroko dyskutowane. Akira Mizuta Lippit podąża za myślą autora *O patrzeniu*, obserwując rozplywanie się empirycznie pojmowanych zwierząt do stanu czystej widmowości<sup>10</sup>. Jak pisze: *Nie ma odpowiedniej śmierci zwierzęcia, tak jak i nie ma śmierci jako takiej w kinie. (...) Śmierć zwierzęcia w filmie jest niemożliwym spektaklem – spekulatywnym i widmowym, powiązanim z kinem poprzez magiczny proces animacji. Kino pomaga sobie poradzić z niemożliwością śmierci zwierzęcia, zapewniając sztuczne życie, animę, animację i możliwość reanimacji. Film, emblematyczna technologia końca XIX wieku, powstrzymuje zwierzęta od prawdziwej śmierci, odtwarzając każdą indywidualną zwierzęcą śmierć w fantastycznej krypcie. Mnoży i powtarza każdą wyjątkową śmierć, dopóki jej indywidualność nie zostaje wymazana, dopóki jej początek i koniec nie łączą się w widmowej petli*<sup>11</sup>.

Rozwinięcie myśli Bergera polegałoby więc na tym, że zwierzęta nigdy do końca nie zniknęły, ale są w stanie „ciągłego znikania”. Ich los został powiązany z filmową reprezentacją. *Zwierzęta weszły w nową ekonomię istnienia w nowoczesności, taką, która nie jest już związana z poświęceniem w tradycyjnym znaczeniu tego słowa, ale – uwzględniając nowoczesne media technologiczne, a w szczególności kino – jest widmowa*<sup>12</sup>. Jak pisze Nicole Shukin, Lippit *myśli o zwierzętach jako nieumarłych duchach, które przetrwały masowe „wymazywanie” w ramach projektu modernistycznego i odrodziły się w technologicznych mediach*<sup>13</sup>.

Koncepcja zwierząt jako filmowych widm, a kina jako maszyny, która nie pozawala zwierzętom do końca umrzeć, jest tyleż fascynująca, ile – jak się wydaje – etycznie kontrowersyjna, szczególnie jeśli pomyślimy o zwierzętach zabijanych specjalnie na potrzeby filmów<sup>14</sup>. O ile samo to rozpoznanie jest słuszne oraz inspirowane, o tyle w pewnym sensie wyklucza zwierzęcą (także ludzką) cielesność. Pokazuje jednak, jak bardzo kulturowy rozwój kina oraz jego właściwości re-animowania nieruchomych obiektów są powiązane zarówno ze zwierzęcością, jak i rozwojem kapitalizmu przemysłowego.

Z takim odczytaniem Bergera dyskutował Jonathan Burt<sup>15</sup>. Krytycznie odnosił się on do myśli Lippita oraz do wizji zwierząt jako filmowych widm. Jego zdaniem są one raczej zawieszane na *granicy między technologiczną sztucznością a cielesną realnością*<sup>16</sup>. Przykładem dużo większego, niż sugeruje Lippit, znaczenia materialności ciał zwierząt w powiązaniu z medium filmowym jest chociażby powszechne stosowanie żelatyny do produkcji taśmy<sup>17</sup>. Bez zwierzęcych ciał nie byłoby fotografii ani filmu w takiej formie, w jakiej je znamy. Kino pokazuje zatem nie tylko widmowość nie-umarłego zwierzęcia (czy też każdego żywego obiektu), ale także jego cielesną materialność.

To stanowisko wydaje się pełniejsze. Akcentowanie samej widmowości – poza tym, że po prostu nie oddaje faktycznych kontekstów historycznych, technicznych i produkcyjnych – stwarza ryzyko wpadnięcia w pułapkę teoretyzowania, które chociaż może przynieść fascynujące efekty, oddala od pytań o etyczny wymiar używania ciał zwierząt i w ogóle od tematu (ich) śmierci w kinie. To w cielesności łatwiej rozpoznać nam śmierć jako taką. Ciało zmusza do skonfrontowania

się z umieraniem (zabijaniem). Stan ciągłego zawieszenia między życiem i śmiercią (ciałem i widmem), o którym pisze Burt, wydaje się najbliższy moim rozważaniom, chociaż wolę mówić o ambiwalencji kina w tym względzie. Jest to medium zarazem widmowe i materialne, a w związku z tym jednocześnie „nie ma w nim śmierci” oraz nie ma w nim nic innego niż śmierć ciała.

## André Bazin w muzeum historii naturalnej

Jak zauważa Anat Pick, na ironię zakrawa, że znikanie zwierząt, o którym pisał Berger, sprowadzające się do re-prezentowania ich jako symboli i obiektów poznania naukowego, intensyfikuje się jeszcze bardziej w sytuacji ich faktycznego zagrożenia<sup>18</sup>. Przedmiotem zainteresowania i wizualnego reprodukowania staje się to, czego zaczyna brakować – gatunki zwierząt na granicy wyginięcia, topniejące góry lodowe itp. Jest to tylko jeden z paradoksów, które kino dzieli z innymi kulturowymi praktykami obchodzenia się z żywymi obiektami i wystawiania ich na widok publiczny. Mark Alvey dodaje, że jest to także centralny paradoks kolekcji muzealnych, podlegających logice zbierania rzadkich okazów, znikających ze świata i wymagających szczególnej ochrony<sup>19</sup>.

Alvey przybliżyła postać Carla Akeleya – „ojca” współczesnej taksydermii, a jednocześnie wynalazcy, który zaprojektował i wyprodukował jedną z pierwszych poręcznych i przenośnych kamer filmowych. Akeley w czasie swoich wypraw badawczych polował na zagrożone gatunki zwierząt właśnie po to, by pomagać w ich zachowaniu (w ramach procedur naukowych). Pionierstwo Akeleya w dziedzinie taksydermii polegało na włączeniu do pozytywistycznego dyskursu nauk przyrodniczych elementu narracyjnego, kreatywnego, który jednak miał pracować na rzecz jeszcze większego realizmu i „naturalności” prezentowanych obiektów. Dioramy konstruowane przez Akeleya, które dziś wydają się standardem odchodzącym do lamusa, na początku XX w. zrewolucjonizowały sposoby pokazywania zwierząt w muzeach historii naturalnej. Miało to ogromny wpływ na całą wizualną reprezentację nie-ludzi<sup>20</sup>. Muzealne dioramy istniały oczywiście wcześniej, ale zwierzęta były umieszczane raczej osobno w przeszklonych gablotach. Akeley zaczął „ożywiać” okazy, zestawiając je w grupy. Kluczową rolę odgrywały pieczołowicie oddane „habitaty” – namalowane tła, elementy roślinności itp.<sup>21</sup> Cały ten układ – wypchane zwierzęta w swoich „naturalnych środowiskach” – miał jednocześnie charakter naukowy i narracyjny.

Dla Carla Akeleya dopiero co powstałe kino było – obok taksydermii oraz rzeźby – jednym ze środków, który miały służyć temu samemu celowi – wiernej reprezentacji świata (natury)<sup>22</sup>. Wynaleziona przez niego kamera filmowa zmieniła historię kina nie mniej niż rewolucyjne podejście do prezentowania wypchanych zwierząt wpłynęło na muzealnictwo. Do jej sukcesu przyczyniła się oczywiście niewielka waga i poręczność<sup>23</sup>, ale nie wiadomo, czy rozpowszechniłaby się tak bardzo, gdyby nie I wojna światowa – to bowiem przede wszystkim korespondenci wojenni potrzebowali wygodnego narzędzia rejestracji wydarzeń. W efekcie po wojnie kamera Akeleya stała się powszechnym narzędziem wśród dokumentalistów i naukowców.

Podobieństwa praktyki wypychania martwych zwierząt i (początków) kina dokumentalnego, szczególnie filmu etnograficznego i przyrodniczego, wykraczają



*Zwierzę, zwierzęta*, reż. Nicolas Philibert (1996)

poza anegdotyczne połączenie w osobie przyrodnika-wynalazcy. Fatimah Tobing Rony wprost wiąże taksydermię z wczesnymi filmami etnograficznymi, które miały „zakonserwować” rdzennych mieszkańców na taśmie filmowej<sup>24</sup>. Najbardziej znanym i zarazem symptomatycznym przykładem jest tutaj *Nanook z Północy* (*Nanook of the North*, reż. Robert Flaherty, 1922). Flaherty zabrał ze sobą dwa „akeleye” na wyprawę, w czasie której nakręcił swój słynny film. Przypadek Carla Akeleya pokazuje także, jak w gruncie rzeczy upiorny efekt przyniosło połączenie dyskursu nauk przyrodniczych z paradygmatem działań artystycznych. Dyskurs naukowy, mimo że jest w pewnym sensie przemocowy, kolonizujący i antropocentryczny, dopiero w połączeniu z działaniem artystycznym zrodził widmowo-cieleśną hybrydę, która leży u podstaw zarówno uprawianej w XX w. historii naturalnej, jak i kina.

Kino jako narzędzie *wyrwania ciała z rzeki przemijania i załadowania na okręt życia*<sup>25</sup> to znana myśl André Bazina, którą posługuje się też Mark Alvey, kiedy bada związki Akeleya z kinem. Alvey, przywołując koncepcję „kompleksu mumii”, stawia sobie pytanie, co Bazin miałby do powiedzenia na temat wypchanych zwierząt. Do pewnego stopnia można te dwie praktyki – mumifikację i taksydermię – traktować jako metafory dwóch problemów pojawiających się na styku widmowości i materialności: potrzeby zatrzymania czasu i zachowania ciała. Jednak Alvey podkreśla znaczącą różnicę. Egipskie mumie, chociaż stanowią formę obrony przed czasem i śmiercią, w przeciwieństwie do wypchanych zwierząt nie były stworzone do pokazywania<sup>26</sup>. Nie podlegają przez to takim samym reżimom patrzenia. Tradycja wypychania zwierząt, czyli nadawania „naturalnego” kształtu ich skór i całej powierzchni, jest przeciwieństwem mumifikacji, która ma więcej wspólnego z konserwowaniem preparatów w szklanych słojach niż z muzealną dioramą. Zatem taksydermii, jak pisze Alvey, bliżej jest do królestwa reprezentacji martwych ciał niż do samej obrony przed śmiercią. Stawia przy tym tezę, że być może wystarczyłby jeden spacer do muzeum historii naturalnej, a klasyczną kinową metaforą Bazina byłyby wypchane zwierzęta, nie zaś figura mumii<sup>27</sup>.

## Kino meta-taksydermiczne

Przykładem filmu „meta-taksydermicznego”<sup>28</sup> może być dokument Nicolasa Philiberta *Zwierzę, zwierzęta (Un animal, des animaux, 1996)*. Reżyser-filozof filmuje zaplecze Muzeum Historii Naturalnej w Paryżu, które po kilkuletnim remoncie otwiera się na nowo. Okazy – głównie wypchane zwierzęta – są poddawane rekonstrukcji i konserwacji, przygotowany jest nowy plan ekspozycji, koncepcja dioram i narracja wystawy stałej. Dzięki uważnej kamerze Philiberta widzimy zdekonstruowaną iluzję taksydemii – uszkodzone obiekty, na które trzeba ponownie naciągnąć futro, pomalować farbą, żeby znów imitowały żywą skórę, nadać im ponownie zwierzęcy kształt. Możemy także, na podobnej zasadzie, podejrzeć instytucjonalne mechanizmy rządzące praktykami wystawiania martwych ciał na widok. Wiele scen z tego filmu ociera się o komizm<sup>29</sup> czy pewną surrealitywność, np. transport ciężarówką przez Jardin des Plantes wyglądającego jak zjawia wypchanego słonia. Najważniejsze są jednak „portrety” zwierząt – statyczne sceny, w których przez dłuższy czas widzimy muzealne „okazy” do złudzenia przypominające żywe zwierzęta. Momenty te stanowią studium (a w zasadzie *punctum*, by się posłużyć terminem Rolanda Barthes’a) zarówno naszego patrzenia na (martwe) zwierzęta – ich filmowej widmowości oraz sztucznej cielesności, specjalnie skonstruowanej na potrzeby oglądania – jak i tego, jak zwierzęta (nie) patrzą na nas. Wzrok muzealnych eksponatów został zatrzymany, dzięki czemu mogą one patrzeć prosto na nas. Philibert ujawnia sztuczność „mechaniczności niewidzących oczu”, które w przypadku wypchanych okazów zostały zastąpione szklanymi kulkami. Kino „taksydermiczne” to zatem figura uwzględniająca upiorną, widmowo-korporalną właściwość kina, która ujawnia kruchość ciągle odnawianego ciała.

## Pamięć rozczłonkowana

Potrzeba zachowania zwierzęcego ciała między widmowością a materialnością kina nie musi wynikać tylko z logiki „historii naturalnej”; może być też częścią historii prywatnych, emocjonalnych relacji ludzi z innymi zwierzętami oraz potrzeby ich upamiętniania. Bardzo dobrze oddaje to krótki film eksperymentalny *Sirius Remembered* (reż. Stan Brakhage, 1959)<sup>30</sup>. Film klasyka amerykańskiej awangardy jest swoistym epitafium dla psa Siriusa oraz studium widmowo-materialnych właściwości kina. Brakhage w serii bardzo szybko zmontowanych niewyraźnych ujęć przedstawia rozkładające się przez kilka miesięcy zwłoki Siriusa pozostawione w lesie w pobliżu domu twórcy. Film jest wyraźnie podzielony na trzy części wyznaczone rytmem (a więc i powtarzalnością) pór roku. W pierwszej, jesiennej, widzimy ciało niedawno zmarłego psa, w kolejnej jest ono przykryte śniegiem, niejako pochowane, na wiosnę, podczas roztopów, ujawnia swój daleko posunięty rozkład.

Już sam tytuł filmu kieruje w stronę interpretacji widmowo-cielesnej, wskazując zarówno na pracę pamięci, czasu oraz żałoby, jak i cielesny rozkład oraz rozczłonkowanie (*re-membering*) zwierzęcego ciała<sup>31</sup>. Spektralny charakter zwierzęcia kryje się w samej naturze medium filmowego rządzącego się powtarzalnością. Bardzo wyraźnie rezonują tu przywołane wcześniej rozważania na temat widmowej

ekonomii istnienia zwierząt oraz kina jako medium, w którym nie ma śmierci, a obiekty są bezustannie re-animowane. U Brakhage'a takie podejście jest dodatkowo podkreślane filmowymi środkami wyrazu. Nakręcił film na taśmie czarno-białej, ale jego kopię naświetlił na materiale kolorowym, dzięki czemu całość nabrała charakteru widmowego. Kamera ciągle się porusza, obraz jest zwykle rozmazany, często bardzo ciemny, wyblakły. W tym zapętleniu gry światła i ruchu Sirius zostaje re-animowany<sup>32</sup>. Paradoksalnie „ożywa” w umieraniu, ponieważ można obserwować dynamiczny proces jego rozkładu. Jednocześnie ciało psa ujawnia pełnię swojej materialności, stając się zwłokami podlegającymi rozkładowi, toczonymi przez muchy i robaki. Ponadto, jak zwraca uwagę Ioannides, równie istotna jest cielesno-emocjonalna reakcja samego reżysera, przetransponowana przez kamerę na widza. Brakhage oplakuje swojego psa, ale – jak można mniemać – ma nadzieję, że oplakujemy go razem z nim<sup>33</sup>. Ujawnienie materialności śmierci pozwala na żałobę. Filmowe widmo nigdy nie odejdzie, zatem nie można go ostatecznie oplakać – potrzebujemy ciała, które można pochować.

Film ten oscyluje między widmowością a materialnością, ale także wpisuje tę grę w sferę afektywną, stając się filmowym nagrobkiem, epitafium czy też listem miłosnym do zmarłego nie-ludzkiego towarzysza. Przeniknięcie zwierzęcia do korporalno-spektralnej sfery kina wiąże się z pracą żałoby. O ile nie wypada odmawiać reżyserowi emocjonalnej więzi z „jego” psem, o tyle trzeba przyznać, że sposób, w jaki obszedł się z ciałem Siriusa, może się wydawać dyskusyjny z etycznego punktu widzenia – jego ciało zostało skrajnie uprzedmiotowione i użyte jako tworzywo sztuki. Pozostawianie w lesie i filmowanie rozkładającego się ciała towarzysza stanowi tylko jeden ze sposobów żegnania się z nim – dość osobliwy, a przynajmniej wzbudzający kontrowersje z punktu widzenia dzisiejszych praktyk obchodzenia się z ciałami zwierząt domowych.

## Filmowe nagrobki

Inaczej do tej kwestii podchodzi się w bardziej współczesnych filmowych psich nagrobkach, takich jak *The Hour of Prayer* (reż. Eija-Liisa Ahtila, 2006), *Lily czyta Derridę. Psi wideoesej i Serce psa* (*Heart of a Dog*, reż. Laurie Anderson, 2015)<sup>34</sup>. Prace te, których twórczynie wywodzą się z dziedziny sztuk audiowizualnych, ale pracują w języku tradycyjnie pojętego kina<sup>35</sup>, są filmowymi epitafiami przenoszącymi tę problematykę w sferę afektywno-relacyjną<sup>36</sup>.

*Serce psa*, esej filmowy o relacji kobiety z psem, umieraniu, sztuce i współczesnej Ameryce, jest epitafium podwójnym. Przyjmując tradycyjną perspektywę antropocentryczną, można go uznać za film poświęcony pamięci Lou Reeda, znanego muzyka i męża artystki, zaś cała historia rat terrierki Lolabelle staje się metonimią „ludzkich spraw”. Jednak nawet w tej interpretacji mamy do czynienia z zatarciem granic między oplakiwaniem ludzkim a nie-ludzkiem. Samo retoryczne zrównanie żałoby po człowieku oraz psim „znaczącym innym” jest aktem przełamania kulturowego tabu – oplakiwanie zwierząt jest dopuszczone i praktykowane, ale przeważnie jest niżej wartościowane niż oplakiwanie ludzi. *Serce psa* to opowieść o zmarłej – Lolabelle objawia się na archiwalnych fotografiach oraz w animacjach. Jej cielesność zostaje powiązana z ludzką – film zaczyna się animowaną sekwencją snu Anderson, w którym reżyserka sama rodzi swojego psa.



*Kala Azar*, reż. Janis Rafa (2020)



Jeszcze ciekawszym epitafium, łączącym kwestie korporalności i spektralności z opłakiwaniem, jest *Lily czyta Derridę. Psi wideoesej*. Ten półgodzinny film pokazuje różnorodność problemów związanych z wizualną reprezentacją zwierząt i rolą języka kina w budowaniu relacji międzygatunkowych. Lily to ślepnąca, adoptowana przez artystkę suczka, która snuje rozważania filozoficzne, zainspirowana pracami Jacques'a Derridy i Giorgia Agambena. Ta oczywista antropomorfizacja jest (w przeciwieństwie, jak się wydaje, do *Serca psa*) celowa i natychmiast zostaje sprobematyzowana. Widmowość Lily jest konstruowana za pomocą bardzo charakterystycznego rozwiązania *voice over*. Suczka opowiada (męskim głosem) swoją historię *post mortem*, jest więc duchem z założenia. Spektralność w tym filmie jest budowana także dzięki estetyce *home videos* – artystka w dużej mierze wykorzystuje domowe nagrania z Lily z ich wspólnego życia. Podobnie jak w filmie Anderson, najważniejszym tematem jest tutaj śmierć. Lily, tak jak Lolabelle, jest opłakiwana, ale High dopomina się także o konieczność pamiętania o innych zwierzętach, które nie otrzymują takiej formy uwagi i troski – ważną część jej filmu stanowią zdjęcia znalezionych przy drodze martwych zwierząt, często w późnym stadium rozkładu.

Badacze i badaczki zajmujący się kwestią żałoby po zwierzętach używają terminu „życia godnego opłakiwania” (*grievable life*), zapożyczonego od Judith Butler i rozszerzonego na nie-ludzi<sup>37</sup>. O ile zwierzęta domowe są opłakiwane, a praktyki kulturowe związane z ich odejściem przypominają te związane z umieraniem ludzi (jak pochówki na cmentarzach), o tyle ogromna większość osobników i całych gatunków nie jest uznawana za godną ludzkiej pracy żałoby. Do wykluczonych należą zarówno zwierzęta dzikie, jak i te przemysłowo hodowane oraz zabijane. Rozkładające się ciała w filmie High kontrastują z opłakiwaną śmiercią Lily. To, co u Stana Brakhage'a stanowiło głównie narzędzie żałoby, tu służy zwróceniu uwagi na wybiórczość aktu opłakiwania zwierząt.

## Śmierć przy drodze

*Roadkills* to osobny i szczególny przypadek śmierci zwierzęcej, w którym przy drodze spotykają się kategorie „dzikości” (jeśli potrącone przez samochody są np. sarny) i „bezpieczeństwa” (gdy umierają psy i koty). Amerykańska antropolożka Jane C. Desmond, jako jedna z nielicznych badająca tę kwestię, podkreśla jej słabą widoczność zarówno w dyskursie naukowym, jak i życiu codziennym, pytając: *jak coś tak wszechobecnego może być tak bardzo nieobecne w debacie publicznej?*<sup>38</sup> W języku angielskim, w przeciwieństwie do polszczyzny, ten rodzaj śmierci doczekał się osobnej nazwy – *roadkill* oznacza samo zjawisko oraz konkretne zwierzę zabite przy drodze.

Jest to szczególna kategoria antropogenicznej śmierci zwierząt, która nie wiąże się z jednostkową odpowiedzialnością. W przeciwieństwie do polowania czy zabijania zwierząt w rzeźniach, w przypadku potrąceń uważa się, że spowodowanie śmierci było nieintencjonalne, zaś ona sama – „nie do uniknięcia”. Tym samym zakłada się również, że droga to przestrzeń należąca do ludzi, na której panują nasze zasady. Zwierzęta są tu traktowane jako nieświadomi, zagubieni intruzy<sup>39</sup>, a zderzenie z nimi jest pojmowane w kategoriach wypadku. Pomimo systemowego rozmycia winy takie zdarzenie często jest emocjonalnym, trudnym

doświadczeniem, a przynajmniej w jakimś stopniu przez ludzi odczuwanym. Desmond zwraca uwagę na to, że wykazują oni pewne formy żałoby po zabitych przy drodze zwierzętach<sup>40</sup>. Wielu kierowców ma swoje małe rytuały – niektórzy szepczą: *Przykro mi*, inni reagują komentarzem (np.: *Biedny piesek*), jeszcze inni odmawiają modlitwę<sup>41</sup>. Chociaż *roadkills* pozostają niejako poza systemem etycznym i prawnym ludzkich praktyk wobec zwierzęcych ciał, nie znaczy to, że sama śmierć zostaje niezauważona.

Z pracy Desmond można wysnuć wniosek, że ludzie chcieliby opłakiwać martwe zwierzęta bardziej, niż faktycznie mogą sobie na to pozwolić w obrębie norm kulturowych, wedle których funkcjonują. Badaczka widzi szansę na poszerzenie tego pola kulturowego i wypracowanie pewnych sposobów opłakiwania przydrożnych śmierci przez praktyki artystyczne – w tym kontekście analizuje kilka przykładów z dziedziny poezji oraz sztuk wizualnych. To na niwie działań artystycznych dokonuje się przywracanie czy też konstruowanie pamięci o zabitych przy drodze nie-ludziach oraz opowiadanie o *międzygatunkowej intymności wizji i ciał*<sup>42</sup>.

W te poszukiwania bardzo dobrze wpisuje się *Kala Azar* (2020) – debiut fabularny greckiej artystki Janis Rafy, poruszającej wcześniej temat zwierząt w pracach audiowizualnych<sup>43</sup>. Wejście w tryby profesjonalnej produkcji filmowej zaowocowało niezwykłym dziełem, które łączy formalne konwencje współczesnego kina festiwalowego w duchu neomodernizmu i *slow cinema* z wizualną pomysłowością instalacji wideo, jednocześnie wpisując się w dokonania greckiej nowej fali.

Szczątkowa fabuła opowiada o dwójce ludzi, młodej kobiecie i nieco starszym mężczyźnie, którzy zarabiają na życie, wykonując zlecenia dla zwierzęcego krematorium. Zabierają od klientów ciała zmarłych zwierząt domowych (wśród nich rybki i papużki), inkasują zapłatę, a po kremacji przywożą ich prochy. Bohaterowie większość czasu (w tym też ekranowego) spędzają w małym samochodzie dostawczym (często wypełnionym lodówkami turystycznymi z ciałami zwierząt), ciągle są w drodze. Zaś same greckie drogi, czy raczej przydrożność, z właściwą jej dynamiką marginesu, obejmującą także żyjące (lub umierające) tam zwierzęta i rośliny, to jeden z ważniejszych tematów tego filmu.

Martwe ciała przy drodze, oglądane zza szyb aut, często mają charakter bardziej widmowy niż materialny, są z innego porządku czasoprzestrzennego. Żeby dostrzec ich rozkładającą się cielesność, należy dokonać pewnej transgresji, zatrzymać się i doświadczyć przestrzeni pobocza, nieprzeznaczonego ani dla ludzi, ani dla zwierząt. W takim „nie-miejscu” działają bohaterowie filmu, którzy zbierają także ciała zwierząt zabitych przy drodze, chociaż grozi im za to wyrzucenie z pracy. Rafa łączy w filmie kwestie wykluczenia ekonomicznego i urynkowania praktyk obchodzenia się z ciałami zwierząt domowych – krematorium to biznes, a działania bohaterów spotykają się z oporem właściciela, który grozi im zwolnieniem, jeśli będą kremować ciała bezpańskich psów i kotów. Ich dążenie do uczynienia życia tych zwierząt „godnym opłakiwania” rozbija się o logikę komercjalizacji wspomnianych usług, nawet w takim miejscu, jak przedstawione w filmie krematorium (jego lustrianym odbiciem jest mieszcząca się za płotem strzelnica).

Rafa nie przymusza widzów i widzek do oglądania martwych, rozkładających się ciał<sup>44</sup>, nie estetyzuje ich. Bohaterowie nie dokonują żadnych zabiegów na zwłokach zwierząt; po prostu zbierają je z drogi i (nielegalnie) poddają kremacji,

włączając je w obręb istniejących praktyk kulturowych radzenia sobie ze śmiercią zwierząt domowych. Martwe ciała nie są tu eksploatowane wizualnie, nie mają ani szokować, ani zaspokajać ciekawości. Nie są w filmie Rafy przeznaczone do pokazywania, a raczej są do pokazywania w takim samym stopniu jak (żywe) ciała ludzi. Taksydermiczność kina w tym wypadku obejmuje wszystkie zwierzęta – ludzkie i nie-ludzkie. Tworzy się tu pewna wspólnotowość „istnienia na marginesie” ciał i osób, które je zbierają.

Bohaterowie są ukazywani tak, że granica między tym, co ludzkie a nie-ludzkie zostaje zatarta. Nie jest to jednak „zewierzęcenie” będące metaforą czy oceną moralną. Nie mamy też do czynienia z antropomorfizacją zwierząt. Zrównanie odbywa się na planie emocjonalnym oraz cielesnym. Ciała ludzkie i ciała zwierząt zdradzają podobną kruchość, czasem są poranione, wymagają podobnej pielęgnacji. Widać to chociażby w scenach, w których matka bohaterki kąpie się w wannie razem ze swoim psem albo gdy wciera mu w skórę maść z aloesu (ten sam gest wykonuje w późniejszej scenie wobec córki). Czasem reżyserka używa prostych zbiegów montażowych, jak przebitka z kobiety pływającej pod wodą na nurkującego psa; niekiedy efekt swoistej dehumanizacji jest osiągany dzięki inscenizacji i przesunięciu ludzi do przestrzeni pozakadrowej. Część szczątkowej akcji rozgrywa się poza kadrem, a my widzimy w tym czasie inne obiekty – kuchnię, chodzące po niej psy itp. Zwierzęta w tym filmie dysponują sprawczością niewiele mniejszą niż ludzie (ojciec bohaterki naprawia przeciekający zlew, a kilka scen później widzimy psy, które niszczą efekty jego pracy). *Kala-azar* to inaczej leiszmanioza trzewna albo czarna febra – choroba pasożytnicza, która dziesiątkuje populacje psów w Europie Południowej. Mogą na nią chorować również ludzie. Zatem już sam tytuł filmu nakierowuje na wspólny cielesny plan ludzi i nie-ludzi.

## Poetyka kreatur

*Kala Azar* realizuje założenia tzw. poetyki kreaturowej – funkcji kina zmieniającej wszystkie żywe obiekty w „kreatury”, jeśli tak przetłumaczymy *creature* i pojęcie *creaturely poetics*, które rozwija Anat Pick<sup>45</sup>. Samo pojęcie *creaturely life* – życie kreaturalne<sup>46</sup> – zostało zaczerpnięte od Erica L. Santnera, dla którego jest to stan regresji i degradacji, bliski Agambenowskiemu „nagiemu życiu”. Jak pisze Patrycja Cembrzyńska, w centrum uwagi autora „*On Creaturely Life*” pozostają strau-matyzowane ofiary zakrętów historii, w tym ciała wyrzutków, które na skutek wykluczenia ze wspólnoty ludzkiej stały się „święte” (tj. przekłete)<sup>47</sup>. Widoczny jest tu kontekst religijny – kreatura to stworzenie, które wypadło z łask kreatora<sup>48</sup>. Pick pojęcie to dodatkowo zapośrednicza przez myśl Simone Weill – kreatura to przede wszystkim żywe ciało: materialne, temporalne i kruche. W kinie zarówno ludzie, jak i inne zwierzęta stają się jednakowymi kreaturami/stworzeniami w tym sensie, że podlegają jednakowym reżimom patrzenia i „medialności”.

Reżyserka filmu *Kala Azar* nie jest jednak naiwna – wie, że wspólność kruchości ciał nie niweluje do końca podziału na ludzkie i zwierzęce. Śmierć jest wspólnym mianownikiem wszystkich żywych istot, ale nie zwalnia to człowieka z etycznej i kulturowej odpowiedzialności za zabijanie innych kreatur. Momentem zwrotnym fabuły jest scena, w której bohaterowie sami potrącają samochodem sarnę. Nie mogą jej skremować, urządzają więc przydrożny pochówek. Jednak to, że sami byli spraw-

cami śmierci zwierzęcia, sprawia, iż na powrót stają się ludzie. Kobieta wraca do swojej rodziny, mężczyzna pakuje się i oddala w nieznaną. Całości dopełnia scena, która – jak mówi sama reżyserka<sup>49</sup> – była załącznikiem samego filmu: wynajęta orkiestra gra requiem dla hodowlanych kur tuż przed wysyłaniem ich do ubojni. Jedyna droga emocjonalnej komunikacji wiedzie ostatecznie przez sztukę.

## Ku ucieleśnionej żałobie

Kino jako medium uśmierca i ożywia, posługuje się martwymi ciałami jako swoim budulcem. „Kino teksydermiczne” jawi się jako upiorna, widmowo-korporalna maszyna. Jednocześnie może posłużyć jako narzędzie komunikacji między ludźmi i nie-ludźmi. Tak pojmowane kino od-człowiecza, zbliża nas do innych „kreatur” pozbawionych przez nas prawa do podmiotowości. Łączy nas z nimi kruchość i bezbronność w obliczu śmierci i rozkładu. Kwestia spojrzenia w takim ujęciu, w jakim wprowadził je do *animal studies* John Berger, staje się nierozłączna z kwestią znikania, a więc także żałoby. W kontaktach ludzi z innymi zwierzętami, szczególnie tzw. towarzyszącymi, relacja podmiot-przedmiot bardzo często zaciera się w kontekście śmierci zwierząt. Zwierzęta domowe, zwłaszcza psy i koty, chociaż bardzo często antropomorfizowane czy raczej edypalizowane<sup>50</sup>, w momencie śmierci bywają opłakiwane tak jak ludzie, ale sam akt żałoby po przyjaciółach przynależnych do innych gatunków jest w pewnym sensie nie-ludzki, bowiem zrównuje wszystkie stworzenia w obliczu śmierci i kruchej materialności naszych ciał.

Kino, produkt kapitalizmu i projektu modernistycznego, jest wynikiem tych samych procesów, które doprowadziły do niszczenia planety oraz zamieszkujących ją stworzeń. Może jednak być także szansą na zbudowanie nowych relacji w przyrodzie, odmiennych od tych, które doprowadziły do systemowej degradacji środowiska. Ujawnia się tu ambiwalencja kina – jako medium antropocentryczne stanowi ono zarazem jedno z najlepszych narzędzi służących wyjściu poza perspektywę ludzką. Wydaje się, że filmowe *animal studies* mają dużą rolę do odegrania, bowiem sugerują nowe typy relacji międzygatunkowych, a przede wszystkim pozwalają wypracować standardy etyczne przez zmianę stosunku człowieka do innych zwierząt. Może w tym pomóc rozpoznanie napięcia między widmowością zwierząt, przypominającą o ich znikaniu ze świata, a materialnością zwierząt (w tym ludzkich), umożliwiającą afektywną relację, w szczególności żałobę, która – rozumiana jako forma więzi (miłości) – zrównuje ze sobą różne rodzaje bytów.

<sup>1</sup> Z monologu Lily, bohaterki filmu *Lily czyta Derridę. Psi wideoesej (Lily Does Derrida: A Dog's Video Essay)*, reż. Kathy High, 2010-2012, tłum. A. Łagodzka.

<sup>2</sup> Będę używał tego terminu zamiennie z *animal studies*, a sposób, w jaki myślę o tej niejednorodnej dziedzinie, jest także bliski pojęciu antropozologii czy *human-animal studies* ze względu na wskazanie relacyjności i równorzędności zwierząt ludzkich i nie-ludzkich. Por. A. Barcz, *Wprowadzenie do zookrytyki (teorii zwierzęcych narracji)*, w:

*Zwierzęta, gender i kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna*, red. A. Barcz, M. Dąbrowska, E-naukowiec, Lublin 2014, s. 15.

<sup>3</sup> Zob. A. Pick, *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*, Columbia University Press, New York 2011.

<sup>4</sup> J. Berger, *Po coś patrzeć na zwierzęta?*, w: tegoż, *O patrzeniu*, tłum. S. Sikora, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 5-39.

<sup>5</sup> A. Pick, dz. cyt., s. 103.

<sup>6</sup> J. Berger, dz. cyt., s. 7.

- <sup>7</sup> A. Pick, *Why not Look at Animals?*, <https://nec-sus-ejms.org/why-not-look-at-animals/> (dostęp: 4.05.2020).
- <sup>8</sup> J. Berger, dz. cyt., s. 39.
- <sup>9</sup> A. Pick, *Why not Look at Animals?*, dz. cyt.
- <sup>10</sup> A. M. Lippit, *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000; por. G. Ioannides, *Re-membering Sirius: Animal Death, Rites of Mourning, and the (Material) Cinema of Spectrality*, w: *Animal Death*, red. J. Johnston, F. Probyn-Rapsey, Sydney University Press, Sydney 2013, s. 103-118.
- <sup>11</sup> A. M. Lippit, *The Death of the Animal*, „Film Quarterly” 2002, t. 56, nr 1, s. 9-22, cyt. za: G. Aloï, *Śmierć zwierzęcia w sztukach wizualnych* (tłum. M. Kotyczka), w: *Śmierć zwierzęcia. Współczesne zootanologie*, red. M. Kotyczka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 103-116.
- <sup>12</sup> A. M. Lippit, *Electric Animal...* dz. cyt., s. 1.
- <sup>13</sup> N. Shukin, *Animal Capital: Rendering Life in Biopolitical Times*, cyt. za: G. Ioannides, dz. cyt., s. 105.
- <sup>14</sup> Zob. M. Stańczyk, *Bestiariusz. Historie przemocy*, „Ekran” 2019, nr 2, s. 18-23.
- <sup>15</sup> Por. J. Burt, *John Berger's „Why Look at Animals?”: A Close Reading*, „Worldviews: Global Religions, Culture, and Ecology” 2005, t. 9, nr 2, s. 203-218.
- <sup>16</sup> G. Ioannides, dz. cyt., s. 108.
- <sup>17</sup> Tamże, s. 109.
- <sup>18</sup> A. Pick, *Creaturely Poetics...* dz. cyt., s. 104.
- <sup>19</sup> M. Alvey, *The Cinema as Taxidermy: Carl Akeley and the Preservative Obsession*, „Framework: The Journal of Cinema and Media” 2007, t. 48, nr 1, s. 23-45.
- <sup>20</sup> Tamże, s. 26.
- <sup>21</sup> Tamże.
- <sup>22</sup> Tamże, s. 24.
- <sup>23</sup> A także żyroskopowy statyw, używany w przemyśle filmowym aż do lat 80. XX w.; same kamery były powszechnie używane do czasów II wojny światowej, kiedy to zastąpione je jeszcze bardziej mobilnym sprzętem (tamże, s. 26).
- <sup>24</sup> Por. F. Tobing Rony, *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Duke University Press, Durham 1996. Por. M. Matuszewski, *Kino (meta)zoologiczne*, „Ekran” 2020, nr 2, s. 39.
- <sup>25</sup> A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: tegoż, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 9.
- <sup>26</sup> M. Alvey, dz. cyt., s. 41.
- <sup>27</sup> Tamże.
- <sup>28</sup> Określenie to tworzę przez analogię do filmu „meta-zoologicznego”, jak Sabine Nessel nazywała późniejszą produkcję Philiberta, *Nénette* (2010), opowiadającą o tytułowej orangutanicy z Jardin des Plantes i ukazującą paralelną *mise-en-scène* zoo oraz kina. Nessel rozpoznaje filmową *mise-en-scène* w sytuacji oglądania zwierzęcia w klatce, wskazując na wynikającą z tego „medialność” zwierząt. W takim ujęciu zwierzę nie jest po prostu zwierzęciem, ale zawsze staje się częścią całego porządku prezentacji i oglądania. Por. S. Nessel, *The Media Animal: On the Mise-en-scène of Animals in the Zoo and Cinema*, w: *Animals and the Cinema: Classifications, Cinephilias, Philosophies*, red. S. Nessel, Bertz and Fischer, Berlin 2002, s. 43; zob. także: M. Matuszewski, dz. cyt., s. 39-40.
- <sup>29</sup> Bardzo ciekawie oba filmy – *Nnette* oraz *Zwierzę, zwierzęta* – analizuje pod tym kątem Laura McMahon, wykorzystując zoomorficzny potencjał Bergsonowskiej koncepcji śmiechu (zob. L. McMahon, *Dead Funny: Laughter, Life and Death in Philibert's „Nénette” and „Un animal, des animaux”*, w: *The Zoo and Screen Media: Images of Exhibition and Encounter*, red. M. Lawrence, K. Lury, Palgrave Macmillan, London 2016).
- <sup>30</sup> Szczegółowo analizowany pod tym kątem przez George'a Ioannidesa; zob. G. Ioannides, dz. cyt.
- <sup>31</sup> Tamże, s. 110.
- <sup>32</sup> Tamże, s. 107.
- <sup>33</sup> Tamże, s. 114.
- <sup>34</sup> Por. J. Ullrich, *A Dog's Death: Art as a Work of Mourning*, w: *Beyond the Human-Animal Divide: Creaturely Lives in Literature and Culture*, red. D. Ohrem, R. Bartosch, Palgrave Macmillan, Nowy Jork 2017, s. 113-139.
- <sup>35</sup> W dziedzinie sztuk audiowizualnych takich epitafiów jest więcej, żeby wspomnieć chociażby *Vesper's Pool* (1998-1999) – instalację Carolee Schneemann wykorzystującą fragmenty wideo oraz takie obiekty, jak koszula nocna zaplamiona krwią chorego zwierzęcia, czy tej samej artystki *Nieskończone pocałunki (Infinity Kisses)*, (2018) – serię wykonywanych przez kilka lat fotografii, zmontowanych potem w film, przedstawiających poranny rytuał czulego witania się i całowania kotów towarzyszących Schneemann (w tym projekcie ważną rolę odkrywa aspekt pamięci, ale przede wszystkim niemalże erotycznej miłości).
- <sup>36</sup> Filmy *Serce psa* oraz *Lily czyta Derridę. Psi wideoesej* bardziej szczegółowo analizowałem pod kątem politycznego wymiaru aktu

- żałoby po nie-ludziach w artykule *Śpieszmy się kochać psa. Kino jako oplakiwanie*, w: *Reborn Dogs. Nowe interpretacje sztuki wobec nie-ludzkiego*, red. M. Swacha, Wydawnictwo Publish Art, Gdańsk 2020, s. 15-24.
- <sup>37</sup> Zob. J. C. Desmond, *Displaying Death and Animating Life: Human-Animal Relations in Art*, University of Chicago Press, Chicago – London 2016, s. 75.
- <sup>38</sup> Tamże, s. 96. W tym samym roku została wydana publikacja *Mourning Animals: Rituals and Practices Surrounding Animal Death* (red. M. DeMello, Michigan State University Press, East Lansing 2016), której dwa rozdziały poświęcono tematowi *roadkills*. Nie zmienia to jednak zasadniczo diagnozy Desmond o niewystarczającej obecności tej kwestii w badaniach i krytycznych studiach nad zwierzętami.
- <sup>39</sup> J. C. Desmond, dz. cyt.
- <sup>40</sup> Tamże, s. 100.
- <sup>41</sup> Badaczka przeprowadziła krótką ankietę wśród swoich studentów i studentek – okazało się, że 86 proc. z nich reaguje na widok martwego zwierzęcego ciała przy drodze którymś z podobnych działań (tamże).
- <sup>42</sup> Tamże, s. 99.
- <sup>43</sup> Artystka tworzyła zarówno instalacje wideo, jak i prace z wykorzystaniem taksydermii; informacje na temat jej dokonań są dostępne pod adresem: <https://www.janisrafaillidou.co.uk/>
- <sup>44</sup> Strategia przymuszania jest stosowana przez artystki zajmujące się tym tematem – zarówno Kathy High, jak i Emmy Kiesel. Ta druga jest autorką cyklu zdjęć pt. *At rest*. Artystka fotografowała znalezione przy drodze zwierzęta, wcześniej układała kamienie i kwiaty wokół ich ciał, przekształcając miejsca niespodziewanej i nagłej śmierci w przestrzenie upamiętniania i przywracania godności. Warto – za Desmond – przypomnieć też o pracach Craiga Stecyka III – artysty, który w latach 80. XX w. zbierał zwierzęta znalezione przy drodze, zdejmował z nich skórę, wykonywał odlewy z brązu, by z powrotem, obleczone w własne futra, zostawić je w miejscu znalezienia jako swoiste taksydermiczne pomniki. Wspominane prace zarówno Kiesel, High, jak i Stecyka łączy przekonanie o wartości wystawiania ciał zwierząt na widok jako formy walki o ich większą obecność w świadomości ludzi. Por. J. C. Desmond, dz. cyt., s. 96. Por. także: E. Kiesel, *Another Death*, w: *Mourning Animals...* dz. cyt., s. 131-134.
- <sup>45</sup> Por. A. Pick, *Creaturely Poetics...* dz. cyt., s. 106. Zob. także: M. Matuszewski, *Kino (meta)zoologiczne*, dz. cyt., s. 40.
- <sup>46</sup> Tak też tłumaczy to Patrycja Cembrzyńska. Zgadzam się z nią, że przekład tego pojęcia jako życie animalne, który zaproponował Dariusz Czaja, nie oddaje w pełni ducha rozważań ani Santnera, ani Pick. Por. P. Cembrzyńska, *O kreaturach. Lekcja entomologii*, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 388. Polszczyzna broni się przed tak rozumianą „kreaturowością” – mamy do dyspozycji albo za bardzo, jak na intencje myślicieli posługujących się pojęciem *creaturely*, religijne „stworzenie”, albo negatywnie nacechowane „stwory” czy „kreatury”. To ostatnie określenie wydaje się jednak bardziej adekwatne, ponieważ jest w rodzaju żeńskim, co może wyraziściej oddawać ducha de-humanizacji, osłabiania podmiotu, zatem także męskiego, patriarchalnego podmiotu długo utożsamianego z pojęciem człowieka.
- <sup>47</sup> Tamże.
- <sup>48</sup> Tamże.
- <sup>49</sup> W czasie sesji Questions & Answers po pokazie na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Rotterdamie w 2020 r.
- <sup>50</sup> Por. M. Bakke, *Między nami zwierzętami. O emocjonalnych związkach między ludźmi i innymi zwierzętami*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1-2, s. 222-234.

## Michał Matuszewski

Kurator programu filmowego Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, gdzie prowadzi kino. Organizator i kurator wielu przeglądów oraz retrospektyw kina artystycznego i eksperymentalnego, m.in. *Kino post-ludzkie. Jak filmy eksperymentalne uczą (się) pokazywać zwierzęta*, *Kino antropocenu*, *Koniec przyjęcia*. Publikuje w czasopismach („Ekrany”, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”) i tomach zbiorowych. Studiował polonis-

tykę. Członek jury na międzynarodowych festiwalach, m.in. w Cannes, Berlinie, Wenecji i Oberhausen. Zainteresowany nowymi mediami oraz VR, a szczególnie ich aspektem instytucjonalnym oraz nie-ludzką perspektywą w kinie. Stypendysta Culture and Animals Foundation. Pracuje nad projektem wizualno-badawczym poświęconym zwierzętom w filmach.

## Bibliografia

- Aloi, G.** (2014). Śmierć zwierzęcia w sztukach wizualnych (tłum. M. Motyczka). W: M. Kotyczka (red.), *Śmierć zwierzęcia. Współczesne zootanatologie* (ss. 103-116). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Alvey, M.** (2007). The Cinema as Taxidermy: Carl Akeley and the Preservative Obsession. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 48 (1), ss. 23-45. <https://doi.org/10.1353/frm.2007.0000>
- Bakke, M.** (2007). Między nami zwierzętami. O emocjonalnych związkach między ludźmi i innymi zwierzętami. *Teksty Drugie*, (1-2), ss. 222-234.
- Barcz, A.** (2014). Wprowadzenie do zookrytyki (teorii zwierzęcych narracji). W: A. Barcz, M. Dąbrowska (red.), *Zwierzęta, gender i kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna* (ss. 15-35). Lublin: E-naukowiec.
- Bazin, A.** (1963). Ontologia obrazu fotograficznego (tłum. B. Michalek). W: A. Bazin, *Film i rzeczywistość* (ss. 9-17). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Berger, J.** (1999). Po cóż patrzeć na zwierzęta? (tłum. S. Sikora). W: J. Berger, *O patrzeniu* (ss. 5-39). Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Burt, J.** (2005). John Berger's „Why Look at Animals?”: A Close Reading. *Worldviews: Global Religions, Culture, and Ecology*, 9 (2), ss. 203-218. <https://doi.org/10.1163/1568535054615321>
- Cembrzyńska, P.** (2016). O kreaturach. Lekcja entomologii. *Teksty Drugie*, (4), ss. 375-393. <https://doi.org/10.18318/td.2016.4.24>
- DeMello, M.** (red.) (2016). *Mourning Animals: Rituals and Practices Surrounding Animal Death*. East Lansing: Michigan State University Press.
- Desmond, J. C.** (2016). *Displaying Death and Animating Life: Human-Animal Relations in Art*. Chicago – London: University of Chicago Press.
- Ioannides, G.** (2013). Re-membering Sirius: Animal Death, Rites of Mourning, and the (Material) Cinema of Spectrality. W: J. Johnston, F. Probyn-Rapsey (red.), *Animal Death* (ss. 103-118). Sydney: Sydney University Press.
- Kisiel, E.** (2016). Another Death. W: M. DeMello (red.), *Mourning Animals: Rituals and Practices Surrounding Animal Death* (ss. 131-134). East Lansing: Michigan State University Press.
- Lippit, A. M.** (2000). *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lippit, A. M.** (2002). The Death of the Animal. *Film Quarterly*, 56 (1), ss. 9-22. <https://doi.org/10.1525/fq.2002.56.1.9>

- Matuszewski, M.** (2020). Kino (meta)zoologiczne. *Ekrany*, (2), ss. 38-41.
- Matuszewski, M.** (2020). Śpieszmy się kochać psa. Kino jako oplakiwanie. W: M. Swacha (red.), *Reborn Dogs. Nowe interpretacje sztuki wobec nie-ludzkiego* (ss. 15-24). Gdańsk: Wydawnictwo Publish Art.
- McMahon, L.** (2016). Dead Funny: Laughter, Life and Death in Philibert's „Nénette” and „Un animal, des animaux”. W: M. Lawrence, K. Lury (red.), *The Zoo and Screen Media: Images of Exhibition and Encounter* (ss. 247-268). London: Palgrave Macmillan.
- Nessel, S.** (2002). The Media Animal: On the Mise-en-scène of Animals in the Zoo and Cinema. W: S. Nessel (red.), *Animals and the Cinema: Classifications, Cinephilias, Philosophies* (ss. 38-44). Berlin: Bertz and Fischer.
- Pick, A.** (2011). *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*. New York: Columbia University Press.
- Pick, A.** (2015, 12 czerwca). *Why Not Look at Animals?*. Neccus. <https://neccus-ejms.org/why-not-look-at-animals/>
- Staćzyk, M.** (2019). Bestiariusz. Historie przemocy. *Ekrany*, (2), ss. 18-23.
- Tobing Rony, F.** (1996). *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham: Duke University Press.
- Ullrich, J.** (2017). A Dog's Death: Art as a Work of Mourning. W: D. Ohrem, R. Bartosch (red.), *Beyond the Human-Animal Divide: Creaturely Lives in Literature and Culture* (ss. 113-139). New York: Palgrave Macmillan.

**Keywords:**

animal body;  
 mourning;  
 dead body;  
 film animal studies;  
 spectrality

**Abstract**

Michał Matuszewski

**(Un)dead Images. Spectrality and Corporeality of Animals in Film**

The author analyses the film medium as an effective tool in animal studies, focusing on the issues of death and ability to re-animate dead bodies. Based on the analysis of several films (*Un animal, des animaux*, dir. Nicolas Philibert; *Sirius Remembered*, dir. Stan Brakhage; *Kala Azar*, dir. Janis Rafa), the author shows how reflection on animal bodies and animal death brings out a paradoxical feature of cinema – its simultaneous corporeality and spectrality. Referring to the historical connections between cinema and natural history museums, the author proposes the category of a “taxidermic cinema”. This allows him to point to the role of cinema in recognizing human “vulnerability”, shared in the face of death with other animals.