

Kinship w ujęciu posthumanistycznym. Międzygatunkowe rodziny przyszłości¹

ABSTRACT. Gajewska Grażyna, *Kinship w ujęciu posthumanistycznym. Międzygatunkowe rodziny przyszłości*. [Kinship in the Posthumanist Approach. Interspecies Families of the Future]. „Przestrzenie Teorii” 39. Poznań 2023, Adam Mickiewicz University Press, pp. 179–194. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2023.39.9.

The author analyzes the works of Patricia Piccinini (sculpture), Shaun Tan (literature) and Joon-ho Bong (film) in terms of the post-humanist idea of interspecies familiarity. The text begins with an explanation of the term *Kinship*, and then indicates to what extent post-humanism extends its scope and describes the emotional ties between human and other-than-human members of the household. The author presents this kind of post-humanist, multi-genre family life in three different versions: in the field of visual arts, these will be works from the *Welcome Guest*, and *Families of the Future* by Piccinini, in the field of the literature – Tan’s *Tales from the Inner City*, and the film representation – *Okja* by Bong. Although each of these works brings out slightly different aspects and contexts of the post-humanist vision of the concept of *Kinship*, they share an openness to what is other-than-human, combined with care and tenderness.

KEYWORDS: *Kinship*, post-humanism, pets, Patricia Piccinini, Shaun Tan, Joon-ho Bong

Kinship

Kinship to termin określający pokrewieństwo; słowo używane, by wydobyc relacje między osobami w rodzinie lub jednostce pokrewieństwa. Jako tako, odnosi się do relacji pokrewieństwa między ludźmi². Jednak biologka, filozofka i posthumanistka Donna J. Haraway pyta, czy termin ten można rozciągnąć także na byty inne niż ludzkie: „z czego należy zrezygnować i czego należy spróbować, aby wielogatunkowość kwitnąca na Ziemi, w tym ludzkie i inne-niż-ludzkie istoty w pokrewieństwie, mogły mieć szansę [na dalsze życie – przyp. G.G.]?”³. Pytanie Haraway odnosi się do nieantropocentrycznych idei odkrywania i rozwijania relacji między ludzkiemi i nie-ludzkimi bytami oraz konceptualizowania takiej drogi rodzinności, w której to, co ludzkie zawiera też nie-ludzkie i koreluje z tym, co nieswoje, a może po prostu nieoswojone, czy nieoczywiste. Użycie kilka razy wcześniej

¹ Tekst ten wszedł jako podrozdział do monografii mojego autorstwa: G. Gajewska, *Ekofantastyka. Ujęcie sympojetyczne*, Poznań 2023, s. 132–149.

² Zob. R. Nordquist, *Definition of Kinship Terms*, ThoughtCo, May 13, 2019, <<https://www.thoughtco.com/what-are-kinship-terms-1691092>> [dostęp: 11.07.2022].

³ D.J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham 2016, s. 2.

przedrostka „nie” ujawnia, że już na poziomie języka punktem orientacyjnym jawi się to, co ludzkie, natomiast nie-ludzkie, nie-swoje, nie-oswojone, nie-oczywiste majaczy poza tym horyzontem jak unikany, ale powracający sobo-wtór, a może nawet w-sobo-twór? Mam na myśli to, że mimo mocno utwierdzonej w kulturze zachodniej postawy antropocentrycznej i hierarchicznej struktury bytów, towarzyszy jej (jak cień albo sobowtór) wizja, w której to, co ludzkie i inne-niż-ludzie przyjmuje charakter zróżnicowanego rodzajowo i gatunkowo kolektywu. Jak pisze Tadeusz Sławek w monografii *Śladem zwierząt. O dochodzeniu do siebie*: „Jestem człowiekiem o tyle, o ile podejmuję trud bycia, polegający na rozpoznaniu tego, co wiąże mnie jako człowieka z innymi istotami. Różnię się od nich jedynie tym, co pozwala mi rozpoznać i uświadomić sobie wspólnotę z nimi”⁴. Nie tylko w sensie ‘ja – zwierzę’, lecz także ‘ja jako zwierzę’, czy podążając nadal za Sławkiem ‘jak zwierzę’. To także w-sobo-twór, jeśli zauważymy, że ludzkie organizmy zawierają w sobie ukształtowane ewolucyjnie twory zwierzęce, roślinne (co wykazują sekwencje DNA) i żyją dzięki wielu innym organizmom w naszym ciele, np. bakteriom umożliwiającym trawienie. Obie te kwestie zajmują ważne miejsce w posthumanistycznej koncepcji wielowymiarowych relacji między ludźmi i nie-ludźmi, czy innymi-niż-ludzie.

W tym tekście interesować mnie będą przede wszystkim relacje między ludzkimi i nie-ludzkimi zwierzętami w ujęciu rodzinnym, domowym i emocjonalnym. *Kinship* w wersji posthumanistycznej rozszerza, a więc także zmienia pojęcie pokrewieństwa, rodzinności, bliskości. Przedstawię trzy odsłony posthumanistycznego przesunięcia pojęcia *kinship* z pokrewieństwa między ludźmi na pokrewieństwo międzyrodzajowe/gatunkowe: rzeźbiarską, literacką, filmową. Odsłona pierwsza dotyczy prac z cyklu *Jesteśmy!* artystki Patricii Piccinini; druga to opowiadania ze zbioru *Opowieści z Głębi Miasta*, które napisał i zilustrował Shaun Tan; w trzeciej odsłonie zobaczymy film *Okja*, który wyreżyserował Joon-ho Bong. Chociaż każdy z tych utworów wydobywa nieco inne aspekty oraz konteksty posthumanistycznej wizji pojęcia *Kinship*, to łączy je otwartość na to, co inne-niż-ludzkie połączone z troską i czułością.

Futurystyczna wizja gościnności

Prace australijskiej artystki Patricii Piccinini sytuują się na styku *science fiction*, surrealizmu, ekologii oraz feminizmu. W tym świecie hybrydowe, monstrualne stworzenia o nieokreślonej taksonomii współistnieją z ludźmi, troszczą się o siebie nawzajem, spoglądają na siebie z empatią, wręcz

⁴ T. Sławek, *Śladem zwierząt. O dochodzeniu do siebie*, Gdańsk 2020, s. 43.

czułością. Artystka w rzeźbiarskich cyklach *Mile widziany gość*, *Rodziny przyszłości*, *Sztuczna naturalność* łączy tematykę ekologiczną z technologią i futuryzmem. Niektóre gatunki roślin i zwierząt wymierają (samoistnie lub za sprawą człowieka), jednak dzięki zaawansowanej technologii, manipulacji genetycznej powstają inne, niespotykane wcześniej w przyrodzie. Pomiędzy ludzkimi i nie-ludzkimi istotami, jak i nimi oraz technologią zawiązują się relacje, więzi – niekoniecznie przerażające, raczej pozytywne, a przynajmniej intrygujące. Prace Piccinini skłaniają do fantazjowania i spekulowania na temat rozmaitych scenariuszy przyszłości tworzonej przez interfejsy ludzkich i nie-ludzkich istot, stowarzyszonych gatunków oraz narzędzi technologicznych. Jak czytamy w opisie wystawy prezentowanej w toruńskim Centrum Sztuki Współczesnej: „Jej prace zawierają etyczne przesłanie o empatii i trosce o wszystkie stworzenia i rośliny, z którymi dzielimy tę ziemię – a także o te, które będą żyć wśród nas w przyszłości”⁵.

Piccinini opowiada się za międzygatunkową troską, empatią i gościnnością. W cyklu *Mile widziany gość* spotykamy ludzkich i nie-ludzkich bohaterów w czułym uścisku: kobietą postać obejmującą niezidentyfikowane gatunkowe niemowlę (*Więź*, 2016), dziewczynkę bawiącą się z hybrydowym stworzeniem przypominającym nieco leniwca (*Mile widziany gość*, 2011), inną postać dziecięcą z sową na ramieniu oraz postaci ludzkie z niezidentyfikowanymi gatunkowo, nieco przerażającymi osobnikami (być może nieudanymi eksperymentami genetycznymi?). Artystyczna wizja tych relacji opiera się na spekulatywnym myśleniu o światach możliwych i międzygatunkowych związkach, które mogą się wydarzyć. Piccinini w komentarzu do swoich prac wyjaśnia:

Interesuję się związkami. Relacją między sztucznym a naturalnym. Między człowiekiem a środowiskiem naturalnym. Relacją między istotami zarówno w rodzinach, jak i między obcymi. Przez lata zbudowałam pewien obraz alternatywnego świata. Jest niezwykle, ale jednocześnie znajomy. Istnieje jako momenty, przedmioty i obrazy, które nakładają się na świat rzeczywisty; w świecie, w którym kultura i natura, technologia i organiczność są coraz bardziej pomieszane⁶.

Literatura i film *science fiction* przyzwyczyliły nas do obrazów monstrualnych, nie zawsze dających się zidentyfikować pod względem gatunkowym istot, ludzko-zwierzęcych hybryd oraz postaci będących efektem inżynierii genetycznej. Prace Piccinini inspirowane fantastyką i obserwacją zmian, jakie zachodzą

⁵ Fragment opisu wystawy prezentowany przed wejściem do sal z eksponatami. Wystawa: Patricia Piccinini, Jesteśmy!, kurator: M. Żydowicz, Toruń, Znaki Czasu. Centrum Sztuki Współczesnej, 29.10.2021 – 10.04.2022.

⁶ Wypowiedź artystki prezentowana na wystawie: Patricia Piccinini, Jesteśmy!, kurator: M. Żydowicz, Toruń, Znaki Czasu. Centrum Sztuki Współczesnej, 29.10.2021 – 10.04.2022.

dzą w przyrodzie, m.in. za sprawą biotechnologii oraz bioinżynierii, stawiają pytania zarówno o tożsamość gatunkową, jak i o relacje międzygatunkowe. W jednym z cykli rzeźbiarskich artystka spekuluje, jak będą wyglądały rodziny przyszłości, jakiego rodzaju więzi będą lub mogłyby się tworzyć i rozwijać. To artystyczne opowieści o różnych sposobach rozmnażania, międzygatunkowej trosce i opiekuńczości oraz ludzkich i nie-ludzkich aktantach tworzących fantastyczne, życiodajne eko-techno-systemy. Rzeźba *Kindred (Pokrewieństwo)* z 2018 roku przedstawia hybrydową dorosłą postać żeńską z dwójką małych dzieci (il. 1). Rysy twarzy dorosłej figury przypominają ludzką fizjonomię, a jednocześnie oranguciana pozostała część ciała, jego proporcje i układ nie pozwalają na jednoznaczną identyfikację. Hybrydowa matka czule spleta się z dwójką dzieci, z których jedno bardziej przypomina ludzkie, a drugie oranguciane niemowlę. Trudno nie dostrzec fizycznej, a zarazem emocjonalnej bliskości wszystkich postaci tworzących scenę. W pracy wybrzmiewa zarówno ewolucyjne pokrewieństwo człowieka z orangutanem, jak i niesamowitość tej rodziny, zapisana – dosłownie – w ciałach wszystkich aktorów. Z kolei w melancholijnej pracy *Big Mother (Wielka matka)* z 2005 roku (il. 2) *quasi*-człowiek, *quasi*-orangutan karmi piersią ludzkie niemowlę. Jeszcze wcześniejsza praca z 2002 roku *The Young Family (Młoda rodzina)* (il. 3) przedstawia transgenetyczną matkę tuż po położeniu z grupką równie hybrydowego potomstwa. Postaci o niejednoznacznej taksonomii ukazane w intymnych relacjach z innymi – równie nie do końca dającymi się zidentyfikować pod względem gatunkowym dziećmi – skłaniają widzów zarówno do refleksji o ewolucyjnych ścieżkach łączących, a później dzielących ludzkie zwierzęta od nie-ludzkich, jak i do namysłu na temat metod oraz kryteriów konceptualizowania pojęcia „osoba” (osoba ludzka, osoba nieludzka). Nawet jeśli przyjmiemy, że ludzkie i nie-ludzkie osoby dzieli olbrzymia przepaść genetyczna (z szympansem dzielimy ok. 99% wspólnych genów, z gorylem ok. 95%, ale to właśnie te „niewielkie” różnice ukształtowały rodzaje i gatunki), to aktualne pozostaje pytanie o relacje między tymi gatunkami, jak i wieloma innymi.

Obydwa cykle: *Mile widziany gość* i *Rodziny przyszłości* można przedstawić w języku posthumanistycznym jako odejście od antropocentryzmu, ale także androcentryzmu, fallogocentryzmu na rzecz różnorodności, wielości i relacyjności – nie tylko interpersonalnej, lecz także intergatunkowej. To rzeźby o symbiotycznych relacjach, fuzji, wymianie między różnymi formami życia. W tej wizji członkowie rodziny przyszłości⁷ nawiązują relacje poza

⁷ Podobną wizję rodziny przyszłości przedstawił w 1997 roku polski artysta Oleg Kulig. Jedną z prac z cyklu *Zoofrenia* zatytułowaną *Rodzina przyszłości* przedstawia nagiego mężczyznę leżącego na podłodze i czytającego książkę. Obok niego leży pies. Z pozy można wywnioskować, że człowiek czyta psu. Analizę prac z tego cyklu przedstawiła Monika Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010, s. 123–125. To, co różni

szowinizmem gatunkowym, opierają je na partnerstwie, emocjonalnym i sensualnym kontakcie, międzygatunkowej trosce oraz przyjemności płynącej z obcowania ze sobą. Dzielenie rodzinnego życia z innymi gatunkowo istotami wiąże się także z trudnymi emocjami, takimi jak zmaganie z chorobą i śmiercią. Przywołana wyżej praca *Wielka matka* przedstawiającą zasmuconą postać *quasi*-orangutana przystawiającą ludzkie niemowlę do piersi, inspirowana była zasłyszaną przez Piccinini opowieścią o samicy pawiana, która rozpaczając po śmierci oseska, porwała z wioski ludzkie niemowlę, by zastąpić nim to utracone. Artystka komentuje: „Według mnie ta historia ukazuje, że w obliczu żalu i bólu związanego z utratą dziecka różnice między różnymi gatunkami nie są tak ważne. W miłości do dzieci mamy więcej wspólnego niż różni nas genetycznie – a nawet wtedy różnice te w rzeczywistości są bardzo małe”⁸. Jeśli australijska artystka w *Wielkiej matce* nawiązuje do rzadkiego i niezwykłego wydarzenia, jakim jest porwanie dziecka innego gatunku, to Carolee Schneemann w instalacji *Vesper’s Pool* z 2000 roku wyraża emocje, których doświadcza wiele osób po utracie zwierzęcego członka rodziny. Praca składająca się ze zdjęć, filmów wideo, obrazów, koszuli pokrytej krwią chorego zwierzęcia stanowi swoiste epitafium upamiętniające kota Vespera, z którym mieszkała pod jednym dachem. Ból po śmierci bliskiego zwierzęcia znajduje kulminację w splecionych, nachodzących na siebie dźwiękach składających się na „krzyk rozpacz” podczas kopania kociego grobu⁹. Przykłady podobnych emocji odnaleźć można w wielu pracach – nie tylko z dziedziny sztuk plastycznych, lecz także literatury i filmu. Ponieważ interesują nas przede wszystkim prace fantastyczne, to szkło powiększające skierowane zostanie na nie: zbiór utworów literackich *Opowieści z Głębi Miasta* (2018) autorstwa Shauna Tana i film *Okja* (2017), który wyreżyserował Joon-ho Bong.

Spotkania

Wydawca przedstawia *Opowieści z Głębi Miasta* jako „historie, w których świat stworzony przez ludzi spotyka się w zaskakujący sposób ze światem zwierząt, a relacje człowieka z innymi stworzeniami przestają być

wizję Kuliga od *Rodzin przyszłości* Piccinini, to aktorzy przedstawienia. W pracy polskiego artysty postaci są wyraźnie określone gatunkowo (człowiek i pies tworzący rodzinę), natomiast rzeźby australijskiej artystki przedstawiają często ludzi w towarzystwie hybrydowych postaci. Piccinini kładzie bowiem nacisk na rolę współczesnej biotechnologii i bioinżynierii w kreowaniu nowych form życia.

⁸ P. Piccinini, *Big Mother*, <<https://www.patriciapiccinini.net/writing/50>> [dostęp: 28.05.2022].

⁹ Szerzej na temat tej instalacji pisze M. Bakke, dz. cyt., s. 125.

oczywiste”¹⁰. Spotykamy tu niedźwiedzie na sali sądowej, które oskarżają ludzi o niszczenie przyrody i przestępstwa popełnione przez ten gatunek wobec innych form życia, takie jak: „»Kradzież«. »Rabunek«. »Bezprawne zajęcie«. »Deportacja«. »Niewolnictwo«. »Morderstwo«. »Tortury«. »Masowa zagłada«¹¹. Wszystkie zarzuty wzięto w cudzysłów, co można traktować dwojako: jako literalne cytowanie zarzutów stawianych w sprawie *Ursidae kontra homo sapiens* postawionej na wokandzie¹², albo/i jako nawiązanie do rozprawy *Wieczna Treblinka*, w której Charles Patterson przedstawia analogię między rasizmem (i historycznym Holocaustem) a gatunkowizmem usprawiedliwiającym okrucieństwo ludzi wobec zwierząt¹³. W innym opowiadaniu wszechmocni biznesmeni, podczas służbowego spotkania, zmieniają się w żaby, co w oczach sekretarki jest dziwne, ale nie niepokojące. Wręcz przeciwnie, kobieta – wcześniej ignorowana przez szefów – przygląda się żabim mężczyznom i wspomina dziecięce próby ocalenia żab z mokradel, na których mieszkała w dzieciństwie. Zgarnia zwierzęta do torebki, by je ocalić, a one są jej niezmiernie wdzięczne za ten akt łaski. Baśniowy królewicz przemieniony w żabę to jeden z tropów wykorzystanych w tym opowiadaniu, który we współczesnej wersji staje się szefem-bosem-biznesmenem przemienionym w płaza. Drugi trop to opowieść o *Pięknej i Bestii*, w której nieznacząca sekretarka decyduje o losach ludzkich, a jednak bestialskich szefów. Postanowi ich ocalić, wykorzystać, zniewolić? W domyśle to pierwsze, ale pewności nie ma. Tajemnica przyszłości skrywa się w damskiej torebce, dosłownie i metaforycznie (jej doświadczeniach, porządku i bałaganie, skrytych emocjach, przemyśleniach).

W *Opowieściach z Głębi Miasta* rozmaite aspekty antropocenu/kapitalocenu wybrzmiewają jako sekwencje scen rozciągające się między rzeczywistością a fantastyką (np. postawienie ludzi przed sądem przez niedźwiedzie, wygodne życie krokodyli na osiemdziesiątym siódmym piętrze wieżowca wybudowanego na dawnych mokradłach, czy przeniesienie orki z morza na niebo), a jednocześnie bardzo wyraźnie zakotwiczone są w realnych więziach łączących ludzkie i nie-ludzkie zwierzęta. Oto człowiek spotyka psa:

Pewnego dnia rzuciłem w Ciebie kijem
Przyniosłeś mi go z powrotem.
Moja dłoń dotknęła twojego ucha.

¹⁰ Korzystam z wydania polskiego: S. Tan, *Opowieści z Głębi Miasta*, przeł. A. Warso i W. Góralczyk, Kultura Gniewu, Warszawa 2019.

¹¹ S. Tan, *Niedźwiedzie z prawnikami*, w: tegoż, *Opowieści z Głębi Miasta*, s. 185.

¹² Tamże, s. 183.

¹³ Ch. Patterson, *Wieczna Treblinka*, przeł. R. Rupowski, Opole 2003.



Il. 1. Patricia Piccinini, *Kindred (Pokrewieństwo)* z 2018 roku. Wystawa: *Jesteśmy!*, kurator: Marek Żydowicz, Toruń, Znaki Czasu. Centrum Sztuki Współczesnej, 29.10.2021 – 10.04.2022. Fot. G. Gajewska



Il. 2. Patricia Piccinini, *Big Mother (Wielka matka)* z 2005 roku. Wystawa: *Jesteśmy!*, kurator: Marek Żydowicz, Toruń, Znaki Czasu. Centrum Sztuki Współczesnej, 29.10.2021 – 10.04.2022. Fot. G. Gajewska



Il. 3. Patricia Piccinini, *The Young Family* (*Młoda rodzina*) z 2003 roku. Wystawa: *Je-
steśmy!*, kurator: Marek Żydowicz, Toruń, Znaki Czasu. Centrum Sztuki Współczesnej,
29.10.2021 – 10.04.2022. Fot. G. Gajewska

Twój nos dotknął tyłu mojego kolana.
Ruszyliśmy przed siebie, jedno obok drugiego,
Jakby tak było od zawsze¹⁴.

Spacerują, bawią się, obserwują otaczający ich świat, każde na swój sposób.
Towarzyszą sobie nawzajem przez resztę życia.

A gdy umarłeś
Zabrałem cię nad rzekę.
A gdy umarłem
Czekałeś na mnie na brzegu.
A czas płynął między nami¹⁵.

Podmiot liryczny przedstawia relację między sobą a psem jako współtowarzyszenie w pięknie i grozie, wzlotach i upadkach, życiu i śmierci. Nie tyle są razem ani obok siebie, co raczej towarzyszą sobie nawzajem. Utwór liryczny Tana w artystyczny sposób oddaje to, co Haraway przedstawia w osobistym dokumencie, *Manifeście gatunków stowarzyszonych*, jako kohabitację i ucieleśnioną międzygatunkową solidarność. Czytamy tu o wolności i strukturze społecznego funkcjonowania, która skrzyżowała drogi ludzi i psów w procesie udomowienia tych drugich. Tak jak herstorie Haraway dosłownie „zeszły na psy”, tak liryczny podmiot z utworu Tana przedstawia odrębne, zbieżne, rozbieżne, ale jednocześnie wzajemnie przeplatające się drogi ludzko-psiej kohabitacji: od prehistorycznych czasów, gdy...

[...] byliśmy sobie obcy,
nogi zgięte nie w tą stronę
szorstkie głosy ginące na wietrze
każdy ząb i pazur, i kij bronią,
każde pragnienie zdyszana tajemnicą¹⁶.

... po spotkanie, zainteresowanie, towarzyszenie wymykające się ostrej binarności: natura – kultura, zwierzę – człowiek na rzecz wielobarwnego szkiocownika pozwalającego nakreślić rozmaite przejawy relacyjności, częściowe powiązania, czy to, co Haraway nazywa relacjami znaczącej inności. Chodzi o to, że pies jako zwierzę udomowione, ale także hodowlane, poddawane znaczącym przemianom genetycznym, wyselekcjonowanym procedurom reprodukcyjnym to „złożenie naturo-kulturowe, tak jak inne produkty techniki, jest radykalnie/radykalnym innym – aczkolwiek znaczącym innym

¹⁴ S. Tan, *Kiedys byliśmy sobie obcy*, w: tegoż, *Opowieści z Głębi Miasta*, s. 26.

¹⁵ Tamże, s. 31.

¹⁶ Tamże, s. 23.

[*significant other*]¹⁷. Radykalnie innym, ponieważ w sensie gatunkowym, rodzajowym jest innym, a jednocześnie w perspektywie kulturowej – blisko powiązany z człowiekiem (jako zwierzę udomowione, hodowlane, a także przekształcane czy zniekształcane przez technonaukę).

W *Opowieściach z Głębi Miasta* wzajemne towarzyszenie człowieka i psa wybrzmiewa nie tylko w kolejnych strofach, lecz także w trzynastu rysunkach przeplatających się z tekstem: pies i człowiek oddzieleni czarną otchłanią, ale patrzący na siebie z oddali; potem idący jeden za drugim żółto-pomarańczowo-zielonym szlakiem; w kilku szkicach patrzący w przeciwnych kierunkach, ale połączeni wspólną przestrzenią i czasem; w innym szukają się wzrokiem, chociaż oddaleni od siebie; przytuleni pośrodku ulicy na przejściu dla pieszych; spacerujący po mieście¹⁸. Literackie i rysunkowe impresje układają się w zróżnicowaną sieć relacji, której finał – tak w wersji graficznej, jak i poetyckiej – odczytuję jako namysł nad „naturokulturową” drogą ludzi i psów, ale także jako wyraz bliskości, zażyłości, rodzinnej czułości międzygatunkowej podmiotu lirycznego:

Ciągniesz mnie za rękę,
wciskasz nos w tył mojego kolana,
a z twojego gardła dobywa się, jak zawsze,
Świat należy do nas!
I ot tak
znów idziemy razem¹⁹.

W tego rodzaju bliskość wpisana jest strata, także ta ekstremalna – śmierć. Ten temat również pojawia się w przywołanym utworze, ale szczególnie wyraźnie wybrzmiewa w opowiadaniu o kocie Kuterku. A było to tak:

Oglądał z nami na kanapie telewizję, bezwzględnie każdego wieczoru, przez godzinę, po czym pędził z jakąś pilną sprawą na schody pożarowe. Z wyjątkiem tego jednego razu, dwa tygodnie temu, gdy wszedł do pokoju powoli, apatycznie, a następnie zwinął się w kłębek i nie ruszył się z miejsca przez całą noc. Następnego ranka jego ciało było już sztywne i zimne²⁰.

Śmierć kota przygnębia dorosłą kobietę, jak i jej córkę, gdyż dziewczynka „[...] kochała to zwierzę jak brata. Teraz płakała przy śniadaniu i przy

¹⁷ R. Braidotti, *Postludzkie, arcyludzkie. Ku nowej ontologii procesualnej*, „Machina Myśli” 2018, s. 7.

¹⁸ S. Tan, *Kiedyś byliśmy sobie obcy*, w: tegoż, *Opowieści z Głębi Miasta*, s. 23–59.

¹⁹ Tamże, s. 57.

²⁰ S. Tan, *Pierwszy naklejony w pośpiechu plakat*, w: tegoż, *Opowieści z Głębi Miasta*, s. 71–72.

kolacji, a także na widok każdego zdjęcia kota, zwłaszcza prądkowanego²¹. Następnie: „Pochowały Kuterka, zawiniętego w jego kocyk, na jedynym skrawku odsłoniętej ziemi na ich zabetonowanym podwórku – wystarczająco opuszczonym, by mogły bez stresu wykopać grób kuchenną chochłą²². Nie-trudno uchwycić w tej narracji ludzko-zwierzęce więzi oparte na międzygatunkowej przyjacielskości, czy wręcz rodzinności: czułości, trosce, dzieleniu przestrzeni i czasu (choć z fabuły dowiadujemy się, że kot chadzał także własnymi, kocimi ścieżkami, nie zawsze wspólnymi z ludźmi). Jednocześnie wybrzmiewa nieoczywistość tej relacji i emocji, wszak mama oraz córka chowają Kuterka poza wzrokiem sąsiadów, tak, by nie narazić się na zarzut naruszenia norm społecznych związanych z pochówkiem bliskiej osoby. „Oficjalna” uroczystość pogrzebowa odbyła się nieco później, gdy dorosła kobieta i dziewczynka zaprosiły innych współtowarzyszy zmarłych lub zaginionych zwierząt do wspólnego oplakiwania i wspominania zmarłego towarzysza. Żałobnicy, jak czytamy: „Znali to zwierzę pod każdym możliwym imieniem i wiedzieli, jakim był wspaniałym przyjacielem i jak wszystkim było żal, że nie było go już z nimi²³. Ten sposób artykułowania straty i żałoby po zwierzęcym przyjacielem czy członku międzygatunkowej rodziny różni się od tego, który wyraziła – przywołana wyżej – Schneemann. W instalacji *Vesper's Pool* odbiorcy obserwują rosnącą rozpacz kobiety po chorobie kota zakończonej jego śmiercią. Z kolei w tekście, który napisał Shaun Tan, czytamy raczej o procesie żałoby bohaterki współdzielonej z innymi ludźmi, którzy utracili zwierzęta będące pod ich opieką. Jednak w jednym i drugim przypadku nie mamy wątpliwości, że śmierć domowych zwierząt przedstawiana jest jak utrata przyjaciela czy członka międzygatunkowej rodziny.

Szepty

Zwierzęta to popularni bohaterowie mainstreamowego kina rodzinnego, by wymienić chociażby tytułowego psa Lassie z filmu *Lassie z Malowanych Wzgórz*²⁴, 19 sezonów serialu²⁵, kolejnych produkcji, takich jak: serial *New Lassie*²⁶, filmu *Lassie*²⁷, bernardyna z *Beethoven*²⁸ i *Beethoven 2*²⁹, świnkę

²¹ Tamże, s. 72.

²² Tamże.

²³ Tamże, s. 75.

²⁴ *Lassie z Malowanych Wzgórz*, reż. Harold F. Kress, USA 1951.

²⁵ *Lassie*, USA 1954–1973.

²⁶ *New Lassie*, USA 1989–1992.

²⁷ *Lassie*, reż. Daniel Petrie, USA 1994.

²⁸ *Beethoven*, reż. Brian Levant, USA 1992.

²⁹ *Beethoven 2*, reż. Rod Daniel, USA 1993.

marzącą, by zostać psem pasterskim w filmie *Babe*³⁰, bezlotki w produkcji *Mr Popper's Penguins*³¹, szczura trafiającego do ekskluzywnej restauracji w *Ratatuj*³², czy dzikie zwierzęta z ZOO, które w wyniku wypadku przybywają na *Madagaskar*³³. O ile w przedstawieniach Lassie i Beethovena zachowano „psią naturę” bohaterów, ukazując ich przygody w połączeniu z losami ludzkich protagonistów w międzygatunkowych rodzinach, o tyle w pozostałych produkcjach dokonano wyraźnej antropomorfizacji zwierząt: myślą, marzą, działają „po ludzku”. Z jednej strony, zabieg ten, typowy dla bajek, baśni, prozy i filmów *fantasy* oraz kina rodzinnego może wskazywać na oswojenie relacji ze zwierzętami i przedstawianie ich podmiotowego obrazu, z drugiej jednak przekazuje złudny obraz nie-ludzkiej istoty, jako tej, której warunki życia i potrzeby winny odpowiadać ludzkiemu wyobrażeniu o szczęściu, miłości, przyjaźni, trosce, dobrostanie. W obrazach tych właściwie zupełnie nie istnieje „ciemna strona” ludzko-zwierzęcych relacji, takich jak: hodowanie zwierząt na mięso (mimo że akcja animowanego filmu *Babe* toczy się w gospodarstwie rolnym, gdzie hoduje się zwierzęta), tępienia, ale także używania gryzoni do eksperymentów medycznych (szczur z animowanego filmu *Ratatuj* to uroczy i zdolny kucharz), kłusowania na dzikie zwierzęta (np. takie, jakie występują w filmie *Madagaskar*). Jako filmy rodzinne, rządzące się określonymi schematami, przede wszystkim mają zapewnić widzom rozrywkę, miłe spędzenie czasu, wywołać pozytywne emocje.

Bardziej spopularyzowany obraz ludzko-zwierzęcych relacji wyłania się z filmu *Okja*³⁴. Dramat bazuje na konwencji filmu rodzinnego, akcji i *science fiction*. Ten pierwszy schemat wyłania się w początkowych scenach, gdy oczom widzów ukazuje się obraz międzygatunkowej rodziny w idealistycznie przedstawionej przestrzeni natury. Rodzinę tworzą: kilkunastoletnia dziewczynka o imieniu Mi-ja, jej dziadek i tytułowa Okja – wielkie, fantastyczne zwierzę, po trosze przypominające psa, świnie oraz hipopotama. Życie tych bohaterów toczy się pośród drzew, strumyków i wespół z nimi. Zażyłość relacji artykułowana jest w scenach zabawy Mi-ji z nie-ludzkim zwierzęciem w lesie, wodzie, w humorystycznych scenach mających odzwierciedlić różne zachowania bohaterów, a także w scenach rozgrywających się w małym gospodarstwie tej rodziny. Nieoczywista taksonomia tytułowej bohaterki (lub bohatera) od początku wprowadza widza nie tylko w świat wyidealizowanej międzygatunkowej rodziny na

³⁰ *Babe*, reż. Chris Noonan, Australia/USA 1995.

³¹ *Mr Popper's Penguins*, reż. Mark Waters, USA 2011.

³² *Ratatuj*, reż. Brad Bird, USA 2007.

³³ *Madagaskar*, reż. Tom McGrath/Eric Darnell, USA 2005.

³⁴ *Okja*, reż. Joon-ho Bong, Korea Południowa/USA 2017.

tle równie idealistycznie przedstawionej przyrody, lecz także w świat fantastycznych bohaterów – na początku nie wiadomo, kim/czym jest Okja, wkrótce jednak dowiadujemy się, że istota ta została stworzona w procesie inżynierii genetycznej – to eksperymentalny „egzemplarz” zaplanowanej produkcji mięsa przy niskich kosztach nakładu pracy i pieniędzy. W filmie zderzają się dwa podejścia do nie-ludzkich zwierząt: przyjacielsko-rodzinno-podmiotowe i przedmiotowe, nastawione na spektakularny zysk firmy z hodowli unikatowego gatunku. Na tle tej opozycji zarysowuje się akcja. Po dziesięciu latach hodowli superświni, firma, która ją stworzyła, postanawia przewieźć ją do Nowego Jorku i zaprezentować publiczności jako wielkie dokonanie konsumenckie, które zrewolucjonizuje rynek spożywczy. Dziewczynka, nie mogąc pogodzić się ze stratą, wyrusza do miasta, by odzyskać Okję. Tu spotyka grupę działaczy na rzecz wyzwolenia zwierząt, z którymi podejmuje wspólną walkę o uwolnienie zwierzęcego przyjaciela. Po wielu wysiłkach ich plan kończy się sukcesem – Okja z wraz z Mi-ją wracają w góry.

Przesłanie filmu zostało wyraźnie nakreślone – to sprzeciw wobec przedmiotowego traktowania zwierząt i ich przemysłowej hodowli. Korporację Mirando wprowadzającą na rynek spożywczy superświnie przedstawiono jako maszynę do mnożenia zysków za wszelką cenę, a zarząd jako grono groteskowych narcyzów, niezrównoważonych, ale jednak niebezpiecznych ludzi. Wybrzmiewa to w monologu prezski:

Co robiłeś podczas wojny, tatusiu? Produkowałem napalm, który zrywał z ludzi skórę [...]. Gdy moja siostra była dyrektorem, spuszczała do jeziora Moose tyle toksycznych odpadów, że w końcu eksplodowało. Jako jedyne jezioro w historii. Wyobrażałam sobie, jak zmienić najbardziej zniechęconą firmę agrochemiczną na świecie w najbardziej uwielbianą hodowlę cudownych świń. I to przynosiło skutki. [...] Naturę i kulturę połączyłam w jedno. I wszystkim się to spodobało³⁵.

Wywód prezski pozornie pokazuje jej poczynania jako dobroczynne, jednak zestawione z poprzednią działalnością korporacji jawią się jako kolejny element zbrodniczych działań. Staje się to jasne dla widzów, gdy z nowoczesnego biurowca firmy przenoszą się – podążając za Mi-ją szukającą Okji – do gigantycznej, w pełni zmechanizowanej rzeźni, w której zabija się i ćwiartuje zwierzęta tego samego gatunku, co tytułowa bohaterka. Zanim tam trafią, przetrzymywane są na zewnątrz. Kadry w szarogranatowej tonacji z tego placu wyraźnie nawiązują do archiwalnych zdjęć z obozów zagłady: zwierzęta tłoczą się przy drucianym ogrodzeniu, a uzbrojeni strażnicy pilnują porządku w zagrodzie. Mi-ja, której ostatecznie udaje

³⁵ Cytat z filmu *Okja*, reż. Joon-ho Bong, Korea Południowa, USA 2017.

się wydostać z tego miejsca zwierzęcą przyjaciółkę i małą superświnie (lecz tylko ich dwoje), odchodząc widzi, jak część z pozostałych zwierząt wchodzi po rampie do budynku, w którym czeka je śmierć. Sugestywne zdjęcia nie pozostawiają wątpliwości, że mamy do czynienia z kolejną odsłoną „Wiecznej Treblinki”.

W kontraście do obrazów przemocy wobec zwierząt oraz ich zabijania w obozie-rzeźni, usytuowano model zbieracko-farmerski. W początkowych scenach filmu widać, jak Mi-ja zbiera owoce na posiłek dla siebie, dziadka i Okji, mężczyzna niesie z lasu chrust, na którym ugotuje obiad, po podwórku biegają kury dostarczające jajka. Film kończy się bliźniaczą sceną – dziewczynka wraca z Okją i młodą świnią z wyprawy po jedzenie, dziadek przygotowuje posiłek, zasiadają do stołu, obok nich leży małe zwierzę, na drugim planie uśmiecha się Okja. Te dwie bliźniacze sceny tworzą sielankowy, bo pełen spokoju, pogody i beztroski obraz życia międzygatunkowej rodziny blisko przyrody. Wszystko, co wydarza się między tymi scenami jawi się jako zburzenie harmonii, ładu, ludzko-zwierzęcego dobrostanu. Nieprzystawalność dwóch światów: korporacji Mirando i rodzinnej farmy oraz panujących w nich norm podkreślane jest zarówno przez różne tempo akcji – wolne, wręcz leniwe na farmie i dynamiczne, pełne zmian w mieście – jak i ostre cięcia między poszczególnymi scenami. Przykładowo, gdy Mi-ja wyprowadza zwierzęcą przyjaciółkę z obozu-rzeźni, ogląda się i widzi jej smutnymi oczyma widzi apatyczne superświnie tłoczące się za drucianym ogrodzeniem, po czym natychmiast znajduje się w innej przestrzeni i nastroju, gdyż obserwuje dziewczynę spokojnie drzemącą na zboczach, w pobliżu którego Okja pilnuje rozbawionego prosiaka. Tę otwierającą i zamykającą scenę interpretować można jako pochwałę tworzenia oraz życia w ekowioskach, małych gospodarstwach rodzinnych, dbania o dobrostan ludzkich i nie-ludzkich istot. Z kolei w motywie ocalenia Okji i prosiaka wybrzmiewa akceptacja dla inicjatyw ratowania zwierząt kierowanych do rzeźni (np. koni po złamaniu nóg), uwalniania ich z klatek (jak z ferm zwierząt futerkowych). Jeszcze raz fikcja filmowa spotkała się z zaangażowaniem społecznym – co w utworze podkreślono przez wprowadzenie grupy bohaterów działających na rzecz praw zwierząt.

Zatrzymajmy się jeszcze przy innej *quasi*-bliźniaczej scenie, która ma zasadnicze znaczenie dla ukazania relacji między Mi-ją i Okją. Na początku filmu dziewczyna długo szepcze coś zwierzęciu do ucha. Widzowie nie słyszą monologu, obserwują jedynie zaangażowanie dziewczyny w opowieść i oczy superświni, które żywo reagują na wypowiedane słowa. Z kolei pod koniec filmu, gdy bohaterki wracają z gór na posiłek, Okja zaczyna dziewczynę i zbliża się do jej ucha, nieznacznie poruszając paszczą. W długim ujęciu

na pysk zwierzęcia i twarz Mi-ji widać analogiczną do wcześniejszej sceny, aczkolwiek odwróconą sytuację – teraz to Okja opowiada niesłyszalną dla widzów historię, ale z wyrazu oczu dziewczyny można wnioskować, że słucha jej z zainteresowaniem i rozumie o co chodzi. Odwrócona sytuacja mówienia i słuchania, której efektem jest zainteresowanie i zrozumienie, uruchamia kilka tropów interpretacyjnych.

Po pierwsze, zdolność mówienia to jeden z tych argumentów, który pojawia się w długiej tradycji uzasadniania wyraźnych różnic między ludźmi a zwierzętami. Niesłyszalna, ale obserwowana przez widzów rozmowa ludzkiej i nie-ludzkiej bohaterki wprowadza niepokój w antropocentrycznie zorientowany dualizm: mówiący ludzie – niemówiące zwierzęta. Wyjątkowe zawieszenie tej dychotomii możliwe jest w świecie *fantasy* (z której czerpie film *Okja*), gdy odbiorcy *implicite* godzą się na istnienie niesamowitych bohaterów obdarzonych niezwyklejmi cechami – do nich należą mówiące zwierzęta prowadzące czasami dialog z ludźmi. W przywołanych scenach dzieje się jednak coś subtelniejszego. Nie słyhać słów (spowija je tajemnica), lecz dialog toczy się, co widzimy po wyrazie oczu i mimice filmowych bohaterów. Temu dialogowi nie są potrzebne słowne wyrazy dające uchwycić się w jednostkach gramatyki czy leksyki. Komunikacja wyraża się w mruczeniu, chrząkaniu, pojękiwaniu. To język afektywny, miękki, szeptany. Poprzez sytuację, gdy język ujawnia się jako mruczenie i szeptanie, postać dziewczyny styka się z tym, co inne (zwierzęce), „innym” jednak już od dawna nie będąc, wszak Okja od urodzenia jest domownikiem, którego z dziewczyną łączy wspólnota losu.

Po drugie, niemożność usłyszenia przez widzów szeptanych opowieści jednej i drugiej bohaterki sugeruje, że dostęp do skrytych, intymnych relacji międzygatunkowych mają jedynie uczestnicy/uczestniczki takich relacji. Za filozofem Dominique Lestelem, piszącym o zwierzętach i ludziach w autoreferencyjnym splocie, można stwierdzić, że postaci te „potwierdzają się nawzajem, jednocześnie wzajemnie się w sobie zawierając”³⁶. Ograniczanie tego współistnienia do komunikacyjnej gry, szumu, szeptów byłoby jednak podejściem redukcyjnym. Chodzi raczej o taką dynamikę splątania, która „opiera się na częściowym samoodniesieniu. Skoro ‘ja’ buduję moją tożsamość, moje bycie, wychodząc od bycia zwierzęcego sobowtóra, zwierzę robi to samo – wytwarza samo siebie, wychodząc od swojego człowieczego sobowtóra i swoich sobowtórów zwierzęcych

³⁶ D. Lestel, *Myśleć sierścią. Zwierzęcość w perspektywie drugoosobowej*, przeł. A. Dwulit, [w:] *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. A. Barcz, D. Łagodźka, Warszawa 2015, s. 29.

w procesie, który w żaden sposób nie jest linearny”³⁷. Innymi słowy, tak jak Okja wpływa na tożsamość Mi-ji, tak dziewczyna poprzez zabawy ze zwierzęciem, walkę o jego uwolnienie, a także dzielenie z nim wspólnej przestrzeni na farmie oddziałuje na autoreferencyjność fantastycznej istoty. To, że Okja jest stworem fikcyjnym ma niepoślednie znaczenie. Zgodnie z argumentacją Lestela filozofii – jak do tej pory – nie udało się zaproponować przekonującej wizji zwierzęcości. Nie tyle chodzi o porażkę filozofów, co „o stanowiący istotę samej zwierzęcości opór przed analityczną konceptualizacją, o niemożność całkowitego schwywania jej w siatkę pojęciową. Dlatego wyobraźniowe inscenizacje są tu więcej warte niż logiczne, czysto analityczne objaśnienia”³⁸.

Tak więc, po trzecie, Okja jako fikcyjne zwierzę przypominające po trosze psa, świnie i hipopotama skłania widzów do refleksji na temat podziałów i ról, które ludzie rozdali zwierzętom: inne tym towarzyszącym, inne przemysłowym, jeszcze inne dzikim, a części z nich w cyrkach i ogrodach zoologicznych. Postać Okji stawia opór tym podziałom. Jednocześnie jej zwierzęcość jawi się jako splot zjawisk, uczuć, oczekiwań, nadziei, lęków, które składają się na ludzką perspektywę jej statusu: dla Mi-ji to zwierzęca przyjaciółka, dla korporacji – biotechnologiczny produkt mający przynosić zyski finansowe, dla publiczności podziwiających superświnie – żywa maskotka, dla działaczy ekologicznych – symbol niedoli zwierząt. W filmie ostatecznie wygrywa perspektywa podmiotowa: Okja i prosię to członkowie międzygatunkowej rodziny, którą łączy dialogiczny czy współlistnieniowy charakter relacji. Szepty Mi-ji do Okji, a pod koniec filmu zwierzęcia do dziewczyny traktować można jako wyraz czułości, bliskości, ale także jako niedający się złowić w siatkę pojęć autoreferencyjny splot zwierzęcia i człowieka w ich współlistnieniu, wzajemnym splocie i zawieraniu się w sobie. Dlatego nie słyszymy ich wypowiedzi. W interpretacji tych szeptanych scen możemy ponownie podążać za sugestią Lestela: „Powinniśmy raczej, nim spróbujemy produkować mniej lub bardziej udany intelektualny ersatz zwierzęcości, zacząć **wyobrażać** ją sobie w szumie świata, to znaczy w wielości jego pomruków, szeptów, szlochów i śmiechów. Nie starać się od razu zrozumieć. Najpierw się nasycić. Pozwolić, by zjawisko, które chcemy skonceptualizować, wcześniej nas przeniknęło”³⁹. Fikcja czy wyobraźniowe inscenizacje – jak wskazuje ten filozof – rozpuszczone w doświadczaniu relacji i rozumowaniu, mogą być ważnym elementem zaangażowania widzów w nieantropocentryczne sposoby pojmowania świata i dzielenia go z nie-ludźmi.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże, s. 31.

³⁹ Tamże, s. 30.

BIBLIOGRAFIA

- Bakke M., *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010.
- Braidotti R., *Postludzkie, arcyłudzkie. Ku nowej ontologii procesualnej*, „Machina Myśli” 2018.
- Haraway D.J., *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham 2016.
- Lestel D., *Myśleć sierścią. Zwierzęcość w perspektywie drugoosobowej*, przeł. A. Dwulit, [w:] *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. A. Barcz, D. Łagodzka, Warszawa 2015.
- Nordquist R., *Definition of Kinship Terms*, ThoughtCo, May 13, 2019, <<https://www.thoughtco.com/what-are-kinship-terms-1691092>> [dostęp: 11.07.2022].
- Patterson Ch., *Wieczna Treblinka*, przeł. R. Rupowski, Opole 2003.
- Piccinini P., *Big Mother*, <<https://www.patriciapiccinini.net/writing/50>> [dostęp: 28.05.2022].
- Ślawek T., *Śladem zwierząt. O dochodzeniu do siebie*, Gdańsk 2020.
- Tan S., *Opowieści z Głębi Miasta*, przeł. A. Warso i W. Góralczyk, Kultura Gniewu, Warszawa 2019.
- Teksty z wystawy: Patricia Piccinini, Jesteśmy!, kurator: M. Żydowicz, Toruń, Znaki Czasu. Centrum Sztuki Współczesnej, 29.10.2021 – 10.04.2022.

FILMOGRAFIA

- Babe*, reż. Chris Noonan, Australia/USA 1995.
- Lassie*, USA 1954–1973.
- Lassie*, reż. Daniel Petrie, USA 1994.
- Lassie z Malowanych Wzgórz*, reż. Harold F. Kress, USA 1951.
- New Lassie*, USA 1989–1992.
- Beethoven*, reż. Brian Levant, USA 1992.
- Beethoven 2*, reż. Rod Daniel, USA 1993.
- Madagascar*, reż. Tom McGrath/Eric Darnell, USA 2005.
- Mr Popper's Penguins*, reż. Mark Waters, USA 2011.
- Okja*, reż. Joon-ho Bong, Korea Południowa/USA 2017.
- Ratatuj*, reż. Brad Bird, USA 2007.

Grażyna Gajewska – prof. dr hab. WFPiK (IFMiSA), literaturoznawczyni, zajmuje się analizą tekstów kultury z perspektywy posthumanizmu, transhumanizmu, antropologii rzeczy, antropologii cyborgów. Autorka monografii: *Maski dziejopisarstwa. Współczesne formy reprezentacji przeszłości* (2002), *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów* (2010), *Erotyka sztucznych ciał z perspektywy studiów nad rzeczami* (2016). Ostatnio wydała *Eroticism of More- and Other-than-Human Bodies* (2020). ORCID: 0000-0001-5293-6757. E-mail: <gajewska@amu.edu.pl>.

Grażyna Gajewska – professor, Department of Polish and Classical Philology (Institute of Film, Media and Audiovisual Art), she is interested in studying cultural texts from the perspectives of posthumanism, transhumanism, anthropology of things, an-

thropology of cyborgs. Author of monographs: *Maski dziejopisarstwa. Współczesne formy reprezentacji przeszłości* [*Masks of Historiography. Contemporary Forms of Representation of the Past*] (2002), *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów* [*Arch-non-human. From Science Fiction to the Anthropology of Cyborgs*] (2010), *Erotyka sztucznych ciał z perspektywy studiów nad rzeczami* [*Eroticism of Artificial Bodies from the Perspective of Anthropology of Things*] (2016). Lately she published *Eroticism of More- and Other-than-Human Bodies* (2020). ORCID: 0000-0001-5293-6757. E-mail: <gajewska@amu.edu.pl>.