

„Kwartalnik Filmowy” nr 113 (2021)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.526>  
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

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

# Wiwisekcja wczesnego kina. Eksperymenty na zwierzętach i początki przemysłu filmowego

## Słowa kluczowe:

zwierzęta;  
wczesne kino;  
wiwisekcja;  
dyskurs naukowy;  
przemoc

## Abstrakt

Autorka opisuje relacje początków istnienia medium filmowego z badaniami fizjologów. W obu przypadkach postawa wobec zwierząt i ich życia wskazuje, że obszary te łączy wspólny przemocowy dyskurs – chociaż nie zawsze oczywisty, to jednak immanentnie związany z wykorzystywaniem przez człowieka swojego wyższego statusu kulturowego. Zwierzęta są traktowane jako materiał, który jest przez człowieka eksploatowany w sposób nieograniczony, a widowisko sankcjonuje tę eksploatację. Celem artykułu jest przyjrzenie się początkom historii kina w poszukiwaniu przykładów obecności zwierząt w filmie oraz wyznaczenie paraleli z przeprowadzanymi na nich eksperymentami. Autorka analizuje przykłady wczesnego kina – od *Wyjścia robotników z fabryki* (1895) Louis Lumière'a, przez *Walczące koty* (1894) Williama K. L. Dicksona, po *Porażenie słonia prądem* (1903) Edwina S. Portera – umieszczając je we współczesnym kontekście badań posthumanistycznych, szczególnie zaś *animal studies*.

Nowa Historia Kina postuluje kontynuowanie badań nad wczesnym kinem, dostrzegając w nim źródła praktyk odbiorczych, sploty z kulturowym modernizmem czy szersze konteksty wizualne. Nadal jednak pewne zjawiska wydają się oczywiste i – jak można sądzić – niebudzące większych wątpliwości. Rzadko wracamy do *Wyjścia robotników z fabryki* (*La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, reż. Louis Lumière, 1895), ponieważ trudno byłoby cokolwiek dodać do komentarzy pozostawionych w ostatnich latach przez historyków kina, Haruna Farockiego (*Wyjście robotników z fabryki* /*Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995/) czy Georges'a Didi-Hubermana (esej *Lud statystów* z 2006 r.). Czasami jednak na marginesie kadru coś pozostaje, niemal umykając poza jego ramy, nieuchwytnie nie dlatego, że nieobecne, ale że nieistotne dla badaczy. We wspomnianym filmie pracownicy zakładu Lumière'ów w Lyonie ploszą psa<sup>1</sup>, który potem na nich szczeka, niejako upominając się o podmiotowość na tle anonimowego, skoordynowanego tłumu. Widmo ludzkiej masy zostaje skonfrontowane z istotą z krwi i kości, która żyła poza fabrycznymi trybami i mechanizmami rodzącego się medium.

To jeden ze sposobów odczytania przedstawionych zdarzeń: zwierzę, na poziomie symbolicznym nie-ludzkie, zostało wprzęgnięte w nie swoją historię, czyli w powszednią sytuację fabularną oraz opowieść o początkach kina. Drugi sposób – bynajmniej nie alternatywny, lecz rozwijający „mięsożerną” logikę, jakby powiedziała Carol J. Adams – wprowadza do rozważań wymiar materialny i jak najbardziej realny. Louis Lumière sfilmował bowiem trzy wersje tego zdarzenia<sup>2</sup> i w każdej z nich pojawiają się psy, co podważa przekonanie o ich spontanicznej, przypadkowej obecności. Wykorzystanie zwierząt w tej scenie można uznać za przemysłany i konsekwentnie powtarzany zabieg inscenizacyjny, który wprowadzał do ujęcia chaotyczną energię. Swój artykuł zaczęłam właśnie od tego przykładu z dwóch powodów. Po pierwsze, film ten i jego pokaz (przecież nie pierwszy) w paryskim Salonie Indyjskim funkcjonują jako zmitologizowany przez europejskich historyków filmu początek medium. Znaczące zatem, że początek ten wiąże się ze zwierzęcą obecnością-nieobecnością: uwiecznieniem na taśmie i długoletnim wykluczeniem z dyskursu. Po drugie, w retorycznym ferworze można wyciągnąć dalej idące wnioski i zrównać ludzką oraz nie-ludzką obecność we wczesnym kinie. Daleka jednak jestem od traktowania końca XIX w. jako czasu międzygatunkowej utopii; prędyż już byłaby to równość w doświadczeniu sytuacji wyzysku (w tym przypadku także klasowego). W tekście tym spróbuję przedstawić szkic do posthumanistycznej historii kina, krytycznie punktując nie tylko praktyki filmowców wobec zwierząt, ale i dominujące w drugiej połowie XIX w. podejście, zgodnie z którym były one jedynie środkiem do antropocentrycznego celu. Dostrzegam analogie między dyskursem naukowym a sposobami wykorzystania czy ukazywania zwierząt we wczesnym kinie. Medycyna i rodzące się medium na przełomie XIX i XX w. miało wiele punktów stycznych, co jeszcze wyraźniej można dostrzec, spoglądając na ten czas z perspektywy współczesnej.

## Historyczny ekosystem

Historia kina nie jest i nigdy nie była wyłącznie historią człowieka. Nie-ludzkie życie pojawia się w refleksji filmoznawczej w rozmaitych konfiguracjach, zazwyczaj stanowiąc przedmiot badania jako reprezentacja lub środek ekspresji.

Zwierzęta wprowadzają do filmu aspekt kinetyczny i przypadkowość, amplifikując realizm, jak miało to miejsce w *Le quattro volte* (reż. Michelangelo Frammartino, 2010) czy w ogóle w wielu współczesnych dziełach zaliczanych do *slow cinema*<sup>3</sup>. Natomiast w kinie głównego nurtu często dookreślają one charakter postaci ludzkich i służą pogłębieniu zaangażowania emocjonalnego widzów. Antropocentryczne klisze są nakładane na zwierzęta zarówno w kinie familijnym, jak i w dokumentach przyrodniczych. Na fali zainteresowania posthumanizmem i związanymi z nim studiami nad zwierzętami (*animal studies*) rozwijają się badania poszerzające kwestie obecności nie-ludzi w filmie o aspekt produkcyjny, afektywny czy ideologiczny, tropiące zależności między kinem a pozafilmyowymi praktykami względem zwierząt – zoologicznym panoptikonem<sup>4</sup>, praktykami taksydermii<sup>5</sup> czy weganizmem<sup>6</sup>. To istotny zwrot, bowiem nie tylko dostrzega się tu implikacje konkretnych form reprezentacji, ale też poszukuje źródeł współwystępujących dyskursów.

Éric Baratay w *Zwierzęcym punkcie widzenia* podkreśla, że oczywiście zwierzęta pojawiały się w badaniach historycznych, jednak traktowano je jako podległe człowiekowi. Francuski humanista proponuje zatem projekt historii peryferyjnej, wskazując, że historia zwierząt to także historia Innych, narracja o wykluczeniu i negowaniu podmiotowości. Projekt ten nie oferuje naiwnej empatii czy fałszywej w swych założeniach próby przyjęcia perspektywy zwierzęcej; zakłada on raczej *uświadomienie sobie kontekstu produkcji dyskursów, tak aby pracować z informacjami niepełnymi, ale zlokalizowanymi i krytycznie omówionymi, to znaczy z tym, co Donna Haraway nazywa „wiedziami usytuowanymi”, które trzeba połączyć, aby móc je kontrolować, poprawiać, uzupełniać, i w ten sposób osiągnąć danej rzeczywistości*<sup>7</sup>. Myśl Barataya wpisuje się w szerszy kontekst tak zwanej historii środowiskowej, której celem jest przyjrzenie się przeszłym zdarzeniom i procesom poza człowiekiem. Jest to niejako reakcja na nasz dotychczasowy (i w powszechnej świadomości nadal dominujący) imperializm gatunkowy, który doprowadził do kryzysu ekologicznego. Stojąc w epicentrum antropocenu, z większym szacunkiem i zrozumieniem spoglądamy na zwierzęta nie-ludzkie, także retroaktywnie.

Obok szacunku i zrozumienia, które do pewnego stopnia mogą przyjmować naiwną czy wręcz fałszywą formę, ważnym elementem współczesnej etyki – oraz estetyki – staje się troska. David M. Boje na niej właśnie oparł ontologię posthumanistyczną. Wzięcie odpowiedzialności przez człowieka za jego bycie w świecie oraz uznanie, że jest się tylko jednym z elementów ekosystemu, wpływa na sposoby opowiadania wykształcone na Zachodzie. Według Bojego narracja posthumanistyczna przyjmuje dwie formy: dekonstruuje schematy antropocentryczne oraz wskazuje bogactwo ekosystemu: wielogatunkowość, pierwiastki nie- i organiczne oraz materię<sup>8</sup>. Powrót do wczesnego kina może być właśnie takim spotkaniem ze światem w jego relacyjnym, wielogatunkowym bogactwie, dzięki podkreśleniu (czasami problematycznych) interakcji z tym, co pozaludzkie.

Interesuje mnie zatem odkrywanie konkretnej obecności aktorów zwierzęcych i pokazanie, w jaki sposób wprowadzono ją w ramy dyskursu ludzkiego; jak to się stało, że obok pierwszych filmów z kotami, w swej istocie niewiele różniących się od współczesnej memosfery, powstało chociażby (nie)sławne *Porażenie słonia prądem* (*Electrocuting an Elephant*, reż. Edwin S. Porter, 1903). To, co Tomasz Majewski określił jako „(bio)archeologia mediów”<sup>9</sup>, to nie tylko upomnienie się o nie-ludzkie agentów oraz narzędzia z nauk przyrodniczych; to także krytyczne

ujęcie samego dyskursu naukowego. Kiedy pomyśli się o starożytnych wiwisekcjach Galena czy filozofii kartezjańskiej, która odmawiała zwierzętom prawa do międzygatunkowego poszanowania ze względu na ich rzekomą niemożność odczuwania bólu, wydaje się symptomatyczne, że zachodnie podejście do zwierząt w kinie funkcjonuje jako przedłużenie praktyk naukowych, w których stworzenia nie-ludzkie, ulokowane rzekomo niżej w hierarchii istot żywych, są wykorzystywane jak narzędzia. Wskażę kilka manifestacji tej analogii.

## Wiwaria

Jorge Luis Borges w *Analitycznym języku Johna Wilkinsa* zamieścił fragment ze zmyślonej chińskiej encyklopedii, w którym pojawił się podział zwierząt nieprzystający do znanej nam systematyki. Rozróżniał on m.in. stworzenia należące do cesarza, zabalsamowane, oswojone, ssące prosięta, syreny, malowane bardzo delikatnym pędzelkiem z wielbłądziego włosia czy „i tym podobne”<sup>10</sup>. Kategoryzacja ta wydaje się po prostu błyskotliwym, nieco zabawnym i surrealistycznym zapisem, ale nie jest to wyłącznie zabawa słowem i formą, na co zwrócił uwagę Michel Foucault w *Słowach i rzeczach*. Opowiadanie Borgesa wskazuje, że nasz światopogląd, relacja do porządku rzeczywistości i sposób jego poznawania są zdeterminowane kulturowo. Nasz stosunek do zwierząt także wynika z kultury. Ramy te mogą być opresyjne – opisywanym zjawiskom czy istotom odmawia się tu podmiotowości. Relacja kina i zwierząt również nosi znamiona przemocowości – czy mówimy o typizacji i „disneizacji”<sup>11</sup>, czy o tresurze na planie, czy w końcu o faktycznym zabijaniu dla osiągnięcia konkretnego efektu artystycznego. Przemoc wobec zwierząt jest zarówno symboliczna, jak i fizyczna, zarówno incydentalna, jak i zinstytucjonalizowana, a wczesne kino doskonale ukazuje różnorodność jej przejawów.

Łączenie początków kinematografii z kwestią zwierząt opierało się przede wszystkim na technologii mobilności – urządzenia rejestrujące rozwijano po to, by okiełznać ruch. Przedstawiony w filmie wytwórni Pathé koń uciekający ulicami miasta stanowi wyzwanie nie tylko dla usiłujących go schwytać ludzi, ale także dla filmowców próbujących ująć go w ramach kadru (*Uciekający koń /Le cheval emballé/*, reż. Louis Gasnier, 1907). Potwierdzeniem tej zasady mogą być chociażby przyrządy, które wynaleziono pod koniec XIX w. w Instytucie Mareya (między innymi aparat aktywowany ruchem owadów opracowany przez Luciena Bulla<sup>12</sup>) czy eksperymentalna taśma 68 mm W. K. L. Dicksona (użyta przy realizacji filmu *Ja i moi dwaj przyjaciele /Me and My Two Friends*, 1898<sup>13</sup>/ o dziewczynce, kocie i psie). Dyspozytyw rozwijał się w kierunku coraz większego udomowienia filmowych zwierząt – poddawał ruch (jak i samo życie) kontroli. Magia ruchomych czy ożywionych obrazów ustępowała innej pasji – związanej z nowoczesnością, rozwojem techniki, skokowym postępem nauki, a zatem i z dyskursem władzy i wiedzy. Wystarczy przypomnieć, że kinematograf interesował braci Lumière głównie jako wynalazek, po prostu jeden z ich naukowych projektów.

Tę dwoistość leżącą u źródeł medium – połączenie atrakcji z fascynacją ludzkimi osiągnięciami i możliwościami – dobrze pokazują dwa pierwsze filmy z kotami: *Upadek kota (La chute du chat)* Étienne’a-Jules’a Mareya z 1894 r. (jest to chronofotografia, jednak warto wspomnieć, że została zanimowana i w wersji fil-

mowej jest nawet dostępna w serwisie YouTube) oraz *Walczące koty* (*Boxing Cats*) W. K. L. Dicksona z tego samego roku. Drugi w dość oczywisty sposób pokazuje eksploatację zwierząt, które dla celów rozrywkowych ucharakteryzowano, a następnie potraktowano jak marionetki, inscenizując kocią walkę bokserską. Całkowite ujarznienie zwierzęcej motoryki wymagało coraz subtelniejszych narzędzi, co pozwoliło rozwinąć współpracę przemysłu filmowego z treserami zwierząt. Co ciekawe, w początkowej fazie rozwoju kina zdarzało się również, że filmowcy angażowali do filmów zwierzęta domowe, których byli opiekunami i które reagowały na ich komendy. Dobrym przykładem takiej praktyki – z dzisiejszej perspektywy amatorskiej, ale i prawdopodobnie znacznie bardziej etycznej – były filmy z udziałem Blaira, rodzinnego psa producenta Cecila Hepwortha. Choć *Uratowaną przez Rovera* (*Rescued by Rover*, reż. Lewin Fitzhamon, 1905) czy *Pies przechytrza porywacza* (*The Dog Outwits the Kidnapper*, reż. Lewin Fitzhamon, 1908) uważa się dziś za jedno z ważniejszych brytyjskich dzieł w kontekście profesjonalizacji pracy na planie czy integracji narracyjnej we wczesnym kinie, to jednak w momencie premiery urzekły po prostu obecnością psiego aktora<sup>14</sup>. Szczególnie fascynujące są ujęcia, w których ujawnia się opór zwierzęcia wobec prób ujarznienia go i podporządkowania pracy na planie (pozostawiając te krótkie ujęcia, reżyser musiał być zresztą świadom zwierzęcej fotogenii). Przykładowo w jednym ze wspomnianych filmów mała dziewczynka (córka reżysera) nakłada Roverowi czapkę i okulary, jednak pies je ściąga; w innym momencie przeciągle ziewa, wychodząc z roli<sup>15</sup>. Seria filmów z Blairem w roli Rovera była niezwykle popularna, podobnie jak wiele innych produkcji, w których pojawiały się zwierzęta – już na początku XX w. dobitnie przekonano się zatem o ich komercyjnym potencjale, co zainspirowało kreację postaci zwierzęcych towarzyszy czy antropomorfizowanych protagonistów<sup>16</sup>.

Przypadek obrazów zarejestrowanych przez Mareya jest jednak pod wieloma względami o wiele bardziej interesujący. Autor, choć odpowiedniejsze jest słowo „badacz”, postanowił przeprowadzić eksperyment, by sprawdzić, czy koty faktycznie spadają na cztery łapy. Taka ludyczna nauka leżała również u podstaw serii zdjęć biegnącego konia autorstwa Eadwearda Muybridge’a (1878), który próbował rozstrzygnąć zakład, czy w którymkolwiek momencie biegu koń odrywa od ziemi wszystkie kopyta. Oczywiście, by zbadać rzecz empirycznie, Marey musiał zrzucić kota z wysokości (wielokrotnie – w końcu nie chodziło o to, czy koty po prostu potrafią spaść w ten sposób, tylko czy robią to zawsze). Teoretycy filmu uważają czasami, że filmy o zwierzętach odsłaniają istotę kina. Pogląd ten w dość surowej formie zaprezentował André Bazin<sup>17</sup>, a w wyrafinowany sposób rozwinął Akira Mizuta Lippit: *Kino jest jak zwierzę* [podkr. aut.]; *to podobieństwo jest rodzajem kodu. Kino może być technologiczną metaforą – przechodzącą od zwierzęcia do animacji, od figury do siły, od czystej ontologii do czystej energii – która konfiguruje mimetycznie i magnetycznie odmienny świat zwierząt. (...) Jeśli zwierzętom odmówiono zdolności językowych, jako filmowe organizmy same zmieniają się w języki lub przynajmniej możliwości semiotyczne*<sup>18</sup>. Te procesy semiozy są jednak właśnie formą symbolicznej opresji, ograniczającej egzystencjalny wymiar istnienia nie-ludzi. Kot w chronofotografii Mareya nie jest kotem – jest argumentem. Relacja kina i zwierząt zdaje się odkrywać nie tylko tyle, że ruch stanowi esencję filmowości, ale przede wszystkim że przemoc jest uzasadniona wyższym dobrem człowieka: nauką.



*Pies przechytza porywacza* reż. Lewin Fitzhamon (1908)

## Widoki

Pisząc o filmach niefikcyjnych z początków XX w., Tom Gunning używa słowa „widok”. Konfrontuje je z późniejszym filmem dokumentalnym i podkreśla, że dyskurs autentyczności długo ustępował dyskursowi atrakcyjności i widowiskowości. Nie była to jednak niewinna obserwacja i czyste pokazywanie. *Najwyraźniejszym wyróżnikiem widoku jest sposób naśladowania aktu patrzenia i obserwowania. (...) Pierwszą tego oznaką jest wyraźne wskazanie na obecność kamery*<sup>19</sup>. Można to zaobserwować chociażby w sytuacji pokazywania jakiegoś procesu lub otoczenia (tzw. *phantom rides*), gdy akt widzenia staje się równie wyraźny jak ukazywany przedmiot. Według Gunninga widoki były uwikłane ideologicznie: *filmy te zawierają swego rodzaju pierwotną wymianę i spotkanie w akcie patrzenia, i to we wszystkich jego możliwych odmianach: panowania, ciekawości, uwiedzenia i uprzedmiotowienia*<sup>20</sup>. Dyskurs atrakcji, ciekawości i zdumiewania czy zadziwiania nie jest niewinny. Ktoś zawsze patrzy na coś za pomocą usytuowanego w konkretnym kontekście narzędzia.

Najdosłowniejszym bodaj przykładem demistyfikacji perspektywy są tak zwane *wildlife media*, które przez długi czas funkcjonowały jako obrazy z niedostępnego bądź nieznanego świata, zachwycające zarówno swoją zawartością, jak i, co istotne, kunsztem operatora. Bracia Kearton, brytyjscy fotografowie i naturaliści, w 1898 r. wydali książkę *With Nature and a Camera: Being the Adventures and Observations of a Field Naturalist and an Animal Photographer*. Zastąpili dzięki praktyce przygotowywania kryjówek (przykładowo sztucznego wołu), w których chowali się, by uchwycić naturalne zachowanie zwierząt. Młodszy z braci, Cherry, realizował później filmy, przede wszystkim trawelogi z Afryki – najstynniejszy to *Roosevelt w Afryce* (*Roosevelt in Africa*, 1910), w którym towarzyszy z kamerą byłemu prezydentowi Stanów Zjednoczonych w czasie polowania na safari<sup>21</sup>. Chęć uwiecznienia na taśmie dzikiej natury nie musi się wiązać z ekologicznymi przekonaniem –

ukrywanie się w atrapach zwierząt przypomina zresztą polowanie, w którym uczestniczy operator, a pośrednio i widzowie. *Wildlife media* są tym, co Mary Ann Doane – charakteryzując wczesne kino, a także opisując relację medium do nie-ludzi – określiła jako wydarzenie lokujące się między przypadkowością a strukturą<sup>22</sup>. Kino eksponuje ruch i życie, ale zarazem wprzęga je w dyscyplinujące reżimy, nawet te radykalne w swej nieodwracalności, czyli uśmiercanie.

Jak polowania są często naturalizowane, a myśliwi traktowani jako ogniwa łańcucha pokarmowego, tak zabiegi przeprowadzane na zwierzętach nie wyczerpują się w takiej symbolice. We wspomnianym *Porażeniu słonia prądem* wykonano na tytułowym zwierzęciu karę z porządku jak najbardziej ludzkiego. Historia słonicy Topsy, gwiazdy parku rozrywki na Coney Island, która z bólu lub w gniewie zabiła swojego oprawcę, za co została skazana na śmierć w publicznej egzekucji, inspirowała do dzisiaj zarówno kolejne teksty kultury, jak i podejścia badawcze, będąc nierzadko punktem zwrotnym połączenia filmoznawstwa i *animal studies*. Edison, walczący o monopol na elektryfikację USA i prowadzący eksperymenty nad krzesłem elektrycznym, zaproponował, by powieszenie słonia zastąpić bardziej humanitarną karą śmierci. Zorganizowano widowisko. Co prawda po protestach American Society for the Prevention of Cruelty to Animals udział w nim ograniczono do grupy zaproszonych gości<sup>23</sup>, ale obiekcje te nie objęły nowego medium: cały spektakl zarejestrowano. Wydarzenie od początku miało w sobie semantyczny naddatek i stawiało opór percepcyjny. Topsy była bowiem powszechnie rozpoznawana i miała imię, wpisywała się w tragiczne losy egzotycznych zwierząt, pochwyconych i sprzedawanych do ogrodów zoologicznych i cyrków (jeszcze pod koniec XIX w. społeczeństwo amerykańskie wzruszało się historią Jumbo, gwiazdy cyrku P. T. Barnuma, po latach zekranizowaną przez Disneya /*Dumbo*, reż. Ben Sharpsteen, 1941/), zwłaszcza słoni, których rozmiar bywał utrudnieniem choćby już na poziomie logistycznym, a siła stanowiła źródło niepokoju (do tego stopnia, że impulsywny sprzeciw Topsy i innych egzotycznych zwierząt badacze odczytują jako bunt względem kolonialnej władzy czy polityki imperialnej<sup>24</sup>). Technologię wykorzystano tu w dwojaki sposób: by uśmiercić zwierzę, a z umierania uczynić spektakl, który można było ciągle odtwarzać.

Rejestracja i repetycja w czasie kolejnych seansów zwykle mają moc ożywiania przeszłości, natomiast w tym wypadku kino – czy raczej stojący za nim człowiek – dokonało ostatecznego uprzedmiotowienia. Anat Pick starała się uchwycić tę dwuznaczność: „*Porażenie słonia prądem*” może być uznane za „poziom zero” kina zwierzęcego. Łączy sprawność kinowego aparatu, dwuznaczność elektryczności jako siły ożywiającej i śmiertelnej oraz spektakl łatwego do zranienia zwierzęcego ciała, które zarówno wywołuje współczucie, jak i ujawnia okrucieństwo<sup>25</sup>. Według badaczki film pokazuje również czystą chęć eksperymentowania – społecznego, ale przede wszystkim na zwierzętach, skoro tzw. *War of the Currents*<sup>26</sup> została rozstrzygnięta na rzecz George’a Westinghouse’a już w roku 1896<sup>27</sup>. Wynika z tego, że egzekucja Topsy za pomocą prądu zmiennego (co miało rzekomo pokazać niebezpieczeństwo wynalazku Nikoli Tesli) nie miała innego celu poza ukaraniem zwierzęcia i zbudowaniem z jego cierpienia spektaklu, który miał zaspokoić ludzką ciekawość. Film o uśmierceniu Topsy zwykle sytuuje się w kontekście kultury widowisk, publicznych egzekucji i pragnienia spektaklu, czasami także jako historyczny dowód na okrutny los egzotycznych zwierząt. Zgodzę się jednak z tezą Lisy Cart-

wright, wedle której *Porażenie słonia prądem* wyrasta z mrocznej i nierzadko ukrywanej praktyki eksperymentów na zwierzętach, wpisującej się – podobnie jak kino – w proces instytucjonalizacji śmierci. Badaczka traktuje ten film jako dowód na to, że fizjologia, nauka dotycząca procesów i funkcji w żywych organizmach, nie ograniczała się do wewnątrzinstytucjonalnej praktyki laboratoryjnej. (...) Jednominutowe „Porażenie słonia prądem” dokumentuje moment śmierci. Ale, co ważniejsze, rejestruje także powszechną fascynację technologią naukową i jej zdolnością do decydowania o życiu i śmierci żywych stworzeń, nawet tak fizycznie i symbolicznie potężnych jak słoń<sup>28</sup>. Siły technologii i dyskursu naukowego polegają na regulowaniu i dyscyplinowaniu ciała. Upublicznienie eksperymentu i zarejestrowanie go na taśmie zarówno wskazuje na istnienie przyjemności odbiorczej czerpanej ze zrytualizowanych tortur<sup>29</sup> (śmierć jest właściwie niemożliwa do uchwycenia, przez co silnie skonwencjonalizowała się w kinie, jednak sam proces umierania jest o wiele bardziej podatny na wizualizację i rejestrację), jak i stanowi dowód na to, że naukowe oko, według określenia Cartwright, korespondowało z krystalizującym się dyspozytywem.

## Wiwisekcja

Wiwisekcje, czyli eksperymenty na (początkowo) żywych organizmach, mające na celu poznanie sposobu funkcjonowania organizmu i jego poszczególnych narządów, były przeprowadzane głównie na zwierzętach. Demiurgiczna władza naukowców nad życiem i śmiercią budziła niepokój, często oskarżano ich o nieetyczne praktyki, brak empatii czy uprawianie nauki z czystego pragnienia wiedzy<sup>30</sup>. Kulturowy motyw „szalonego naukowca” odsyła do niezliczonych eksperymentów na zwierzętach. Ich tradycja jest bardzo długa, bo o pierwszych wspomniano jeszcze przed naszą erą. Rozwój fizjologii i dążenie do zbudowania modelu ludzkiego ciała były okupione istnieniami drugiej kategorii. Pojedyncze przypadki zmieniły się pod koniec XVI w. w jedną z ważniejszych praktyk medyków. Najważniejszym z nich był William Harvey, autor *De Motu Cordis* (1628). Rozprawa o krążeniu krwi w organizmie była poparta licznymi wiwisekcjami. Harvey i jego praca zainspirowały powstawanie eksperymentalnych programów uniwersyteckich w całej Europie.

Kolejnym impulsem do zwiększenia liczby eksperymentów była reforma szkół medycznych i weterynaryjnych po rewolucji francuskiej. Doszło nie tylko do instytucjonalizacji wiwisekcji, ale także do upowszechnienia refleksji etycznej powiązanej – w tradycji Jeremy’ego Benthama – z kwestią odczuwania bólu. „*Introduction à l’étude de la médecine expérimentale*” (1865) [Claude’a] Bernarda było manifestem nowej nauki. Z przekonaniem podkreślał on znaczenie eksperymentów na zwierzętach, w tym wiwisekcji. Według niego bolesne eksperymenty na ludziach są nieetyczne, ale naukowcy mają prawo, „nieograniczone i absolutne”, do zwierzęcych wiwisekcji (...). Chociaż różne środki znieczulające, w tym eter i chloroform, zaczęły pojawiać się w latach 40. XIX w., naukowcy niekoniecznie korzystali z nich w czasie eksperymentów na zwierzętach, obawiając się, że zaburzą one wyniki badań<sup>31</sup>. Rodzące się wątpliwości były zagłuszane kolejnymi odkryciami medycznymi – po fizjologii była to bakteriologia (później wirusologia i genetyka). Zmieniała się jednak skala: podczas gdy Bernard korzystał z dziesiątek zwierząt, Pasteur we Francji i Koch w Niemczech używali setek, a już uczeń Kocha, Paul Ehrlich, tysiący. Badania fizjologiczne opierały się na wiwisekcji



chirurgicznej, ale nowa bakteriologia wykorzystywała także zwierzęta jako żywe próbki dla patogenów, szczepionek i antytoksyn<sup>32</sup>. Zaczęto wprowadzać kryteria gatunkowe, a nacisk położony na testowanie produktów (w USA w 1906 r. wprowadzono Pure Food and Drug Act) spowodował upowszechnienie dalszego wykorzystywania zwierząt w laboratoriach.

Podstawowym argumentem stosowanym w badaniach naukowych, szczególnie medycznych, było dobro wyższe, czyli dobro człowieka. Nie można było zaprzeczyć, że zwierzęta odczuwają ból, żaden z naukowców tego nie podważał – gra toczyła się o to, aby ukazać ten ból jako nieunikniony. Piszę o „grze”, ponieważ początek XIX w. przyniósł rozwój ruchów antywiwiskcyjnych, szczególnie aktywnie działających w Wielkiej Brytanii, która pod wieloma względami przodowała w rządowej ochronie praw zwierząt (sama koncepcja takiej ochrony pojawiła się w 1892 r. – w publikacji *Animals' Rights* Henry'ego S. Salta). Na czele ruchu antywiwiskcyjnego stała Frances Power Cobbe, dziennikarka i feministka<sup>33</sup>. Działania ruchu, a potem towarzystwa, doprowadziły do uchwalenia Cruelty to Animals Act (1876), który stanowił pierwszą ogólnopanstwową próbę regulacji eksperymentowania na zwierzętach. Jednak jeszcze w tym samym roku w reakcji na tę ustawę utworzono Physiology Society (1876), a później Research Defence Society (1908). Konflikt antywiwiskcjonistów z naukowcami odzwierciedlał konflikt emocji i racjonalizmu. Ci pierwsi argumentowali na przykład, że utrata empatii doprowadzi do końca społeczeństwa, a więc że zdolność do współczucia i współodczuwania zaświadcza o naszym człowieczeństwie. Rob Boddice w tekście *Species of Compassion* przywołuje głośno dyskutowaną wypowiedź z Międzynarodowego Kongresu Medycznego z 1881 r. Wtedy to lekarz i naukowiec John Simon stwierdził, że wrażliwość antywiwiskcjonistów jest „estetyczna” i zarzucił im kierowanie się emocjami, które dla nauki są małostkowymi kapryśkami – badacze muszą mieć kręgosłup moralny i nie tracić z horyzontu celu, jakim jest służba ludzkości<sup>34</sup>.

Ruch antywiwiskcyjny rozwijał się także w innych krajach – w Niemczech, Szwecji, Szwajcarii czy USA – coraz silniej ciążąc w kierunku żądania już nie regulacji, ale abolicji eksperymentów, co kontrargumentowano kolejnymi osiągnięciami medycyny. Przykładowo w 1866 r. Henry Bergh założył wspomniane American Society for the Prevention of Cruelty to Animals (ASPCA), ale nie udało mu się wprowadzić federalnych regulacji – jego działania zmobilizowały środowisko naukowców, a sukces bakteriologii pomniejszył znaczenie jego tez, podkreślając istotną rolę wiwiskcji. Dyskurs antywiwiskcyjny, i w ogóle praw zwierząt, fluktuował zależnie od przemian społecznych i stosunku do nauki, która starała się ukrywać swoje metody<sup>35</sup>. Działania organizacji prozwierzęcych z czasem zaczęły łączyć się również z kampaniami przeciwko eksploatacji zwierząt w kinie. Zanim jednak tak się stało, relacje kina i medycyny były zdumiewająco bliskie.

## Trudna wiedza

W dyskurs naukowy wpisują się początki chronofotografii, która przysłużyła się ostatecznie wynalezieniu zarówno kina, jak i chociażby kategorii hysterii<sup>36</sup>. To systematyka nowoczesności – powstała w reakcji na przyspieszoną industrializację i zmniejszanie się liczby niektórych zwierząt w naszym środowisku<sup>37</sup>, ale także rejestrująca z niespotykaną dotychczas dokładnością gatunki, typy i patolo-

gie. Podczas gdy Eadweard Muybridge był fotografem, Étienne-Jules Marey miał wykształcenie medyczne i traktował chronofotografię jako narzędzie służące rozwojowi fizjologii. Paul Richer swoją *Anatomie artistique* zaktualizował, zastępując w *Nouvelle anatomie artistique* rysunki właśnie chronofotografią. Przykład tego badacza pokazuje splot medycyny ze sztuką – możliwie najwierniejszy obraz ciała wykorzystywano nie tylko w nauce, ale też w akademiach sztuk pięknych. Na uczelniach artystycznych przeprowadzano również sekcje zwłok, na początku XX w. powstawały muzea anatomii, a przedstawienia uchwyconego ruchu były inspirujące dla takich twórców jak włoscy futuryści czy Marcel Duchamp<sup>38</sup>. Chronofotografia była wykorzystywana w nowych modelach anatomicznych i wiązała się z klasyfikacją ciał pod względem estetycznym i medycznym. Jednocześnie wydobywała atrakcyjność uchwyconego ruchu, budząc refleksję nad czasem i możliwością jego zatrzymania. *Na fotografii idący człowiek jest przecież zatrzymany w ruchu: im precyzyjniejsze ujęcie, im doskonalsze technicznie wykonanie, tym bardziej statyczne wydaje się zaobserwowane ciało. (...) Chronofotografia jest swego rodzaju ucieleśnieniem tak rozumianego momentu, na poły artystycznym, na poły naukowym dowodem na istnienie czegoś takiego jak moment, a zarazem – dowodem na coś dokładnie przeciwnego, a mianowicie, że momentu nie da się uchwycić ani określić, a tym samym jego istnienie pozostaje czymś mocno wątpliwym*<sup>39</sup>. Pobrzmiwała tutaj fascynacja twórców filmowych, a jeszcze bardziej teoretyków kina, możliwością uchwycenia momentu śmierci, do czego ze względów etycznych wykorzystywano przede wszystkim zwierzęta potraktowane jako narzędzia dociekań egzystencjalnych i znowu – służące człowiekowi.

Tomasz Swoboda niezwykle trafnie wskazuje na obecność u Muybridge'a czy Mareya siatki lub linii, które miały być pomocne w pomiarze ruchu, ale również sprzyjały procesom normalizacji ciał. Wpisuje archeologię kina w foucaultowską z ducha refleksję o ciałach poddawanych dyscyplinowaniu: *Na miernicze siatki chronofotografów nakładają się normatywne siatki etycznych czy bioetycznych postaw wobec ciała, a z tego nałożenia się powstaje nowa higiena, a także warunki, w których mogą wylegać się jeszcze neutralne, lecz podatne na ideologiczne manipulacje wzorce*<sup>40</sup>. Ciała były poddawane pomiarom, ale w przypadku zwierząt nie bano się iść o krok dalej i zmuszać je do konkretnego ruchu, jak w sytuacji wspomnianego spadającego kota Mareya czy wystraszonych (możliwe że i zranionych) przez pętarde kur na chronofotografiach Muybridge'a<sup>41</sup>. Chronofotografia zestawiała poszczególne fazy ruchu, co antycypowało zapis na taśmie filmowej, ale przede wszystkim służyło analizie żywych ciał, a przez to i panowaniu nad nimi. Im większa niekontrolowana swoboda zwierzęcej motoryki, tym większa satysfakcja czerpana z ludzkiej umiejętności unieruchomienia i kontroli.

Nauka i kino spotykały się wielokrotnie w różnych splotach znaczeniowych, czasami akcentując cele artystyczne i rozrywkowe, innym razem traktując film jako narzędzie dokumentacyjne, edukacyjne czy gloryfikujące samą naukę i jej emisariuszy. Oczywiście dziedziny te miały inne funkcje, poziomy (samo)świadczenia czy grupy odbiorcze, jednak obie były zakorzenione w tym samym antropocentrycznym światopoglądzie, opresyjnym z racji przekonania o hierarchii bytów. Bliskość tych dwóch sfer jest szczególnie widoczna we wczesnym kinie brytyjskim, w którym rezonowały dyskusje antywiwiskcjonistyczne. Eksperymenty z perspektywą i percepcją George'a Alberta Smitha (przykładowo *Pajaki w sieci / Spiders*

on a Web/ z 1900 r.) czy działalność Charlesa Urbana, który widział potencjał rozrywkowy filmów naukowych, wyrastają z różnych celów i zainteresowań, jednak, co typowe dla wczesnego kina, łączą dyskurs kina i nauki. A chociaż na ekranie nie widzimy żadnego człowieka, nie ma wątpliwości, że świat przyrody jest mu całkowicie podporządkowany. Ponieważ to właśnie człowiek – filmowiec, artysta, a także naukowiec – jest autorem zarejestrowanego spektaklu, to jemu udało się zgłębić tajemnice świata przyrody i pokonać ograniczenia ludzkich możliwości poznawczych. Widać to chociażby w tzw. mikrofilmach F. Percy'ego Smitha: *Narodzinach kwiatu* (*The Birth of a Flower*, 1910) czy *Żonglującej płujce* (*The Balancing Bluebottle*, 1910).

Medycyna także dostrzegła użytkową wartość filmu. W 1897 r. Paul Schuster sfilmował cierpiących na choroby neurologiczne pacjentów berlińskiej kliniki, po czym pokazał te kilkusekundowe ujęcia w czasie swoich wykładów o patologiach motorycznych. Takich naukowców w Europie było więcej (choćby Arthur Van Gehuchten czy pionier rumuńskiej kinematografii Gheorghe Marinescu), zaczęły więc powstawać archiwa edukacyjne, dzięki którym nie trzeba było wykorzystywać kolejnych pacjentów do prezentacji określonych przypadków klinicznych. Gdy w 1898 r. Ludwig Braun sfilmował odsłonięte bijące psie serce, traktował film przede wszystkim jako pomoc w analizie, *narzędzie wyjaśniające, które rozszerza percepcję i zarządza danymi*<sup>42</sup>. Innym przykładem jest *Pierwszy roentgen zarejestrowany na filmie* (*First X-ray Cinematograph Film Ever Taken, Shown by Dr. Macintyre at the London Royal Society*, reż. John Macintyre) z 1897 r., na którym widać prześwietlaną żabę. Film jest peanem na cześć rozwoju techniki – zarówno w dziedzinie medycyny, jak i kinematografii. Jak możemy przeczytać w opisie w katalogu British Film Institute: *To mały krok dla żaby, ale wielki skok dla filmu*<sup>43</sup>. Można się zastanawiać, ile żab musiało zrobić te małe kroki przy nienasyconym apetycie postępu i przekraczaniu ograniczeń technologicznych. Nieco mniej oczywiste są jednak relacje między filmami instruktażowymi a krzywdą zwierząt. Holendrzy Rudolf Magnus i Gijsbert Rademaker badali pracę mięśni na podstawie wiwisekcji, starając się jednocześnie zminimalizować cierpienie zwierząt, których w tym wypadku nie traktowano całkowicie przedmiotowo, opiekując się nimi jeszcze długo po operacjach. Film był dla nich również narzędziem walki z niepotrzebnym cierpieniem – zarejestrowane na taśmie zabiegi miały pomóc w zmniejszeniu liczby eksperymentów<sup>44</sup>.

Filmy naukowe z przełomu XIX i XX w. w swojej formie przypominają współczesne nagrania prezentujące eksperymenty na zwierzętach. W serwisie YouTube obok filmu z egzekucji Topsy i zdjęć powieszanej na dźwigu słonicy Mary można znaleźć materiały z testowania śmiertelnego oddziaływania sarinu na zwierzętach, nagrania, które wyciekły z hamburskiego laboratorium, czy rejestrację i wyjaśnienie wyników eksperymentu Władimira Diemichowa – pies z dwiema głowami miał być dowodem na panowanie naukowców nad życiem i śmiercią. Eksperyment ten budził słuszny niepokój (wykorzystał to chociażby Georges Franju w *Oczach bez twarzy* /*Les yeux sans visage*, 1960/). Ruchy proekologiczne od lat wykorzystują materiały wizualne dotyczące przemocowych praktyk względem zwierząt w nauce i przemyśle, a w ostatnim czasie coraz częściej także na planach filmowych. Dzięki osobom, które nagłaśniają tego rodzaju sprawy, do powszechnej świadomości przedostały się obrazy zwierzęcego cierpienia, na którym bazuje

nasza codzienność. Troy A. Martin uważa, że są one przykładami kryzysu reprezentacji i „trudnej wiedzy” (według koncepcji Deborah P. Britzman), polegającej na wywoływaniu w odbiorcach niepokoju przez wskazanie im pęknięć w ich wyobrażeniu na temat świata<sup>45</sup>.

W kinie współczesnym pojawiają się ślady historii nie-ludzkich – przyczyn tego możemy poszukać w przeszłości nie tylko medium filmowego, ale i innych praktykach społeczno-kulturowych. Spróbowałam przyjrzeć się dyskursowi medycznemu jako jednej z emanacji narracji antropocentrycznej, w której obecność zwierząt jest szczególnie mocno poddana uprzedmiotowieniu, ale która też opiera się – podobnie jak pierwsze wynalazki kinematograficzne – na scjentyzmie racjonalizującym i absolutyzującym dobro człowieka. Mimo że a posteriori przykładamy do początków kina optykę artystyczną, należy pamiętać, że rodziło się ono w duchu eksperymentu i pasji naukowej, a sam sposób wykorzystania wynalazków nie miał dla ich konstruktorów pierwszorzędno znaczenia. Kinematograf, kinetograf, a wcześniej choćby fotorewolwer jawią się z tej perspektywy jako wyposażenie Frankensteinowskiego laboratorium. Eksploatacja nie-ludzi nosi znamiona przemocy, w której podmiotowość zwierząt zostaje ściśle podporządkowana wizji człowieka. Widać to na różnych poziomach, które tu przedstawiłam: doskonalono technologię, coraz lepiej kontrolując zarówno ruch, jak i życie, sprowadzając je do znaku, argumentu czy dowodu. Tak działo się w eksperymentach Mareya czy Muybridge’a, w których wymuszano zwierzęce reakcje, czy w *Porażeniu słonia prądem*, który dla Edisona był częścią tzw. wojny o prąd i wpisywał się w powszechną fascynację możliwościami nauki; na przypominających polowania produkcjach *wildlife media* i dziełach o egzotycznych ekspedycjach, na potrzeby których zabijano zwierzęta z ogrodów zoologicznych, by odtworzyć polowania; tak było również w filmach edukacyjnych i instruktażowych, które pokazywały zwierzęce wiwisekcje. Te ostatnie eksperymenty są dla mnie szczególnie istotne jako pole referencyjne. Pokazują bowiem eksploatację zwierząt w dyskursie medycznym oraz ich funkcję użytkową, co znajdowało analogie w praktykach kinowych, które rozwijały się w czasach standaryzacji wykorzystania zwierząt w laboratoriach i równocześnie rozwijającego się ruchu praw zwierząt. Przyjrzenie się wczesnemu kinu i wytworzonym narracjom może uświadomić, że nie-ludzka krzywda jest dla medium, jego twórców i odbiorców niejako ustawieniem automatycznym.

Uważam, że zasadę transparentności, którą organizacje prozwierzęce postulują we wszystkich gałęziach przemysłu – także filmowego – powinniśmy zastosować również w przypadku historii kina. To już się dzieje. Od lat pisze się historię z perspektywy wykluczonych – zaangażowane społecznie, politycznie, aktywistycznie. W tym antydyskryminacyjnym procesie nie można pominąć również zwierząt – tak poszerzone pole to nie tylko *animal studies* w działaniu, ale też krytyczne badania kina. Odkrywanie nie-ludzkiej obecności w historii kina obnaża przemoc tkwiącą u podstaw kinematografii, nierzadko zinstytucjonalizowaną i immanentną. Zmusza to do zrewidowania zarówno początków medium, jak i reguł jego funkcjonowania oraz naszego (współ)udziału jako widzów spektaklu, a przynajmniej podważa komfort odbiorczy i badawczy. Terazniejszość i przeszłość nie są od siebie oderwane, należy skonfrontować się z historią i na marginesach kadrów oraz przekazów znaleźć zwierzęta, by kino mogło się odnaleźć w nowej rze-

czywistości, w której nauka charakteryzuje nasz stosunek do nie-ludzi przez przejście z *pozycji drapieżnika na pozycję pasożyta*<sup>46</sup>, nadal nie rezygnując z eksploatacji.

<sup>1</sup> W drugiej wersji *Wyjścia robotników...* w ujęciu pojawia się także ciągnący powóz koń, który jest jednak w oczywisty sposób wrzęgnięty nie tylko w powóz, ale i mechanizmy działania fabryki. Co ciekawe, Éric Baratay pisał o przełomie XIX i XX w. jako czasie entuzjastycznego „uniezależnienia” się od zwierząt: *Trudności w przekształceniu żywych istot w maszyny tłumaczą, dlaczego od 1900 roku zastępuje się je prawdziwymi zmotoryzowanymi maszynami. W Paryżu ostatni konny kurs w 1913 roku powitany został przez prasę jako „kres końskiego zniewolenia” (...)* człowieka, zmęczonego kapryсами stworzenia manifestującego swoje potrzeby i ułomności (É. Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, tłum. P. Tarasewicz, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2016, s. 26).

<sup>2</sup> Zob. T. Lubelski, *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*, w: *Historia kina. Tom 1. Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2010, s. 99-100.

<sup>3</sup> Pisałam o tym w artykule *Bestiariusz. Historie przemocy*, „Ekran” 2019, nr 2.

<sup>4</sup> Zob. M. Matuszewski, *Kino (meta)zoologiczne*, „Ekran” 2020, nr 2.

<sup>5</sup> Tenże, *(Nie)żywe obrazy. Widmowość i cielesność filmowych zwierząt*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 111, s. 71-86.

<sup>6</sup> Zob. A. Pick, *Vegan Cinema*, w: *Thinking Veganism in Literature and Culture: Towards a Vegan Theory*, red. E. Quinn, B. Westwood, Palgrave Macmillan, London 2018.

<sup>7</sup> É. Baratay, dz. cyt., s. 44.

<sup>8</sup> D. M. Boje, *Posthumanist Ontology*, NMSU College of Business, 28.05.2014, [https://business.nmsu.edu/~dboje/655/posthumanist\\_ontology.htm](https://business.nmsu.edu/~dboje/655/posthumanist_ontology.htm) (dostęp: 1.10.2020).

<sup>9</sup> Zob. T. Majewski, *Widlak – od pirotechniki do kserografii. W stronę (bio)archeologii mediów*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 99, s. 63-88.

<sup>10</sup> J. L. Borges, *Analityczny język Johna Wilkinsa*, w: tegoż, *Dalsze dociekania*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 153.

<sup>11</sup> Zob. M. Żebrowski, *Disney Animal Studies*, „Ekran” 2020, nr 2, s. 20-24.

<sup>12</sup> Zob. J. Burt, *Animals in Film*, Reaktion Books, London 2002, s. 89.

<sup>13</sup> *Ja i moi dwaj przyjaciele*, podobnie jak *Dziewczynka i jej kot (La petite fille et son chat*, reż.

Louis Lumière, 1899), *Szkoła powiększająca babci (Grandma's Reading Glass*, reż. George Albert Smith, 1900) czy *Chory kotek (The Sick Kitten*, reż. George Albert Smith, 1903), bywają uznawane także za przykłady autoekspresji mieszczaństwa oraz dokument przemian związanych z postawą wobec zwierząt domowych – w XIX w. popularyzuje się bowiem posiadanie zwierząt towarzyszących, w czym jednak Baratay trafnie dostrzega dyskurs nie tyle ekologiczny, ile dyscyplinujący. Historyk zestawia stosunek do zwierząt mieszczan i klas chłopskich oraz robotniczych: *Elity społeczne uciekają się do różnych sposobów, aby rozwiązać problem waleśających się psów, zmniejszyć ich liczbę wśród niższych warstw, upowszechnić obrożę i smycz. Celem jest narzucenie odpowiedzialności panu i podległości psu, uprzywilejowanie regularniejszego i intensywniejszego związku* (É. Baratay, dz. cyt., s. 30).

<sup>14</sup> Świadczy o tym realizacja dwóch *shot-by-shot remakes*, gdy negatywy pierwowzorów się zużyły, a także produkcja w spółce Hepwortha kolejnych filmów o Roverze (m.in. *Przekłeta przenikliwość /Dumb Sagacity*, reż. Lewin Fitzhamon, 1907/ i *Pies przechytrza porywacza /The Dog Outwits the Kidnapper*, reż. Lewin Fitzhamon, 1908/) czy też wiele ich imitacji, w tym wyreżyserowanych przez Jamesa Williamsona (m.in. *100 funtów nagrody /£100 Reward*, 1908/ i *Pies mojej żony /My Wife's Dog*, 1908/). Zob. M. Brooke, *Rescued by Rover (1905)*, BFI Screenonline, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/514859/index.html> (dostęp: 11.01.2021); M. Brooke, *£100 Reward (1908)*, BFI Screenonline, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/520734/index.html> (dostęp: 11.01.2021).

<sup>15</sup> Interesujące byłoby spojrzenie na te filmy także z perspektywy zwierzęcych behaviorystów; widz z rozbawieniem może odczytać akt ziewania jako znudzenie, projektując na zwierzę ludzkie reakcje, jednakże psy często reagują w ten sposób na stres.

<sup>16</sup> Czasami do granic groteskowego nadużycia, jak w przypadku krótkometrażowej serii MGM *All Barkie Dogville Comedy (1929-1931)*, parodiującej ówczesne hity kinowe za pomocą inscenizacji z dubbingowanymi psimi aktorami, wytresowanymi i traktowanymi niemal jak marionetki. Niepokój o dobrostan

- zwierzęcych aktorów był jedną z przyczyn zaprzestania produkcji (niektóre odsłony cyklu były nawet zakazane w Wielkiej Brytanii).
- <sup>17</sup> Zob. A. Bazin, *Śmierć każdego popołudnia*. („Walka byków” *Pierre’a Braunbergera*), tłum. T. Lubelski, „Ekrany” 2020, nr 2, s. 42-44.
- <sup>18</sup> A. M. Lippit, *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2000, s. 196.
- <sup>19</sup> T. Gunning, *Przed kinem dokumentalnym. Wczesne filmy „nonfiction” i estetyka „widoku”*, tłum. J. Dąbrowski, w: *KINtop. Antologia wczesnego kina*, cz. I, red. A. Dębski, M. Loiperdinger, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2016, s. 363.
- <sup>20</sup> Tamże, s. 366.
- <sup>21</sup> Podobne filmy były produkowane przez Williama N. Seliga, który wybudował w Los Angeles własny ogród zoologiczny, gdzie możliwy był dostęp do egzotycznych zwierząt (o Selig’s Jungle Zoo wspomina Rafał Syska – zob. R. Syska, *Początki kina amerykańskiego*, w: *Historia kina. Tom 1*, dz. cyt., s. 165).
- <sup>22</sup> Zob. M. A. Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, The Archive*, Harvard University Press, Cambridge – London 2002, s. 140-172.
- <sup>23</sup> To przykład jednego z wczesnych związków – w tym przypadku jeszcze pośrednich – organizacji prozwierzęcych z kinem. Często twierdzi się, że badanie wczesnego kina w kontekście wyzysku zwierząt nie jest uprawomocnione ze względu na odmienność dominujących wówczas i dziś światopoglądu i świadomości. Ahistoryczność takiej perspektywy jest jednak złudna, ponieważ działalność aktywistyczna wzmogła się od drugiej połowy XIX w. i od tego czasu toczyły się głośne debaty. Poza opisanymi w tekście przykładami warto wspomnieć również o działalności producenta Ole Olsena, który zaczynał karierę jako producent filmów myśliwskich, inscenizując rzeczywiste zabijanie zwierząt. Z tego też powodu jego drugi film, *Polowanie na lwy* (*Løvejagten*, reż. Viggo Larsen, 1907), został zakazany w Danii (zob. T. Szczepański, *Skandynawia*, w: *Historia kina. Tom 1*, dz. cyt., s. 318-319).
- <sup>24</sup> Zob. B. Creed, *Animal Deaths on Screen: Film and Ethics*, „Relations Beyond Anthropocentrism” 2014, nr 2 (1), s. 21; L. Cartwright, *Screening the Body: Tracing Medicine’s Visual Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1995, s. 18.
- <sup>25</sup> A. Pick, „Sparks Would Fly”: *Electricity and the Spectacle of Animality*, w: *Animalities: Literary and Cultural Studies Beyond the Human*, red. M. Lundblad, Edinburgh University Press, Edinburgh 2017, s. 106.
- <sup>26</sup> Krótki opis *The War of the Currents*, czyli konfliktu między Edisonem a Westinghouse’em o elektryfikację Ameryki – odpowiednio – prądem stałym (DC) lub zmiennym (AC), został opisany w syntetyczny sposób m.in. w tekście E. Nix, *How Edison, Tesla and Westinghouse Battled to Electrify America*, „History”, 30.01.2015, <https://www.history.com/> (dostęp online: 26.04.2020). Widząc przewagę wynalezionej przez Teslę prądu zmiennego, Edison wykorzystywał AC w publicznych egzekucjach i eksperymentach, by przekonać opinię publiczną o jego niebezpieczeństwie. Jedną z takich egzekucji na psach zainscenizowano w filmie *Tajemnicze życie Nikoli Tesli* (*Secret of Nikola Tesla*, reż. Krsto Papić, 1980).
- <sup>27</sup> Zob. A. Pick, „Sparks Would Fly”... dz. cyt., s. 113.
- <sup>28</sup> L. Cartwright, dz. cyt., s. 18.
- <sup>29</sup> W analogiczny sposób funkcjonowały we wczesnym kinie filmy egzekucyjne, np. *Egzekucja Czołgośza z panoramą więzienia Auburn* (*Execution of Czolgosz with Panorama of Auburn Prison*, reż. Edwin S. Porter, 1901). Co znaczące, Leon Czołgośz został skazany za zabójstwo na karę śmierci na krześle elektrycznym – innym z wynalazków Edisona.
- <sup>30</sup> Zob. P.-L. Germain, L. Chiapperino, G. Testa, *The European Politics of Animal Experimentation: From Victorian Britain to ‘Stop Vivisection’*, „Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences” 2017, nr 64, s. 84.
- <sup>31</sup> A. Guerrini, *Animal Research I: Historical Aspects*, w: *Bioethics*, t. 1, red. B. Jennings, Gale – Cengage, Farmington 2014, s. 219.
- <sup>32</sup> Tamże, s. 220.
- <sup>33</sup> W *The European Politics of Animal Experimentation* autorzy łączą antywiwiskcjonizm z feminizmem, podkreślając, że obie kwestie wiązały się z „ontologiami słabości” (P.-L. Germain, L. Chiapperino, G. Testa, dz. cyt., s. 84); stąd też łączenie nauki z władzą i racjonalizmem, z którymi walczy się za pomocą emocji. W tę stronę idzie też np. „wegański” feminizm Carol J. Adams czy w ogóle ekofeminizm, upatrujący w patriarchacie i eksploatacji przyrody to samo „aroganckie spojrzenie” (C. J. Adams, *Neither Man Nor Beast: Feminism and the Defense of Animals*, Continuum, New York 1995, s. 41).

- <sup>34</sup> R. Boddice, *Species of Compassion: Aesthetics, Anaesthetics, and Pain in the Physiological Laboratory*, Researchgate.net, 2012, <https://www.researchgate.net/> (dostęp: 26.04.2020).
- <sup>35</sup> Dobrym przykładem jest mięso *in vitro*, traktowane jako osiągnięcie, które pozwoli ograniczyć cierpienie zwierząt gospodarczych, mimo że pożywką dla komórek jest surowica pozyskiwana z tychże zwierząt (zob. M. Bakke, *Biotechnologiczne zwierzę. Zwierzęta jako tkanki, komórki i genomy*, tłum. A. Barcz, w: *Zwierzęta, gender i kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna*, red. A. Barcz, M. Dąbrowska, E-naukowiec, Lublin 2014, s. 82-84).
- <sup>36</sup> Badania nad histerią Jeana-Martina Charcota oraz posługujących się chronofotografią Alberta Londe'a i Paula Richera opisał Georges Didi-Huberman w *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière* (tłum. A. Hartz, The MIT Press, Cambridge 2004).
- <sup>37</sup> Kolekcja Muybridge'a, „*Animals in Motion*”, która zaczęła powstawać w 1872 r. i ukazała się w druku w 1899 r., a także jej kontynuacja, *zoo-morficzne potraktowanie ludzkich ciał w „The Human Figure in Motion”* (wydanej w 1901 r.), są dowodem głębokiej fascynacji uchwyceniem zwierząt i ich ruchu w fotografii. (...) Uchwycenie i zarejestrowanie wszystkich zwierzęcych gestów, póż i napięć mięśni, a także zmiana wiedzy anatomicznej, która się z tym wiązała, pozwala widzieć w Muybridge'u kogoś, kto w pośpiechu dokonuje zapisu obrazów zwierząt znikających w nowym miejskim środowisku (A. M. Lippit, dz. cyt., s. 185).
- <sup>38</sup> Zob. T. Swoboda, *Jeszcze nie w ruchu. Chronofotografia – anatomia*, w: *Cięcie ciała. Ruchome obrazy*, red. A. Kmak, P. Kwiatkowska, M. Szewczyk, Fundacja MAMMAL, Warszawa 2018, s. 14.
- <sup>39</sup> Tamże, s. 18.
- <sup>40</sup> Tamże, s. 24.
- <sup>41</sup> Niejednoznaczny wydaje się stosunek Muybridge'a do świata przyrody – w *Animal Locomotion* (1887) jest dużo fotografii zwierząt zamieszkujących amerykański *frontier*, jednak badacze dyskutują, czy jest to gloryfikacja zanikającego środowiska, czy raczej dowód na jego kolonizację (zob. D. Lindsay, *Madness in the Making: The Triumphant Rise and Untimely Fall of America's Show Investors*, iUniverse, Lincoln 2005, s. 212-224).
- <sup>42</sup> S. Curtis, *Between Photography and Film: Early Uses of Medical Cinematography*, „Remedia”, 19.01.2016, <https://remedianetwork.net> (dostęp: 26.04.2020).
- <sup>43</sup> *First X-ray Cinematograph Film Ever Taken*, BFI Player, [player.bfi.org.uk](http://player.bfi.org.uk) (dostęp: 26.04.2020).
- <sup>44</sup> Zob. P. J. Koehler, B. Lameris, *The Magnus-Rademacher Scientific Film Collection: Ethical Issues on Animal Experimentation (1908-1940)*, „Journal of the History of the Neurosciences” 2016, t. 25, nr 1.
- <sup>45</sup> T. A. Martin, „*This Image Cannot be Displayed*”: *Critical Visual Pedagogy and Images from Factory Farms*, „Journal of Critical Animal Studies” 2014, t. 12, nr 4, s. 98.
- <sup>46</sup> M. Bakke, dz. cyt., s. 78.

## Marta Stańczyk

Doktor nauk o sztuce. Rozprawę doktorską poświęciła *sensuous theory* i ucieleśnionemu doświadczeniu kinowemu. Redaktorka czasopisma „Ekrany”. Współredaktorka publikacji poświęconej koncepcji parakina *Poszukiwanie zaginionych znaczeń* (2016) oraz autorka monografii *Czas w kinie. Doświadczenie temporalne w „slow cinema”* (2019).

## Bibliografia

- Adams, C. J.** (1995). *Neither Man Nor Beast: Feminism and the Defense of Animals*. New York: Continuum.
- Bakke, M.** (2014). Biotechnologiczne zwierzę. Zwierzęta jako tkanki, komórki i genomy (tłum. A. Barcz). W: A. Barcz, M. Dąbrowska (red.), *Zwierzęta, gender i kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna* (ss. 77–86). Lublin: E-naukowiec.
- Baratay, É.** (2016). *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii* (tłum. P. Tarasewicz). Gdańsk: Wydawnictwo w Podwórku.
- Bazin, A.** (2020). Śmierć każdego popołudnia. „Walka byków” Pierre’a Braunbergera (tłum. T. Lubelski). *Ekrany*, (2), ss. 42–44.
- Boddice, R.** (2012). *Species of Compassion: Aesthetics, Anaesthetics, and Pain in the Physiological Laboratory*. Researchgate.net. [https://www.researchgate.net/publication/233860951\\_Species\\_of\\_Compassion\\_Aesthetics\\_Anaesthetics\\_and\\_Pain\\_in\\_the\\_Physiological\\_Laboratory](https://www.researchgate.net/publication/233860951_Species_of_Compassion_Aesthetics_Anaesthetics_and_Pain_in_the_Physiological_Laboratory)
- Boje, D. M.** (2014). *Posthumanist Ontology*. NMSU College of Business. [https://business.nmsu.edu/~dboje/655/posthumanist\\_ontology.htm](https://business.nmsu.edu/~dboje/655/posthumanist_ontology.htm)
- Borges, J. L.** (1999). *Dalsze dociekania* (tłum. A. Sobol-Jurczykowski). Warszawa: Wydawnictwo Prószyński i S-ka.
- Brooke, M.** (b. d.). *£100 Reward (1908)*. BFI Screenonline. <http://www.screenonline.org.uk/film/id/520734/index.html>
- Brooke, M.** (b. d.). *Rescued by Rover (1905)*. BFI Screenonline. <http://www.screenonline.org.uk/film/id/514859/index.html>
- Burt, J.** (2002). *Animals in Film*. London: Reaktion Books.
- Cartwright, L.** (1995). *Screening the Body: Tracing Medicine’s Visual Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Creed, B.** (2014). Animal Deaths on Screen: Film and Ethics. *Relations Beyond Anthropocentrism*, 2 (1), ss. 15–31.
- Curtis, S.** (2016, 19 stycznia). *Between Photography and Film: Early Uses of Medical Cinematography*. Remedia. <https://remedianetwork.net/2016/01/19/medicine-in-transit-between-photography-and-film-early-uses-of-medical-cinematography/>
- Doane, M. A.** (2002). *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, The Archive*. Cambridge – London: Harvard University Press.
- Germain, P.-L., Chiapperino, L., Testa, G.** (2017). The European Politics of Animal Experimentation: From Victorian Britain to ‘Stop Vivisection’. *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, (64), ss. 75–87. <https://doi.org/10.1016/j.shpsc.2017.06.004>
- Guerrini, A.** (2014). Animal Research I: Historical Aspects. W: B. Jennings (red.), *Bioethics* (t. 1, wyd. 4, ss. 218–223). Farmington: Gale – Cengage.
- Gunning, T.** (2016). Przed kinem dokumentalnym. Wczesne filmy „nonfiction” i estetyka „widoku” (tłum. J. Dąbrowski). W: A. Dębski, M. Loiperdinger (red.), *KINtop. Antologia wczesnego kina* (t. 1, ss. 355–372). Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Koehler, P. J., Lameris, B.** (2016). The Magnus-Rademacher Scientific Film Collection: Ethical Issues on Animal Experimentation (1908–1940). *Journal of the History of the Neurosciences*, 25 (1), ss. 102–121. <https://doi.org/10.1080/0964704X.2015.1072019>



- Lindsay, D.** (2005). *Madness in the Making: The Triumphant Rise and Untimely Fall of America's Show Investors*. Lincoln: iUniverse.
- Lippit, A. M.** (2000). *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press.
- Lubelski, T.** (2010). Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf. W: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Historia kina. Tom 1. Kino nieme* (ss. 77-136). Kraków: Universitas.
- Majewski, T.** (2007). Widlak – od pirotechniki do kserografii. W stronę (bio)archeologii mediów. *Kwartalnik Filmowy*, (99), ss. 63-78.
- Martin, T. A.** (2014). „This Image Cannot be Displayed”: Critical Visual Pedagogy and Images from Factory Farms. *Journal of Critical Animal Studies*, 12 (4), ss. 79-104.
- Matuszewski, M.** (2020). (Nie)żywe obrazy. Widmowość i cielesność filmowych zwierząt. *Kwartalnik Filmowy*, (111), ss. 71-86.
- Matuszewski, M.** (2020). Kino (meta)zoologiczne. *Ekrany*, (2), ss. 38-41.
- Nix, E.** (2015, 30 stycznia). *How Edison, Tesla and Westinghouse Battled to Electrify America*. History. <https://www.history.com/news/what-was-the-war-of-the-currents>
- Pick, A.** (2017). „Sparks Would Fly”: Electricity and the Spectacle of Animality. W: M. Lundblad (red.), *Animalities: Literary and Cultural Studies Beyond the Human* (ss. 104-126). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Pick, A.** (2018). Vegan Cinema. W: E. Quinn, B. Westwood (red.), *Thinking Veganism in Literature and Culture: Towards a Vegan Theory* (ss. 125-146). Cham: Palgrave Macmillan.
- Stańczyk, M.** (2019). Bestiariusz. Historie przemocy. *Ekrany*, (2), ss. 18-23.
- Swoboda, T.** (2018). Jeszcze nie w ruchu. Chronofotografia – anatomia. W: A. Kmak, P. Kwiatkowska, M. Szewczyk (red.), *Cięcie ciał. Ruchome obrazy* (ss. 11-29). Warszawa: MAMMAL.
- Syska, R.** (2010). Początki kina amerykańskiego. W: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Historia kina. Tom 1. Kino nieme* (ss. 137-212). Kraków: Universitas.
- Szczepański, T.** (2010). Skandynawia. W: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Historia kina. Tom 1. Kino nieme* (ss. 315-392). Kraków: Universitas.
- Żebrowski, M.** (2020). Disney Animal Studies. *Ekrany*, (2), ss. 20-24.

**Keywords:**

animals;  
early cinema;  
vivisection;  
scientific discourse;  
violence

**Abstract**

Marta Stańczyk

**A Vivisection of Early Cinema: Animal Experimentation and the Beginnings of Film Industry**

The author focuses on the relations between the new film medium and empirical physiology research. Both areas share a similar attitude towards animals and their lives, which reveals a violent discourse. Although this discourse was not always obvious, it was immanently linked with the cultural dominance of the human species. The function of animals in cinema and science is strictly pragmatic – they

are a material exploited by humans. This is sanctioned by the frame of cinematic spectacle. The main aims of this article are to find animal presence in early cinema and compare these examples with animal experimentation. The author examines early-cinema examples (such as *Exiting the Factory* /1895/ by Louis Lumière, *Boxing Cats* /1894/ by William K. L. Dickson, or *Electrocuting an Elephant* /1903/ by Edwin S. Porter) with contemporary tools: posthumanism and animal studies.