

## Po cóż patrzeć pod wodę? Obrazy nie-ludzkich seksualności w amfibioteicznym kinie Jeana Painlevégo

Why Look under the Water? Images of Non-human Sexuality  
in the Amphibian Cinema of Jean Painlevé

Paulina Dudzińska

Uniwersytet Warszawski, Polska

e-mail: [p.dudzinska@student.uw.edu.pl](mailto:p.dudzinska@student.uw.edu.pl)

ORCID: 0000-0002-7913-7653

### Abstract

The article discusses the anthropomorphic strategies of presenting sex lives of non-human creatures in the cinematic works of Jean Painlevé (1902–1989). Regarding queer studies, I closely analyse the *Love life of the octopus* (1965), *Sea horse* (1934), *Acera or the witches dance* (1972). These films enable the formulation of the concepts of sex and sexuality that surpass the frames of anthropocentric, resexual heterorealism. I also discuss the theory of sexuality in the works of Deleuze and Guattari, indicating their concepts as productive to articulate the notions of sex and sexuality that are inclusive to the non-human.

### Keywords

non-human, anthropomorphism, sexuality, gender, water, animal, posthuman

W poniższym artykule przyglądam się twórczości filmowej francuskiego reżysera i biologa Jeana Painlevégo (1902–1989), analizując obecne w niej strategie opowiadania o życiu płciowym nie-ludzkich istot<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Poniższa praca to fragmenty napisanej przeze mnie pod kierunkiem dr. hab. Romana Chymkowskiego pracy magisterskiej *Po cóż patrzeć pod wodę? Obrazy nie-ludzkich seksualności i podwodnych ciał w amfibioteicznym kinie Jeana Painlevégo* w ramach studiów realizowanych w Instytucie Kultury Polskiej UW. Panu Profesorowi dziękuję za wszystkie cenne uwagi i pomoc w procesie pisania. Dziękuję również Milanowi Kroulíkowi za jego inspirujące rekomendacje lekturowe i zaraźliwą kinomanię. Formy gramatyczne męskie i żeńskie rzeczowników takich jak np. widz/widzka,

Jean Painlevé był znaczącą postacią w historii kina, a jego twórczość kwestionuje wiele przekonań i wyobrażeń dotyczących tego, co nie-ludzkie, a także związków sztuki i nauki, stawiając przy tym istotne pytania. Mimo to twórca ten pozostaje postacią niedostatecznie rozpoznaną, a recepcja jego twórczości jest wyjątkowo słaba na gruncie polskim<sup>2</sup>. Z wykształcenia biolog, zainteresowany szczególnie tematyką gatunków amfibiotycznych, łączył w swojej działalności wiedzę przyrodniczą z eksperymentami o charakterze artystycznym, ale także technologicznym – był jednym z pionierów kinematografii mikroskopowej, eksperymentował z kinematografią podwodną, jego filmy są klasycznymi już przykładami filmów naukowych (*science film*), które mają stanowić materiał poznania naukowego. Wiedza przyrodnicza i naukowe metody poznania stały się dla Painlevégo tworzywem dla praktyk artystycznych, z kolei sztuka i sposoby myślenia o rzeczywistości, ukształtowane przez bliski mu krąg ówczesnych artystów awangardowych, zwłaszcza francuskich surrealistów, kształtował jego sposoby myślenia o możliwościach badania przyrodniczego.

Reżyser w latach 1927–1982 stworzył ponad 200 krótkometrażowych filmów, z których najlepiej rozpoznawalne są te opowiadające o gatunkach podwodnych. Filmy te cechuje wysoka jakość estetyczna, której towarzyszy niebanalna prowokacja intelektualna, a zarazem duża doza humoru. Jednym z centralnych tematów w nich podejmowanych jest zagadnienie zwierzęcej seksualności. Sposób, w jaki opowiadają o zachowaniach seksualnych zwierząt, wyróżniał się nieortodoksyjnością w czasach reżyserowi współczesnych i do tej pory zaskakuje oryginalnością czy wręcz transgresyjnością. W tym sensie twórczość ta przypomina o potencjale, który w dzisiejszym mainstreamowym kinie przyrodniczym pozostaje często

---

czytelnik/czytelniczka stosują przeważnie wymiennie, z tym że preferowana w tekście jest żeńska, przede wszystkim z dwóch powodów. Po pierwsze, w celu czynienia języka mniej genderowo ekskluzywnym, wybieram przeważnie formę, która konwencjonalnie była drugorzędna („domyślną” jest rzecz jasna forma męskoosobowa). Po drugie, czynię to również z myślą o uwidacznianiu genderowej pozycji zajmowanej przez autorkę tekstu (określając samą siebie, posługuję się żeńskimi formami gramatycznymi), jako że pozycja genderowa jest oczywiście czynnikiem kształtującym refleksję.

<sup>2</sup> Korpus prac, zarówno akademickich, jak i popularyzatorskich, poświęconych twórczości Painlevégo jest wciąż stosunkowo skromny. Wśród pozycji książkowych traktujących o pracach reżysera znajdują się dwie napisane w języku angielskim. Pierwsza to praca zbiorowa, której redaktorami są Andy Masaki Bellows, Marina McDougall i Brigitte Berg: *Science Is Fiction: The Films of Jean Painlevé* (Cambridge: MIT Press 2000). Druga praca to monografia Jamesa L. Cahilla *Zoological Surrealism: The Nonhuman Cinema of Jean Painlevé* (Minneapolis: University of Minnesota Press 2019). Z kolei w języku francuskim opublikowana została książka Roxane Hamery *Jean Painlevé, le cinéma au cœur de la vie* (Rennes: Presses universitaires de Rennes 2008). Oprócz tego zainteresowana czytelniczka może dotrzeć do pewnej liczby artykułów, zwłaszcza w językach angielskim i francuskim. Jeśli chodzi o przemyślenie twórczości w perspektywie, jaką tu proponuję, to znaczy ze szczególnym uwzględnieniem zagadnień płci i seksualności, to wątki takie porusza również Cahill w rozdziale „The seahorse or the blur of sex” wskazanej książki. Współtwórczynią wielu nakręconych przez Painlevégo filmów była jego wieloletnia partnerka Geneviève Hamon. Miała ona z pewnością znaczący wkład w omawianą twórczość, jednak trudność sprawia wyjaśnienie, na czym dokładnie polegała jej rola: czy była współautorką scenariuszy? czy miała wpływ na kształtowanie estetyki owych utworów, czy też jej zadania miały bardziej techniczny charakter? Na tego rodzaju pytania nie udało mi się znaleźć jednoznacznej odpowiedzi w źródłach. Niewątpliwie brała udział w produkcji wszystkich trzech filmów omawianych bliżej w tej pracy.

niewykorzystany<sup>3</sup>. Kino, którego bohaterkami są inne niż ludzki gatunki, może bowiem, eksplorując wielość modeli istnienia, pomóc zrozumieć nie tylko zasady funkcjonowania, a zatem i potrzeby nie-ludzkich towarzyszek, kwestionując dotychczasowe sposoby myślenia i kategoryzowania nie-ludzkich innych, ale także, stając się antropologią, prowokować do stawiania pytań o naturalno-kulturowe sploty i demarkacje, kwestionując zasadność unifikującego pojmowania „natury” i autorytet tego co „naturalne” – jak się przekonujemy, natura okazuje się bowiem ostatecznie oznaczać tęczę różności.

Co więcej, zajrzenie do morskich głębin przekonuje, że świat jest dużo bardziej queerowy niż się to wydaje. Mieszkanki podwodnych przestrzeni, których płcie często opierają się usystematyzowaniu w ramach kategorii, do których przywykliśmy, praktykują szereg seksualnych zachowań, z których heteroseksualna monogamia jest tylko jedną z wielu opcji, a próba myślenia o seksualności z podwodnej perspektywy podtapia centralną pozycję heterobinarności.

Co kluczowe dla moich rozważań, Painlevé tworzył w momencie przełomowym w historii kina – gdy następowało przejście od kina niemego do dźwiękowego. Oznaczało to *de facto* konieczność, by w filmach kierowanych do szerokiej publiczności dodać dźwięk i narrację słowną – czynnik bardzo intensyfikujący antropomorficzny wymiar kina. Painlevé był początkowo krytyczny wobec tego rozwiązania z powodów, które wyjaśnione zostaną nieco niżej. Można jednak powiedzieć, że antropomorfizm to kluczowy aspekt twórczości francuskiego reżysera – z jednej strony będąc problemem, który prowokuje do stawiania pytań natury filozoficznej, etycznej, jak i estetycznej, a z drugiej strony to niezwykle produktywny środek ekspresji artystycznej. Radykalnie antropomorfizujące komentarze obecne w filmach zachęcają do namysłu nad relacją nie-ludzkiej rzeczywistości i ludzkiej produkcji sensu. Dalej zajmę się zatem kwestią antropomorfizujących narracji w kinie Painlevégo odnoszących się zwłaszcza do seksualnych zachowań zwierząt. W tym kontekście analizie poddane zostaną trzy z filmów „akwaticznej serii” – *Życie miłosne ośmiornicy*, *Konik morski*, *Akera albo taniec czarownic*<sup>4</sup>.

Centralne usytuowanie kwestii dystrybucji różnicy płciowej i seksualności w kontekście więcej-niż-ludzkiem skłania, by zapytać o to, jak w ogóle rozumieć płć i różnicę seksualną poza antropocentrycznymi ramami. W końcowej części pracy przyglądam się zatem teoriom seksualności i płci zaproponowanym przez Gillesa Deleuze’a i Felixa Guattariego, wskazując na nie jako pomocne w artykułowaniu koncepcji seksualności i płci inkluzyjnych wobec tego, co nie-ludzkie. Proponuję potraktować kino Painlevégo jako spekulatywną antropologię nie-ludzkich upłciowień: kino to, które odnosi się do więcej-niż ludzkich seksualności i nie-ludzkich płci, skłania do formułowania seksualności i płciowości poza ramą antropocentrycznego, reproxesualnego heterorealizmu<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Zob. np. Brett Mills, *The Animals Went in Two by Two: Heteronormativity in Television Wildlife Documentaries*, „European Journal of Cultural Studies” 2012, nr 16, s. 100–114.

<sup>4</sup> *Amours de la pieuvre* (reż. Jean Painlevé, Geneviève Hamon, Francja 1965); *L’Hippocampe ou „cheval marin”* (reż. Jean Painlevé, Pathé Consortium Cinéma, Francja 1934); *Acéra ou Le bal des sorcières* (reż. Jean Painlevé, Geneviève Hamon, Francja 1972).

<sup>5</sup> Termin reproxesualizm (*reproxsexuality*) został użyty po raz pierwszy przez Michaela Warnera. Pojęcie to wskazuje na pewne istotne pojęciowe splątanie: „[W] angloamerykańskiej kulturze kolokwialnym terminem, którym osoby *queer* definiują wroga, nie są «hetero» (*straight*), ale gorzkie

## Heterodoxa, *queer* i to, co nie-ludzkie

Zasady rządzące tzw. porządkiem naturalnym historycznie były i nadal są przywoływane jako uzasadnienia obowiązujących norm postępowania i zasad moralnych – szczególnie w odniesieniu do praktyk i przekonań związanych ze sferą seksualności oraz płciowości. Zauważmy, że heteronormatywność jest naturalizowana, a heteroseksistowskie przekonania usprawiedliwane są często odwołaniem do świata zwierząt<sup>6</sup>. W tym sensie powoływanie się na zachowania innych gatunków służy jako narzędzie podtrzymywania hegemonii heteropatriarchalnych standardów i związanych z nimi dominujących rozpoznań dotyczących kategorii płci, rozumienia i organizacji stosunków reprodukcyjnych czy też założeń o moralnej przewadze niektórych zachowań seksualnych nad innymi<sup>7</sup>. Mechanizm ten opiera się na tym, że wybrane zwierzęce zachowania są podawane jako dowód na „naturalność” analogicznych ludzkich zachowań, a precyzyjniej, budowana jest analogia pomiędzy niektórymi zachowaniami ludzkimi a zachowaniami zwierząt, co z jednej strony przesądzać ma o słuszności czy też naturalnej prawomocności jednych, a zarazem stanowić argument za tym, by inne rozpoznawać jako **nie-naturalne**, a zatem **wynaturzone** odchylenia. Jak zauważa Myra J. Hird, to przekonanie o moralnej przewadze tego, co uznaje się za „naturalne”, jest z kolei dziedzictwem chrześcijańskiej teologii, która w tym, co naturalne, upatrywała tego, co Boskie<sup>8</sup>.

Zarówno rzeczywistość światów zwierzęcych, jak i zwierzęca symbolika służą jako narzędzia podtrzymywaniu hegemonii heteronormatywnego centrum, chociaż takie ich funkcjonowanie wiąże się z bardzo selektywnym sposobem patrzenia na światy nie-ludzi. Przykłady operacji, które mam tu na myśli, to takie dyskursywne gesty, jak chociażby wskazanie na obecność „w naturze” pewnych fenomenów zgodnych z heteronormatywnymi czy też patriarchalnymi normami i ujmowanie ich jako analogii lub wręcz wzorca dla ludzkich zachowań, niekiedy krystalizujących się w formę symbolu. Takie wybrane zwierzęce zachowania to, na przykład: dobieranie się zwierząt w dwupłciowe pary, popełnianie przez

---

«rozplodnicy» (*breeders*). [...] Ludowa teoria tożsamości rozplodników demistyfikuje to, co mogłoby być nazwane proseksualnością – miksu heteroseksualności, biologicznej reprodukcji, kulturowej reprodukcji, indywidualnej tożsamości” (Michael Warner, *Introduction: Fear of a Queer Planet*, „Social Text” 1991, nr 4, s. 3–17).

<sup>6</sup> Na temat zakorzeniania norm moralnych w tym, co „naturalne”, zob. np. Lorraine Daston, *Against Nature*, Cambridge: MIT Press 2019. O naturalizacji jako narzędziu przemocy symbolicznej zob. np. Pierre Bourdieu, *Medytacje pascaliąskie*, przeł. Krzysztof Wakar, Warszawa: Oficyna Naukowa 2006.

<sup>7</sup> Myra J. Hird, *Animal Trans*, w: *Queering the Non/Human*, red. Noreen Giffney, Myra J. Hird, Aldershot: Ashgate 2008, s. 228.

<sup>8</sup> W tradycji zachodniej znaleźlibyśmy jeszcze inną, przeciwną wręcz tradycję ujmowania tego, co „po stronie natury”. Mam tu na myśli konstruowanie tego, co nie-ludzkie, jako tego, co zwierzęce i godne pogardy. Ta pozorna sprzeczność to jednak dwie strony tego samego mechanizmu – to, co określa się jako naturalne, jest najpierw przysposobione kulturowo. Tę pozorną sprzeczność podsumował biolog i psycholog James D. Weinrich: „Kiedy zwierzęta robią coś, co lubimy, nazywamy to naturalnym. Kiedy robią coś, czego nie lubimy, nazywamy to zwierzęcym”; cyt. za Myra J. Hird, *Animal Trans*, s. 227.

zwierzęta heteroseksualnych aktów seksualnych, zawiązywanie przez nie monogamicznych relacji, wskazywanie rzekomych przykładów realizacji ideałów macierzyństwa w świecie zwierząt czy też doszukiwanie się źródeł zachowań charakterystycznych dla modelu kultury męsko-chłopięcej w zachowaniach samców innych gatunków. Oznacza to, z jednej strony, że zwierzęca rzeczywistość pełni istotną funkcję regulującą i kontrolującą ludzkie zachowania, a z drugiej, że to, które nie-ludzkie akty i fenomeny pełnią rzeczoną regulacyjną rolę, a nawet więcej – to, co w zwierzętach dostrzegamy i jak je rozumiemy – pozostaje ściśle związane z zasadami już regulującymi społeczno-kulturową rzeczywistość ludzi.

W takiej perspektywie tym bardziej istotne wydaje się podjęcie zagadnień i propozycji studiów *queer* w odniesieniu do tego co nie-ludzkie: zarówno w celu destabilizacji konstrukcji regulujących ludzką seksualności, jak i – co pozostaje z tym w ścisłym związku – zwiększenia spektrum widzialności światów zwierzęcej seksualności, w sposób pozwalający dostrzec ich różnorodność i mnogość, przez deregulację soczewki zawężającej zakres odpowiedzi, jakich nie-ludzczy interlokutorzy udzielają na zadawane im przez ludzi pytania.

### ***Queer* wobec humanistycznego heterorealizmu**

Niegdyś obraźliwy termin *queer* współcześnie funkcjonuje z jednej strony jako termin, którym obejmowane są inne niż cis-heteronormatywne tożsamości i praktyki seksualne, a z drugiej pojęcie to w literaturze akademickiej tworzy szeroką ramę teoretyczną, którą możemy wywieść ze studiów gejowskich i lesbijskich (*gay* i *lesbian studies*) lat 90. XX wieku. Obecnie po pojęcie *queer* – funkcjonujące w literaturze zarówno jako czasownik (*to queer*, queerować), jak i przymiotnik – sięga się celem poruszania również problemów, które wykraczają poza zagadnienie orientacji seksualnych i ludzkiej płciowości. Zasadne i obecnie już przyjęte stało się również i to, by nie ograniczać zastosowania terminu *queer* wyłącznie dla mówienia o ciałach ludzkich, a wręcz w wysiłku badań *queer* można dopatrywać się zachęty, by granicę normatywnie pojmowanego ciała ludzkiego przekroczyć. Termin *queer* przy całej różnorodności sposobów i kontekstów jego użycia, z którymi możemy się obecnie spotkać w literaturze akademickiej, wydaje się bowiem zawsze dążyć do denotacji aktu transgresji.

Jeśli krytykę *queer* usytuujemy w kontekście tego, co nie-ludzkie, dostrzeżemy, że *queer* ma zawsze wiele wspólnego z krytyką humanizmu, ponieważ porusza pytania o to, jak normy seksualne regulują koncept człowieka i uczestniczą w wyznaczaniu hierarchii człowieczeństwa („ludzkie”, „podludzkie”, „nie-ludzkie”). Usytuowanie pytania o nienormatywność w kontekście więcej-niż-ludzkim pozwala na ekspansję tego przekraczającego humanistyczną ramę potencjału *queer*. Ponadto, jeżeli pojęcia człowieka i zwierzęcości rozumiane są w sposób hierarchiczny, a przy tym pewne rozumienie i praktykowanie seksualności ma strzec dystansu między nimi, to w takim kontekście badania *queer* dotyczące tego, co nie-ludzkie, stawałyby się krytyką antroponormatywności i w konsekwencji

trybem deregulacji działania nie tylko maszyny genderowej, ale również **maszyny antropologicznej**<sup>9</sup>.

### Problem antropomorfizmu: kwestia przekładu

Jak wspominałam, Painlevé był jednym z tych twórców, którzy tworzyli w momencie dla kina przełomowym: przejścia od filmu niemego do dźwiękowego<sup>10</sup>. Producenci i publiczność oczekiwali dźwięku: w filmach reżysera pojawiły się muzyka i komentarz, które są bardzo silnymi czynnikami interpretacyjnym, ale również, co zdecydowanie zauważalne jest w twórczości Painlevégo – antropomorfizującymi.

Antropomorfizm, najogólniej rzecz ujmując, to przypisywanie ludzkich cech, stanów czy motywów postępowania nieludziom (zwierzętom, przedmiotom, elementom przyrody, duchom, bogom). Widziany jest często jako narcystyczny, w pewnym sensie próżny sposób patrzenia na to, co nie-ludzkie<sup>11</sup>. Gesty antropomorfizacji wzbudzały wątpliwości krytyczek takich jak chociażby Rosi Braidotti, która ujmowała je jako prowadzące do zawłaszczającego podporządkowania tego, co nie-ludzkie, w konceptualnych ramach człowieka. W swojej krytyce Braidotti, mając na myśli zwłaszcza antropomorfizującą metaforyzację, zwracała uwagę, że antropomorfizm jest narzędziem symbolicznej władzy – instrumentem, który wpisuje się w wachlarz urządzeń i praktyk mających utwierdzać Człowieka w jego przekonaniu o ontologicznej nadrzędności względem zwierząt; stabilizującym dystynkcje pomiędzy ludzkim a nie-ludzkim. Przekształcanie zwierząt w, jak to ujmuje Braidotti, „metaforyczne odnośniki dla norm i wartości”<sup>12</sup> redukuje je do systemu znaczeń opartego na zbiorze ludzkich projekcji i moralnych aspiracji. Antropomorfizacja, jak postaram się pokazać, nie implikuje jednak w sposób konieczny antropocentryzmu, choć nierzadko faktycznie tak się dzieje: na przykład w konwencjonalnych produkcjach dokumentalnych, które utwierdzają heteronormatywne standardy i narracje w ich centralnej pozycji i uprzywilejowują ludzką perspektywę oraz zabezpieczają normatywne systemy wartości i przekonania dotyczące ludzkiej natury.

Debata nad antropomorfizmem ma znaczenie szczególne w kontekście nauk przyrodniczych. W środowisku naukowym antropomorfizacja budziła często zarzut o nierzetelność: byłaby rzekomo niebezpiecznym, zbliżaniem się do produkcji fikcji,

---

<sup>9</sup> Na temat maszyny antropologicznej zob. Giorgio Agamben, *Otwarte*, przeł. Paweł Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2008, nr 15, s. 124–138. Antroponormatywność to termin, który pojawia się m.in. w pracach Alice Kuzniar, zob. eadem, *Melancholia's Dog*, Chicago: University of Chicago Press 2006.

<sup>10</sup> James L. Cahill, *Zoological Surrealism*, s. 101.

<sup>11</sup> Lorraine Daston, Gregg Mitman, *Preface*, w: *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*, red. eidem, New York: Columbia University Press 2005, s. 3–4.

<sup>12</sup> Rosi Braidotti, *Po człowieku*, przeł. Joanna Bednarek, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2014, s. 153.

a nie rzetelnej wiedzy naukowej albo – ujmując to inaczej – miałyby ciążyć w stronę subiektywizmu lub też „zanieczyszczać” naiwnymi projekcjami wiedzę czy też to, co ma być jej podstawą, oddalając się od obiektywności rzeczy samych w sobie. Jak zwraca uwagę Monica Libell:

Wraz z pojawieniem się ideału obiektywności wartości i kompetencje takie jak emocjonalne zdystansowanie, automatyczne procedury zapisu danych, kwantyfikacja i powtarzalność zostały włączone w domenę nauki. Mechaniczna obiektywność rozwinęła dążenie do nauki, która „nie pokazuje żadnego śladu poznającego”. Naukowe przedsięwzięcie miało być poznaniem świata, nie samego siebie, i wymagało oddzielenia poznającego od wiedzy. [...] obiektywność wyglądała, jakby była „obojętna na znajome ludzkie wartości”<sup>13</sup>.

Biorąc pod uwagę przyrodnicze wykształcenie Painlevégo, jego przekonania przez długi czas zgodne były z antyantropomorficznym paradygmatem, który dominował wówczas w kręgach naukowych<sup>14</sup>. Jak wynika z jego wypowiedzi, również w produktach swojej twórczości artystycznej początkowo starał się unikać oczywistych gestów antropomorfizacji, dążąc do tego, by podnosić wartość naukową obrazu filmowego – komentarz słowny, tym bardziej humorystyczny, który miał szansę najbardziej trafiać w gust publiczności, wprowadzałby subiektywną narrację, zmniejszałby efekt realności i rzekomej obiektywności obrazu<sup>15</sup>. Jednak, nieco paradoksalnie, reżyser wyrażał też obawy, że ustabilizowanie relacji dźwięku i obrazu może zmniejszyć potencjał tego ostatniego do funkcjonowania jako fakt i halucynacja jednocześnie, co było tak cenione w kręgach surrealistów<sup>16</sup>.

Jak jednak obserwuje James L. Cahill, z czasem Painlevé wydaje się odchodzić od jednoznacznie negatywnego, ukształtowanego przez pozytywistyczny paradygmat stanowiska w tym względzie. W wypowiedziach i wywiadach jego poglądy wydają się niekiedy sprzeczne, co przekonuje tylko, że problem ten był dla niego faktycznie zajmujący.

W wywiadach, artykułach, wykładach Painlevé wyrażał sprzeczne stanowiska w temacie antropomorfizmu: jako nieodłączny problem, który należy minimalizować, oraz jako obowiązek i odpowiedzialność, które należy realizować<sup>17</sup>.

Z czasem stanowisko Painlevégo względem antropomorfizmu stało się wręcz afirmatywne. W 1989 roku przyznał: „Popelniamy antropomorfizm. Mamy prawo popełniać antropomorfizm. Mamy obowiązek popełniać antropomorfizm. Inaczej nie bylibyśmy w stanie doceniać jakiegokolwiek elementu z naszego otoczenia”<sup>18</sup>.

Debata nad problematycznością antropomorfizmu ma długą historię i kontynuowana jest do dzisiaj. Współczesne autorki związane z nowym materializmem feministycznym, Jane Bennett i Karen Barad, podkreślają pozytywne możliwości

<sup>13</sup> Monica Libell, *Seeing Animals. Anthropomorphism between Fact and Function*, w: *Exploring the Animal Turn. Human-Animal Relations in Science, Society and Culture*, red. Erika Andersson Cederholm et al., Lunds: Lunds universitet 2014, s. 142.

<sup>14</sup> James L. Cahill, *Zoological Surrealism*, s. 114.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 100.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 99.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 82.

antropomorfizujących gestów – zaznaczając też to, że antropomorfizm jest dla poznającej osoby właściwie nieunikniony. Gesty antropomorfizmu różnią się jednak stopniem, jakością i rezultatem. Jak pisze Benett:

Odstaniając podobieństwa pomiędzy kategoriowymi podziałami i oświetlając strukturalne paralelizmy pomiędzy materialnymi formami w „naturze” i tymi w „kulturze”, antropomorfizm potrafi ujawnić izomorfizm<sup>19</sup>.

Karen Barad natomiast, rozpoznając, że budowanie analogii lub utożsamianie figur ludzkich i zwierzęcych były i są narzędziem poniżania oraz elementem maszyny destrukcji pewnych istnień, pisze:

Wpływ takich identyfikacji lub narzuconych ekwiwalencji pomiędzy ludźmi i nie-ludzkimi innymi na ludzkie życie był i wciąż jest dewastujący. Zarazem, byłybyśmy nierzetelne, gdyby przyznanie dyferencjalnej konstytucji ludzi w relacji do nie-ludzi służyłoby tylko ponownemu skupieniu uwagi, jeszcze raz, wyłączenie na człowieku<sup>20</sup>.

Ta sama autorka wskazuje również na potencjał antropomorfizmu:

Interesuje mnie queerowanie koncepcji (nie)ludzkiego człowieka w kontrze do (ludzkiego) nie-ludzkiego, i *vice versa*, co stawia pojęcie antropomorfizacji na pierwszym miejscu. [...] „Strategiczne antropomorfizowanie” może być sposobem usuwania niektórych osadzonych efektów wzajemnie eksklusywnego ukonstytuowania ludzi i nie-ludzi<sup>21</sup>.

Analizując problem antropomorfizmu w odniesieniu do kina Painlevého, Cahill pisze, że jest to antropomorfizm **plazmatyczny**, to jest taki, który podkreśla metamorficzną zdolność procesu translacji życia zwierzęcego na terminy ludzkie, a który jest zarazem krytyką zastanych przekonań dotyczących tego, co znaczy być człowiekiem<sup>22</sup>. Plazmatyczny antropomorfizm to zatem taki, w którym ani ludzka, ani zwierzęca forma nie są określone *a priori*. Eksperymentowanie w taki sposób z antropomorfizmem jako instrumentem epistemicznym sprawia, że pytający *anthropos* sam destabilizuje swoją pozycję. Byłby to zatem antropomorfizm zagrażający antropocentryzmowi, który stawia pytanie, czy cechy i możliwości przypisywane wyłącznie człowiekowi są faktycznie jedynie ludzkimi. W moim przekonaniu, jedną z pozytywnych cech antropomorfizmu obecnego w twórczości Painlevého jest również to, że otwiera on przestrzeń dla odpowiedzi dla nie-ludzkich interlokutorów, choć ta nie-ludzka odpowiedź jest z konieczności zawsze już jej translacją na ludzkie terminy.

Przyjrzyjmy się zatem propozycjom tłumaczeniowym, które pojawiły się w wybranych filmach Jeana Painlevého: jakie znaczenia są wytwarzane w tej filmowej maszynie?, jakie sensy pojawiają się jako wypadkowa działań zwierzęcych aktorek i ludzkich możliwości ich rozumienia? Jak wspominałam, postaram się wykazać, że twórczość Painlevého jest przykładem tego, że antropomorfizm nie

<sup>19</sup> Jane Benett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham: London Duke University Press 2010, s. 99.

<sup>20</sup> W tych fragmentach swojego artykułu Barad przywołuje antysemityczne wypowiedzi Himmlera o wszach. Karen Barad, *Nature's Queer Performativity*, „Qui Parle” 2011, nr 2, s. 121–158.

<sup>21</sup> Tu z kolei Barad odnosi się do wypowiedzi traktujących o społecznych cechach ameby.

<sup>22</sup> James L. Cahill, *Zoological Surrealism*, s. 93–157.

zawsze musi być narzędziem antropocentryzmu lub antropocentrycznego humanizmu, ale że niekiedy może właśnie stać się narzędziem decentralizacji lub dezercji z antropocentrycznej pozycji.

### **Maszyny filmowe versus maszyna antropologiczna. Rehedonizacja: *Życie miłosne ośmiornicy***

Trwający niecałe 14 minut film *Życie miłosne ośmiornicy* rozpoczyna maksymalne zbliżenie: niemal cały ekran wypełniają charakterystyczne wypustki. Jak się po chwili okaże, to przyssawki ośmiornicy, a to, co widzimy, to fragment biało-czarnej fotografii przedstawiającej młodego mężczyznę trzymającego w ramionach ośmiornicę – zwierzę, choć zapewne martwe, sprawia jednak wrażenie jakby raczej spokojnie przytulało się lub spało w ramionach człowieka. Ciało mężczyzny i zwierzęcia zostały uchwycone w barwach szarości, co intensyfikuje zacieranie się konturów i granicy pomiędzy ciałem ludzkim i nie-ludzkim.

Kolejne sekwencje filmu pozwalają na przestudiowanie sposobu poruszania się ośmiornicy. Towarzyszy im komentarz wyjaśniający, jakie są charakterystyczne cechy gatunku. Obsłizgłe, węzowate macki przesuwają się płynnym i powolnym ruchem po łądzie, następnie po dnie, a tempo ich ruchu jest podkreślane skomponowaną przez Pierre'a Henry'ego muzyką elektroniczną. W filmach Painlevégo muzyka odgrywa generalnie dużą rolę i bardzo wpływa na ton, a zatem i interpretację obrazu – nadając mu komiczny, kiedy indziej baśniowy, a przede wszystkim – nadrzeczywisty wymiar. Obraz prezentuje detale anatomiczne, o których opowiada narrator, takie jak chociażby fałda okrywająca oko zwierzęcia, która przypomina ludzkie powieki. Tak rozwinięte organy wzroku sugerują, że ośmiornica może odwzajemnić spojrzenie, z którym skłonni jesteśmy odruchowo szukać kontaktu. Dowiadujemy się też, że zwierzęta te zmieniają barwę w celach kamuflażu, dopasowując się do tego, co je otacza, ale też wyrażając w ten sposób afekty i stany emocjonalne.

Następnie widzka poznaje szczegóły procesu reprodukcji tego gatunku. Muzyka, zwolnione tempo nadają tej sekwencji aurę tajemniczości, obiecują, że zaraz zobaczymy coś niezwykłego. Obraz ukazuje specyficzne ruchy, jak gdyby miłosną choreografię ośmiornic – ich zbliżanie się do siebie i oddalenie, sugerujące, że to uwodzenie, a ich gwałtowne ruchy wyglądają, jakby były pełne namiętności lub ekscytacji. Tego rodzaju sceny zostają przełamane wyjaśnieniami zachowującymi przyrodoznawczą ścisłość i encyklopedyczny styl.

Dalej narrator nadaje scenie wydzwięk komiczny, nawiązując do stereotypów płciowych: „Mały samiec z lewej strony, biały ze strachu, reaguje na zaproszenie samicy, ale zachowuje dystans”. Sam akt zapłodnienia odbywa się w ten sposób, że samiec wkłada specjalne ramię z nasieniem do jamy płaszczowej samicy („Nie ma dla tego oficjalnej, uprzywilejowanej pozycji” – objaśnia komentator). Widz może obserwować w dużym zbliżeniu fakturę skóry, organy kopulujących zwierząt, które niemal stapiają się w jedno z otoczeniem, są amorficzne, trudno odróżnić jedno ciało od drugiego, osobnika od morskiej przestrzeni, a w efekcie

zamazuje się również dystans pomiędzy przestrzenią widza a przestrzenią diegetyczną: widzka staje się jak gdyby uczestniczką sceny, wplątana włączone ciała ośmiornic (zauważmy, że tego typu zabiegi charakterystyczne są dla kina pornograficznego, gdzie ważnym i często wykorzystywanym zabiegiem estetycznym są ekstremalne zbliżenia, kiedy w momentach kulminacyjnych detale anatomiczne wypełniają cały obraz. Zbliżenie pozwala również zachwiać pozycją widza jako stabilnego i wszechwiedzącego: to patrzący gubi się w obrazie, zostaje przez obraz przytłoczony). Samo zapłodnienie trwa „godzinami i dniami”, a skóry zwierząt w tym czasie mają zmienione odcienie (nasuwa się pytanie czy tak długo trwająca interakcja seksualna ma faktycznie sens z perspektywy ekonomii naturalnej? Czy jest to biologiczne wydajne?).

Końcowe sekwencje filmu pokazują dalsze etapy procesu rozrodczego: mikroskopowe obrazy prezentują ruch spermatoru. Następnie widzimy samice wraz z przymocowanymi do skał białymi sznurami zapłodnionych jaj, potem w powiększeniu obserwujemy proces ewolucji zarodków, a dzięki technologii przyspieszenia obrazu już po kilkunastu sekundach możemy oglądać nowo narodzone ośmiornice.

Filmowe obrazy i techniki filmowego operowania skalą i czasem (zwłaszcza powiększenie i montaż) pozwalają na obserwację tego, co pozostaje przeważnie niedostrzegalne dla ludzkiego wzroku. Jest tak na przykład ze zwierzęcą mimiką i innymi rodzajami cielesnej ekspresji. W omawianym przykładzie ujęcia pozwalają nie tylko obserwować rozwój zarodków, ale też dostrzec afektywne odruchy ośmiornicy, które bez mediacji kamery pozostawałyby dla nas wizualnie nieuświadomione<sup>23</sup>. W *Życiu miłosnym...* takie obrazy, docierające do tego, co zazwyczaj pozostaje niezauważalne, i towarzyszący tym obrazom interpretujący zwierzęce zachowania komentarz skłaniają do podjęcia spekulacji odnośnie do przeżywania przez zwierzęta afektów, emocji, doznań... Na przykład pewna gwałtowność gestów ośmiornicy, która przywołuje na myśl ludzką namiętność, prowokuje do spekulacji na temat zwierzęcej przyjemności – tego elementu życia seksualnego, który często jest postrzegany jako charakterystycznie ludzki. Bruce Bagemihl nazwał **dehedonizacją** zwierząt przekonania i zabiegi, które mają wykluczać, że zwierzęta mogą angażować się w akty seksualne dla przyjemności<sup>24</sup>. Nawiązując do tego Hyrd:

[Z]wierzęta nie uprawiają seksu wyłącznie albo przede wszystkim w celach reprodukcyjnych. Generalnie, brakuje uznania przyjemności za siłę organizującą relacje pomiędzy zwierzętami nie-ludzkimi, a przeważający jest neodarwinizm<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Walter Benjamin, *Mala historia fotografii*, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, przeł. Hubert Orłowski, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1975, s. 30.

<sup>24</sup> Na temat dehedonizacji zob. np. Bruce Bagemihl, *Biologica Exuberance. Animal Homosexuality and Natural Diversity*, New York: St. Martin's Press 1999.

<sup>25</sup> Myra J. Hird, *Animal Trans*, s. 234. W tym miejscu chciałabym przywołać obserwacje Shannon Winnubst (badającej prace Georges'a Bataille'a), która, pisząc o „horrorze nieużyteczności”, zwracała uwagę, że queerowe przyjemności rozumiane tu jako aktywności, które zmierzają donikąd, są aktami przyjemności opierającymi się jednoznacznie ujęciu ich jako mających reprodukcyjną bądź innego rodzaju użyteczność, mogą więc stać się narzędziami rekonfiguracji społecznej, nowoczesnej obsesji teleologii. Co więcej, Winnubst wskazuje też, że to właśnie kwestie bez-użyteczności, nie-produktywności są kluczowe dla zrozumienia swoistej repulsywności zwierzęcości. „Właśnie

Z kolei rozważanie seksualności w oderwaniu od teleologii prokreacji skłania do namysłu nad tym, że z aktem seksualnym wiąże się pewien naddatek, pewien eksces natury, tu akurat manifestujący się w postaci przyjemności.

Budowanie paralelizmu między ludzkim a zwierzęcym aktem seksualnym odbywa się poprzez kompleksowe zabiegi filmowe – zbliżenia, śledzenie ruchu, ale też synchronizację obrazu, tempa, muzyki i komentarza – dynamika sceny kopulacji skonstruowana jest tak, że napięcie opada, kiedy zwierzęta kończą akt – muzyka zwalnia, a ruch ośmiornicy zaczyna przywoływać na myśl leniwie opadające ciało po męczącym, seksualnym akcie. To właśnie przez takie zabiegi jako widzowie skłaniani jesteśmy do pomyślenia o bliskości pomiędzy zachowaniami ludzkimi i nie-ludzkimi. Zarazem opisywane wyżej sceny nieustępliwie zachowują aurę tajemniczości, obcości: jakbyśmy podglądały coś niesamowitego, niczym niekompetentni goście, którzy wkradli się do laboratorium albo też – jak dzieci, zmieszane tym, co widziały w sypialni rodziców, którym ktoś starszy właśnie odkrywa sekrety prokreacji.

### A ≠ A: nie-ludzkie płcie pławikonika

Temat reprodukcji i seksualności podejmowany był również w pozostałych filmach akwatyecznej serii. Na przykład, jak dowiadujemy się z filmu *Konik morski*, gatunek *Hippocampus* stawia na głowie założenia związane z podziałem ról w procesie reprodukcji<sup>26</sup>. Jak wyraził się sam autor, konik morski: „przynosi najbardziej różnorodne i nieoczekiwane możliwości”<sup>27</sup>.

Film otwiera scena pokazująca pływającego konika – widzka może przez chwilę obserwować jego zadziwiający sposób poruszania się – utrzymując pozycję wertykalną, zwierzę przemieszcza się w zupełnie odmiennej kinetycznej logice ciała niż człowiek. Większość informacji zoologicznych zawartych w filmie zostało zaczerpniętych z rozdziału *L'hippocampe ou cheval marin*, pochodzącego z książki *Les poissons et le monde vivant des eaux* wydanej w 1926 roku, autorstwa Louisa Roule'a, przewodniczącego katedry zoologii Muséum d'histoire naturelle (Muzeum Historii Naturalnej)<sup>28</sup>. Same zwierzęta fotografowane były w specjalnie przygotowanych akwariach, gdzie stworzono warunki, które umożliwiały rozród.

Dalej obraz skupia się na zaskakującym procesie reprodukcji tego gatunku. Na ekranie obserwujemy zbliżenia: splecione ogonkami koniki morskie w momencie aktu reprodukcyjnego. Nie tylko morfologia, ale również specyficzny podział

---

to ostatecznie przeraża nas w zwierzęcości: jej bezużyteczne trwonienie życia. [...]. Queerowe akty przyjemności wypędzają totalizującą, ograniczoną ekonomię pragnienia-zakazu-teleologii, mogą zatem waloryzować właśnie ich brak celu: ten szczególny rodzaju braku może wprowadzać ogólną ekonomię nadmiarowej przyjemności, która jest wspaniale bezużyteczna” (Shannon Winnubst, *Reading Bataille Now*, Bloomington: Indiana University Press 2007, s. 85).

<sup>26</sup> W tym kontekście film ten jest analizowany również przez Cahilla. Zob. James Cahill, *Zoological Surrealism*, s. 159–213.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 187.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 159.

ról reprodukcyjnych wyróżnia te zwierzęta. Samice składają ikrę w torbie łęgowej samca, jednak to samiec ją inkubuje, odżywia zarodki i w konwulsjach wydaje na świat potomstwo.

Nie tylko samica posiada samca, zanurzając brodawkę swej kloaki<sup>29</sup> w jego jamie brzusznej, ale też przekazując mu dwie setki swoich jajeczek. Samiec następnie zapłodni jajeczka i będzie je utrzymywał przez kilka tygodni, w tym czasie łożysko zostaje uformowane, tak że krew ojca może odżywić zarodki. Następnie bolesne powicie, obfite w cierpienie i wycieńczającą pracę<sup>30</sup>.

Komentator zauważa, że na twarzy konika odmalowuje się jakby lęk przed długim i trudnym okresem połogu i narodzin. Konwulsje, sugerujące ból, oraz sam moment pęknięcia powłoki brzusznej wzbudzają przypuszczalnie nie tylko u mnie szczere współczucie. Jednak po chwili antropomorfizująca narracja zamienia się w brutalny pozytywizm, a przed oczyma widza dokonywana jest wiwisekcja brzemiennego samca – nożyczki rozcinają brzuch i niszczą dziesiątki maleńkich zarodków, co w ogólnie sympatyzującej narracji jest szczególnie szokującą sceną. *Konik morski* (dystrybuowany przez Pathé-Natan) stał się obrazem popularnym i odniósł sukces komercyjny. Cahill w następujący sposób zarysowuje kontekst społeczny i historyczny, w jakim film powstawał:

Filmowy spektakl seksualnej reprodukcji i narodzin wkroczył do kin w atmosferze wciąż obarczonej wspomnieniami euforii *les années folles*. Film uczestniczył w kulturowej pracy redefiniowania płci społecznej i płci biologicznej, projekt ucieleśniony przez feministyczne *garçonnes* [chłopcyce – P.D.] (pojęcie zapożyczone z powieści Victora Margueritte’a z 1922 *La Garçonne*, by opisać „nowe kobiety”, które przybierały seksualnie ambiwalentny wygląd i podważały wiele konwencjonalnych kulturowych oczekiwań), nowoczesne panny, transwestyci i transwestytki oraz inni płciowi i seksualni pionierzy. [...] W czasach po I wojnie światowej państwo przeznaczało znaczące środki na pronatalistyczne kampanie, a jednocześnie represjonowało grupy neomaltuzjańskie, które popierały antykoncepcję i większą wolność seksualną kobiet<sup>31</sup>.

Łączący obrazy procesu prokreacyjnego pławikoników oraz komentarz złożony z elementów narracji encyklopedyczno-przyrodoznawczej i antropomorfizującej opowieści film stał się utworem dokonującym inwersji tradycyjnego podziału pracy reprodukcyjnej. Ta ostatnia kwestia jest z kolei silnie zakorzeniona w dyskursie o rzekomej „naturalności” społecznych instytucji, który potwierdzenia nierzadko szuka w świecie zwierząt. Po projekcji *Konika...* dziennikarka i aktywistka feministyczna Germaine Decaris (1899–1955) w recenzji dla czasopisma „La Lumiere” podkreślała historyczną ważkość filmu w transformacji percepcji natury i kultury<sup>32</sup>. Również współcześnie trudno nie połączyć tego obrazu, prezentującego techniki reprodukcji gatunku *Hippocampus*, z dyskusjami odnoszącymi się do przemian społecznych związanych z transformacją struktur genderowych, które są prowokowane zwłaszcza przez rozwój technologii reprodukcyjnych.

W konfrontacji z „nadzwyczajnością”, która cechuje proces reprodukcyjny tego gatunku, również współcześni widzowie zmuszeni są do ponownej refleksji

<sup>29</sup> W angielskim przekładzie „burying the nipple of her cloaca...”. Chodzi o pokładełko.

<sup>30</sup> *Science is Fiction: The Films of Jean Painlevé*, s. 68.

<sup>31</sup> James L. Cahill, *Zoological Surrealism*, s. 161.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 164.

nad dychotomicznym rozróżnieniem pomiędzy ciałem zapładniającym – utożsamianym z płcią męską, a ciałem brzemiennym – utożsamianym z płcią żeńską. Obraz reprodukcji konika pozwala przemieścić dominujące reprosesualne imaginarium, stając się symbolicznym wręcz wizerunkiem alternatywnego modelu reprodukcyjnego. Co więcej, w konfrontacji z *Konikiem morskim* zmuszeni jesteśmy zakwestionować uniwersalność samej kategorii płci (i dychotomii męskie/żeńskie, w ramach której płeć jest definiowana<sup>33</sup>). Obraz brzemiennego samca prowokuje bowiem, by zapytać, czy płeć, o której mówimy, jest tą samą w odniesieniu do różnego rodzaju istnień: czy określenie płeć żeńska lub męska jednego gatunku denotuje to samo, co określenie samiec i samica w odniesieniu do innego gatunku – jak bardzo kategorie te są ekwiwalentne, a w jakim stopniu nieadekwatne jest uniwersalizujące użycie kategorii płci pojmowanej dualistycznie? Co oznacza w różnych przypadkach określenie żeńska bądź męska? I czy taka kategoryzacja jest uzasadniona wobec rzeczywistej różnorodności – zarówno w świecie ludzkim, jak i więcej-niż-ludzkim? Ta niekonsekwencja, nieadekwatność pojęcia płci staje się widoczna właśnie dzięki zastosowaniu antropomorficznej narracji – próby ujęcia nie-ludzkich zachowań w ramy przyjętych kategorii i pojęć, w ugruntowaną płciową taksonomię, które to zestawienie zwraca nam nasze koncepty w formie ich karykatury.

### ***Akera, albo choreografie nie-ludzkich seksualności***

Bohaterkami filmu *Akera, albo taniec czarownic* są z kolei akera (*Akera bullata*), będące odmianą morskiego ślimaka. W pierwszych scenach zwierzęta wydają się wyjątkowo odpychające – wyglądające jak ślimaki obślizgłe istoty czołgają się w szlamie, budząc dużą dozę odrazy, czyniąc wątpliwą możliwość nawiązania z nimi jakichkolwiek empatycznych więzów. W pewnym jednak momencie te odpychające stworzenia rozpoczynają przed oczyma widza urzekającą choreografię – tytułowy taniec.

Stosunkowo długa scena pokazująca „tańczące baleriny” jest bardzo ujmująca. Przyjmując wertykalną pozycję, zwierzęta rozchylają wyglądające jak spódniczki kapturki i wykonują przypominające podskoki ruchy. Wyłaniając się z abiektalnej, niedookreślonej formy, akera wykonują wdzięczną choreografię, która, jak pod koniec sceny poinformuje nas narrator, jest formą zalotów – ich intencją, jak sugeruje, jest znalezienie partnera.

Dalsze fragmenty filmu poświęcone są szczegółom procesu reprodukcji tego gatunku. Jak podaje filmowy komentarz:

---

<sup>33</sup> „Płeć – zespół cech o charakterze struktur i funkcji pozwalających na sklasyfikowanie organizmów na męskie i żeńskie” (*Słownik terminów biologicznych*, red. Jan Strzałko, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2006, s. 495). Definicję tę cytuje również Wikipedia, która jest z jednej strony popularnym źródłem informacji, a z drugiej można potraktować ją jako wyraz wiedzy powszechnej; <https://pl.wikipedia.org/wiki/Płeć> [dostęp: lipiec 2021].

Biseksualne [sic!, *bisexual*] każde ze zwierząt funkcjonuje sukcesywnie jako samiec i samica. Mogą formować łańcuchy [na filmie widzimy poligamiczny łańcuch złożony z trzech kopulujących osobniczek – P.D.]. Ten znajdujący się pośrodku funkcjonuje jako **samiec** i **samica** jednocześnie. Zwierzę na przodzie kontynuuje swoje sprawy, jedząc muł, na przykład.

Po sześciu miesiącach owoce tych aktów, młode osobniki, osiągną dojrzałość płciową i same staną się, jak określone to zostało w filmie, „mamusio-tatusiami”. Nazwanie w filmie ślimaków morskich biseksualnymi możemy potraktować jako akt antropomorfizacji przez użycie terminu stosowanego raczej wobec ludzkich zachowań – w terminologii biologicznej czy zoologicznej preferowanym słowem byłoby raczej obojnactwo, dwupłciowość lub hermafrodytyzm. W rzeczy samej problematyczne jest określanie zwierząt jako biseksualnych, podobnie jak trudno określać je jako heteroseksualne lub homoseksualne w ten sam sposób, w jaki współcześnie wyrażenia te stosuje się dla opisanego seksualnej **tożsamości** (rozumianej jako stała preferencja lub pociąg wobec partnerów tej samej lub odmiennej płci, co oczywiście zakłada dokonanie klasyfikacji – lub samookreślenia się – w kategoriach binarnej płciowej taksonomii i uczynienie tego samego z innymi). Może lepiej byłoby używać sformułowania, że zwierzęta popełniają homoseksualne lub heteroseksualne akty płciowe, chociaż w przypadku zwierząt obojnych, takich jak akera, ponownie sformułowanie takie pozostawiałoby pewne wątpliwości – wszak określenie homoseksualny lub heteroseksualny wymaga wcześniejszego rozpoznania kategorii płci u uczestniczących w danym akcie. Z tych samych powodów groteskowa wydaje się próba nazwania w filmie relacji pokrewieństwa powołująca się na sposób ich rozpoznawania w kategoriach definiujących ludzkie relacje – mam tu na myśli „mamusio-tatusiów”.

Warto zwrócić uwagę, że podwodne światy jeszcze bardziej niż otaczający nas na co dzień suchy ląd domagają się rezygnacji z płciowego binaryzmu czy usensowniania seksualności w ramach heteroseksualnej ideologii genderowej, czy z rozpoznania płci jako stabilnej i dualistycznie pojmowanej kategorii. U pewnych rodzajów ryb transpłciowość jest na tyle powszechna, że specjaliści używają terminu „gonochoryzm” (rozdzielнопłciowość) dla opisanego występowania (odbiegającego od normy) osobników dwóch odmiennych płci<sup>34</sup>. Rybie gonady mogą być najpierw żeńskie, potem męskie, a w takim kontekście samą kategorię płci rozumieć należy jako niestabilną, zmienną, płynną. Zatem, jeżeli stwierdzimy, że nasze początki są wodne, jak sugeruje współczesna nauka, musimy przyznać, że są one także **queerowe**.

## N-płcie, nieludzkie seksualności

Jak już wcześniej sugerowałam, myślenie jako takie zawiera **sekwencje zoologiczne**<sup>35</sup>: zwierzęta (i to, jak je rozumiemy) mają swój udział nie tylko

<sup>34</sup> Myra J. Hird, *Animal Trans*, s. 236.

<sup>35</sup> Por. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tysiąc plateau*, brak nazwiska tłumacza, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana 2015.

w materialnej sferze egzystencji czy wyobrażeniach, ale również w myśleniu czy kształtowaniu pojęć.

Antropocentryczna perspektywa za uprzywilejowany *locus*, w którym „wydara się” seksualność, obiera ludzką jednostkę<sup>36</sup>. Zmiana tego stanu rzeczy, próba mówienia o seksualności z perspektywy, która może nie jest zwierzęca, ale która stawia się na granicy światów ludzkich i nie-ludzkich, i wysiłek zbadania, czym są płeć i seksualność właśnie z tego miejsca, domagają się przekroczenia humanistycznej i antropocentrycznej ramy pojęciowej. Obrazy **nie-ludzkiej** seksualności – nawet jeżeli są negocjowane i poznawane w ramach ludzkich (i, jak starałam się pokazać, niezupełnie adekwatnych) kategorii – skłaniają do podjęcia konceptualnej wędrówki i ponownego przemyślenia sposobu pojmowania płci i seksualności<sup>37</sup>.

Zatem, kiedy nasze antropocentryczne koncepcje i definicje okazują się niewystarczające dla mówienia o zawsze więcej-niż-ludzkich seksualnościach, należy zadać pytanie: jak mówić o nich **inaczej**?

W filmie *Akera...* znajduje się ujęcie, które już przywoływałam, obraz pokazujący moment kopulacji morskich ślimaków: łańcuch podłączonych do siebie, rytmicznie poruszających się, śluzowatych ciał. Maszyna-front podłączona jest do maszyny-mułu maszyną-pasczą, w poligamicznym paśmie trudno jest odróżnić jedno ciało od drugiego, zwierzę od otoczenia. Takie akty seksualne to zawsze manifestacja mnogości, niezindywidualizowanej hordy, a obraz ten to figuracja nie-ludzkich przepływów produkcji pragnącej.

Gilles Deleuze i Félix Guattari obserwowali, że niektóre zwierzęta są przesiąknięte ludzkimi znaczeniami bardziej niż pozostałe – są, w terminologii autorów, zwierzętami **edypalnymi**, na które zwykło się projektować familijne wyobrażenia, podczas gdy inne bardziej opierają się tego rodzaju **terytorializacji** czy też absorpcji przez **edypalne** struktury<sup>38</sup>. Z kolei zwierzęta „demoniczne”: pojawiają się nie jako zindywidualizowane, ale zawsze jako mnogość, sfera, opierając się „oswojeniu”, wtłoczeniu w uspołecznione instytucje. Takie zwierzęta wnoszą różnicę stanów w struktury rodzinne, aparaty państwa i inne molowe instytucje (i niewątpliwie wnoszą ją również w maszynę filmową). Są to zatem potencjalni kompani w schizoucieczkach, pomagający w deterytorializacjach wobec tego, co pojmuje ciała i pragnienie, zwierzęta wprawiające nas w **stawanie się**.

W *Tysiąc plateau* Deleuze i Guattari wyróżnili trzy kategorie zwierząt: **edypalne, przynależne państwu i demoniczne**<sup>39</sup>. Zaznaczyć należy, że rozróżnienie to dotyczy przede wszystkim odmiennych ludzkich narracji, wyobrażeń i postaw przyjmowanych wobec różnych gatunków (to zatem nie tyle zwierzę jest, na przykład, edypalne, ile stosunek wobec zwierzęcia). Przynależące do ostatniej

<sup>36</sup> Rosi Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge: Polity Press 2002, s. 140.

<sup>37</sup> W pracy tej preferowanym przeze mnie terminem jest „nie-ludzkie” pisane z łącznikiem, ponieważ słowo „nie-ludzkie” ma w języku polskim negatywne konotacje. W tłumaczeniu *Anty-Edypa* pojawia się „płeć nie-ludzka” i „nie-ludzka seksualność”, dlatego we fragmentach, w których odnoszę się bezpośrednio do pracy Deleuze’a i Guattari’ego, pojawia się „nie-ludzkie” pisane bez łącznika.

<sup>38</sup> Edypalność jest formą społecznej represji i ukierunkowywania pragnienia, zawężania wachlarza możliwości połączeń, jakie pragnienie mogłoby tworzyć, do zakresu konfiguracji heteroseksualnych, rodzinnych (w znaczeniu rodziny nuklearnej) lub ich substytutów.

<sup>39</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tysiąc plateau*, s. 291.

kategorii zwierzęta demoniczne mogą być pomocne w wyrażeniu koncepcji seksualności, którą francuscy teoretycy eksplorują w pracach takich jak *Tysiąc plateau*, *Anty-Edyp* czy *Kafka: ku literaturze mniejszej*, w których autorzy wychodzą i eksperymentują z pojęciami **nie ludzkiej seksualności** i **n-płciowości**. Wyjątkowość tej wykładni polega na tym, że ich teorie seksualności i pragnienia, właściwie **produkcji pragnącej**, przekraczają perspektywę antropocentryczną. Deleuze i Guattari wykonują ważny gest – nie tylko o seksualności, ale też o pragnieniu piszą jako o czymś, co należy formułować w kategoriach więcej-niż-ludzkich i przekraczających jednostkowość, zarazem poddając refleksji organizację seksualności, reartykułując ją w kategoriach mnogości i **stawań**. Jak trafnie ujęła to Luciana Parisi, prace Deleuze’a i Guattariego pomagają nam zauważać „intensywność upłciowień, a nie seksualne tożsamości, larwalne seksualności, a nie podmioty seksu, rytmiczną seksualność, a nie powtarzalność płciowości”<sup>40</sup>.

Propozycje francuskich teoretyków polemizują i przekraczają zarówno biologizm, jak i psychoanalityczne ujęcia seksualności. *Anty-Edyp* stanowi rzecz jasna rozbudowaną krytykę psychoanalitycznej koncepcji nieświadomości i pragnienia jako braku, ale ich prace, zarówno zawarta w *Anty-Edypie* krytyka edypalnej podmiotowości, jak i bardziej afirmatywne i eksperymentalne pojęcia, które znajdujemy zwłaszcza w *Tysiąc plateau*, destabilizują szereg rozpowszechnionych przekonań dotyczących sfery seksualnej tak w ogóle, takich jak na przykład to, że seks (ualność) jest funkcją prokreacji (jako heteroseksualnej reprodukcijnej, fizjologicznej aktywności) – w wykładni deleuzo-guattariańskiej seks nie jest koniecznie i „naturalnie” związany z heteroseksualną, genitalną aktywnością (który to pogląd czyni wszystkie innego rodzaju manifestacje seksualności niedojrzałymi lub perwersyjnymi) – seks jest nie reprodukcyjny, ale produktywny w szczególным tego słowa znaczeniu. Seksualność to siła wytwarzania połączeń, nowych relacji, która przecina całe środowisko i łączy jego różne elementy: „Seksualność jest mnogością kombinacji połączeń, które sięgają na wskroś gatunków i rodzajów”<sup>41</sup>.

Adekwatna próba konceptualizacji seksualności powinna nie tylko wykroczyć poza jej ujęcia w kategoriach psychologicznych, osobowych, ale też w ogóle jakichkolwiek antropocentrycznych reprezentacji, eksplorując za to **nie ludzkie płcie**, maszynowe połączenia, ich asamblaże, które w pewnym sensie poprzedzają warstwę, którą rozpoznaje się jako „ludzką seksualność”. W ujęciu deleuzo-guattariańskim pragnienie za swój obiekt nie obiera osób lub rzeczy, ale raczej nomadycznie obiega całe środowisko, łącząc to, co można by nazwać więcej-niż-ludzkimi obiektami częściowymi, a zamiast o pragnącej **osobie**, należy mówić raczej o produkcji pragnącej. Nie tylko genitalna czy prokreacyjna aktywność powinna być rozpoznana jako seksualna.

Produktywne pragnienie jest kreatywną zdolnością [...] ciała do działania, czucia i innego rodzaju angażowania się z innymi ciałami oraz fizycznym i społecznym światem; warunkiem możliwości dla „co może ciało” [...] produktywnie pragnienie sprawia, że afekt płynie w asamblażu<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> Luciana Parisi, *The Adventures of Sex*, w: *Deleuze and Queer Theory*, red. Chrysanthi Nigianni, Merl Storr, Edinburgh: Edinburgh University Press 2009, s. 88.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>42</sup> Nick J. Fox, Pam Alldred, *The Sexuality-Assemblage: Desire, Affect, Anti-Humanism*, „Sociological Review” 2013, nr 4, s. 769–789.

Oznacza to też, że seksualność nie jest ani wyłącznie społeczna, ani nie należy wyłącznie do „natury”: jest kosmiczna. Miłości – która również zostaje zredefiniowana przez Deleuze’a i Guattariego – nie uprawia się z drugą jednostką, ale zawsze ze światami, które same też są mnogościami. Seksualność realizuje się poprzez stawania się na planie afektywności, który przenika wszystko (bez konieczności sublimacji), a w którym granice **mołowych** kategorii, takich jak na przykład płeć, gatunek, osoba, tożsamość czy też granice między jednostką a środowiskiem ulegają właśnie rozmyciu i transformacji. To zatem interakcja, która zawsze angażuje i wytwarza hybrydy (przypomnijmy znaną figurę orchidei i osy, którą znajdziemy w *Tysiąc plateau*). Tym samym, jak przekonują autorzy *Anty-Edypa*, seksualność angażuje nie jedną<sup>43</sup>, ani nawet nie dwie, ale multiplciowości (i poliseksualność): n-płciowość. Seksualność to produkcja **tysiąca malutkich płci**, które są niezliczonymi, niekontrolowanymi stawaniem się. W takiej układni również uprawianie miłości wymaga pomyślenia na nowo. Wszystko zatem przenika:

[M]ikroskopowa transseksualność, [...] stosunki produkcji pragnienia, które zaburzają statystyczny porządek płci. Uprawiać miłość to nie stawać się jednym czy nawet dwoma, ale setkami tysięcy. Maszyny pragnące czy płeć nie-ludzka: nie jedno- czy nawet dwupłciowość, lecz n-płciowość<sup>44</sup>.

\* \* \*

Język może stać się maszyną redukcji form i połączeń, jakie pragnienie jest zdolne produkować (a kiedy indziej maszyną rozbijania, zacinania tego, co redukuje produkcję pragnącą). Zasadne byłoby powiedzenie, że w kinie, którego bohaterkami mają być nie-ludzie, również spotykamy się z gestami przechwytywania nie-ludzkich przepływów seksualności. Już samo operowanie językiem, który w odniesieniu do nie-ludzkich światów aktualizuje relacje i taksonomie zakorzenione w reproxualnym matrixie, w momencie kiedy nie towarzyszy użyciu tego języka wysiłek jego jednoczesnego przemieszczenia, reprodukuje jedynie dominujące taksonomie i kategoryzacje. W takich przypadkach kino traci możliwości eksplorowania innych sposobów bycia, które są praktykowane przez nasze nie-ludzkie towarzyski. Dzieje się tak, kiedy to społeczna normatywność wytycza granice prób poznania zwierzęcych światów. Tego rodzaju redukcje nie tylko zniekształcają obraz świata nie-ludzi, ale też ograbiają ludzkie zwierzęta z możliwości **innych** stawań, które mogłyby pomnażać i urozmaicać ich rzeczywistość<sup>45</sup>.

Słownik w pewnym sensie „edypalny” jest również obecny w kinie Painlevégo. Jednak antropomorfizacja ta daleka jest od tego, co Frans de Waal nazywał „bambifikacją”<sup>46</sup> – romantyzacją, za którą skrywa się ignorancja (i, dodajmy też, daleko posunięty antropocentryczny narcyzm), zamknięta na próby faktycznego

<sup>43</sup> Por. Luce Irigaray, *Ta płeć (jedną) płcią niebędącą*, przeł. Sławomir Królak, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2010.

<sup>44</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Anty-Edyp*, przeł. Tomasz Kaszubski, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2017, s. 345.

<sup>45</sup> Frida Beckman, *Between Desire and Pleasure. A Deleuzian Theory of Sexuality*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2013, s. 135.

<sup>46</sup> Frans De Waal, *The Ape and the Sushi Master: Cultural Reflections of a Primatologist*, New York: Basic Books 2001.

spotkania z rzeczywistością zwierzęcych zachowań, ich zdolności afektywnych i kognitywnych. Jak starałam się pokazać, antropomorfizacja obecna w omawianej w tej pracy twórczości przesuwając antropocentryczną perspektywę, wskazując na nieadekwatność, nieprzystawalność używanego języka: osuwa się on w absurd (przez groteskowość i związane z nią odmówienie efektu realności) i domaga przemyślenia swojej zasadności. To zatem antropomorfizm, który z jednej strony pokazuje nieuniknioną antropomorfizację – *anthropos* zawsze koniec końców ujmuje rzeczywistość, którą stara się poznać, w swoje, antropomorficzne kategorie, a z drugiej, taki, który pozostaje czujny i wrażliwy względem odpowiedzi, których nie-ludzcy interlokutorzy udzielają na ludzkie pytania; antropomorfizm otwarty na możliwe zakłócenia i zamęt, w jakie nie-ludzkie towarzyszyki mogą wprowadzać ludzkie wyobrażenia i sposoby pojmowania. Twórczość Painlevégo oddaje również pewien naddatek, który wprowadza w zadziwienie – pozostawiając widzkę w oczarowaniu obfitością i niezwykłością, tego, co przed jej oczyma – zagadką narodzin, metamorfoz, różnorodności sposobów myślenia i bycia, których nie sposób ostatecznie przeniknąć przy użyciu nawet najbardziej precyzyjnych metod i języka naukowego poznania.

## References

- Agamben Giorgio, *Otwarte*, przeł. Paweł Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2008, nr 15, s. 124–138.
- Alaimo Stacy, *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*, Bloomington: Indiana University Press 2010.
- Bagemihl Bruce, *Biologica Exuberance. Animal Homosexuality and Natural Diversity*, New York: St. Martin’s Press 1999.
- Barad Karen, *Nature’s Queer Performativity*, „Qui Parle” 2011, nr 2, s. 121–158.
- Beckman Frida, *Between Desire and Pleasure. A Deleuzian Theory of Sexuality*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2013.
- Benett Jane, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham: London Duke University Press 2010.
- Benjamin Walter, *Mala historia fotografii*, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, przeł. Hubert Orłowski, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1975.
- Bourdieu Pierre, *Medytacje pascaliańskie*, przeł. Krzysztof Wakar, Warszawa: Oficyna Naukowa 2006.
- Bouse Derek, *Wildlife Films*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2011.
- Braidotti Rosi, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge: Polity Press 2002.
- Braidotti Rosi, *Po człowieku*, przeł. Joanna Bednarek, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2014.
- Braidotti Rosi, Hlavajova Maria, *Posthuman Glossary*, London: Bloomsbury 2018.
- Cahill James L., *Zoological Surrealism. The Nonhuman Cinema of Jean Painlevé*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2019.
- Chymkowski Roman, *Nietożsamości. Tillion, Fanon, Bourdieu, Derrida i dylematy dekolonizacji*, Warszawa: Wydawnictwo Campidoglio 2019.
- Daston Lorraine, *Against Nature*, Cambridge: MIT Press 2019.
- Daston Lorraine, Mitman Gregg, *Preface*, w: *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*, red. eadem, New York: Columbia University Press 2005.

- Deleuze and Queer Theory*, red. Chrysanthi Nigianni, Merl Storr, Edinburgh: Edinburgh University Press 2009.
- Deleuze and Sex*, red. Frida Beckman, Edinburgh: Edinburgh University Press 2011.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Anty-Edyp*, przeł. Tomasz Kaszubski, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2017.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Tysiąc plateau*, brak nazwiska tłumacza, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana 2015.
- Derrida Jacques, *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna*, przeł. Andrzej Siemek, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11, s. 24–111.
- Fausto-Sterling Anne, *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality*, New York: Basic Books 2000.
- Fisher Mark, *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatyw?*, przeł. Andrzej Karalus, Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa 2020.
- Fox Nick J., Alldred Pam, *The Sexuality-Assemblage: Desire, Affect, Anti-Humanism*, „The Sociological Review” 2013, nr 4, s. 769–789.
- Grosz Elizabeth, *A Thousand Tiny Sexes: Feminism and Rhizomatics*, „Topoi” 1993, nr 2, s. 167–179.
- Haraway Donna Jeanne, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press 2003.
- Hayward Eva, *More Lessons from a Starfish: Prefixial Flesh and Transspeciated Selves*, „WSQ: Women’s Studies Quarterly” 2008, nr 3–4, s. 64–85.
- Helmreich Stefan, *Nature/Culture/Seawater*, „American Anthropologist” 2011, nr 1, s. 132–144.
- Hird Myra J., *Animal Trans*, w: *Queering the Non/Human*, red. Noreen Giffney, Myra J. Hird, Aldershot: Ashgate 2008.
- Irigaray Luce, *Speculum of the Other Woman*, Ithaca: Cornell University Press 1985.
- Irigaray Luce, *Ta plec (jedną) płcią niebędącą*, przeł. Sławomir Królak, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2010.
- Libell Monica, *Seeing Animals. Anthropomorphism between Fact and Function*, w: *Exploring the Animal Turn. Human-Animal Relations in Science, Society and Culture*, red. Erika Andersson Cederholm et al., Lunds: Lunds universitet 2014.
- Luciano Dana, Chen Mel Y., *Has the Queer Ever Been Human?*, „GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies” 2015, nr 2–3, s. 183–207.
- Mills Brett, *The Animals Went in Two by Two: Heteronormativity in Television Wildlife Documentaries*, „European Journal of Cultural Studies” 2012, nr 16, s. 100–114.
- Mitman Gregg, *Reel Nature: America’s Romance with Wildlife on Film*, London: University of Washington Press 2009.
- Neimanis Astrida, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, London: Bloomsbury Academic 2017.
- Parisi Luciana, *The Adventures of Sex*, w: *Deleuze and Queer Theory*, red. Chrysanthi Nigianni, Merl Storr, Edinburgh: Edinburgh University Press 2009.
- Queering the Non/Human*, red. Noreen Giffney, Myra J. Hird, Aldershot: Ashgate 2008.
- Roughgarden Joan, *Evolution’s Rainbow: Diversity, Gender, and Sexuality in Nature and People*, Berkeley: University of California Press 2004.
- Science Is Fiction: The Films of Jean Painlevé*, red. Andy Masaki Bellows, Marina McDougall, Brigitte Berg, Cambridge: MIT Press 2000.
- Słownik terminów biologicznych*, red. Jan Strzałko, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2006.
- Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*, red. Lorraine Daston, Gregg Mitman, New York: Columbia University Press 2005.
- Thinking with Water*, red. Chen Cecilia, Janine MacLeod, Astrida Neimanis, Montreal: McGill–Queen’s University Press 2013.
- Waal de Frans, *The Ape and the Sushi Master: Cultural Reflections of a Primatologist*, New York: Basic Books 2001.
- Warner Michael, *Introduction: Fear of a Queer Planet*, „Social Text” 1991, nr 4, s. 3–17.
- Winnubst Shannon, *Reading Bataille Now*, Bloomington: Indiana University Press 2007.

**Filmografia**

*Acéra ou Le bal des sorcières*, reż. Jean Painlevé, Geneviève Hamon, Francja 1972.

*Amours de la pieuvre*, reż. Jean Painlevé, Geneviève Hamon, Francja 1965.

*L'Hippocampe ou „cheval marin”*, reż. Jean Painlevé, Pathé Consortium Cinéma, Francja 1934.