




PATRYCJA CHUSZCZ

 <https://orcid.org/0000-0002-4520-6497>

Uniwersytet Łódzki

Instytut Kultury Współczesnej

W poszukiwaniu perspektywy zoocentrycznej w kinie niefikcyjnym Przykład produkcji filmowej Stowarzyszenia Otwarte Klatki

В поисках зооцентрической перспективы
в неигровом кино
Пример кинопродукции Ассоциации
«Открытые клетки»

In Search of a Zoocentric Perspective
in Non-fiction Cinema:
the Example of Film Productions
by the Open Cages Association

Абстракт

Abstract

Цель статьи – проанализировать кинопродукцию Ассоциации «Открытые клетки», выступающей за права так называемых сельскохозяйственных животных, и ответить на вопрос о попытке выхода за пределы антропоцентрической перспективы в аудиовизуальных материалах, созданных организацией. Статья начинается с описания традиции неигрового кино о животных и проблемы современного поиска зооцентрической перспективы в кинематографе художниками-документалистами и мастерами художественного кино. Затем анализируется кинопродукция Ассоциации «Открытые клетки». Фильмы организации сопоставляются с точкой зрения, вытекающей из интервью, проведенных с ее членами, и литературы по этому вопросу. Анализ показывает, что активисты, хотя и протестуют против определенного сектора современной

Patrycja Chuszcz's aim in this article is to analyze the film productions of the Open Cages Association, which works for so-called farm animal rights, and to inquire about the attempt to go beyond the anthropocentric perspective in the audiovisual materials created by this organization. She begins her considerations by outlining the tradition of non-fiction film about animals. She discusses the current search for the zoocentric perspective in cinema by documentary and visual artists. Next she analyzes the film productions of the Open Cages Association. She compares the organization's films with the perspective resulting from interviews with its members and with the literature on the subject. The analysis shows that activists – despite contesting a certain sector of modern civilization (related to industrial livestock production) – rely on the broader and prevailing technological-cultural paradigm. This borrowing

цивилизации (связанного с промышленным животноводством), заимствуют способы выражения и отражения действительности у актуального технологического и культурного уклада. Его проявлением является, в том числе, использование антропоцентрической перспективы и антропоморфизации в фильмах, созданных Ассоциацией «Открытые клетки». Однако активисты сознательно занимают такую позицию и руководствуются философией эффективного альтруизма.

Ключевые слова: неигровое кино, антропоморфизация, зооцентризм, эффектный альтруизм, активизм

is manifested, among other things, in the use of an anthropocentric perspective and anthropomorphism in the films created by the Open Cages Association. However, activists adopt this attitude consciously, following the perspective of effective altruism.

Keywords: non-fiction cinema, anthropomorphism, zoocentrism, effective altruism, activism

Człowiek od początku istnienia medium filmowego dokumentował życie zwierząt pozaludzkich¹. Nawet w poprzedzających narodziny kina eksperymentach, na przykład z wykorzystaniem zoopraksiskopu czy chronofotografii, utrwalano klatka po klatce specyfikę ruchu istot żywych. Filmy niefikcyjne o zwierzętach nie służyły tylko do uwieczniania rzeczywistości, archiwizacji lub surowej rejestracji, ale spełniały także inne funkcje. Filmowcy próbowali zbadać i opisać zwierzęta, a jednocześnie zaspokoić ciekawość świata (swoją oraz widza). Warto wspomnieć przy tym, że przez pierwsze siedem dekad historii kina wewnętrzna natura animalna (sfera emocjonalna oraz życie psychiczne zwierząt, czyli między innymi ich świadomość, samoświadomość i sposób odczuwania) interesowała twórców w niewielkim stopniu. Autorzy filmów ograniczali się raczej do rejestrowania (taki charakter miały choćby aktualności Thomasa Edisona) i opisywania zachowań zwierząt (tu przykładem mogą być przyrodnicze eksperymenty Percy'ego Smitha czy Jeana Painlevégo), zgodnie zresztą z ówczesnym stanowiskiem badaczy, którzy „twardo oddzielili układ nerwowy ludzi od tego występującego u zwierząt”², zaprzeczając zdolnościom myślenia i odczuwania tych ostatnich³.

Dopiero w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku wraz z rozwojem etyki zwierzęcej (*animal ethics*), studiów nad zwierzętami (*animal studies*)

¹ Dla zwięzłości, jeśli kontekst nie będzie tego szczególnie wymagał, używać będę terminu „zwierzęta” na określenie „zwierząt pozaludzkich”, czyli innych niż człowiek.

² Carl Safina, „Typowo ludzki?”, w *Poza słowami. Co myślą i czują zwierzęta*, tłum. Dominika Dymińska (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2018), 44.

³ Safina, „Typowo ludzki?”. Jak pisze Safina, wciąż większość naukowców tak zwaną teorię umysłu rozumianą jako „świadomość, że inny osobnik może doświadczyć odmiennych myśli i motywacji”, rezerwuje tylko dla ludzi. Zob. Carl Safina, „Teoria umysłu”, w *Poza słowami*, 339–340.

oraz antrozologii (*anthrozoology*) chęć zrozumienia emocji zwierząt i poznania ich sposobów empirycznego oraz umysłowego odbioru rzeczywistości stała się jedną z intencji tworzenia filmów dokumentalnych⁴. Zazwyczaj jednak taki zamiar łączył się z innym, nadrzędnym celem, wynikającym z retorycznego charakteru filmu niefikcyjnego. Jak pisze Mirosław Przylipiak, dokumenty – jako takie, niezależnie od tematyki – bardzo szybko zaczęły funkcjonować jako argumenty⁵. Przeniesienie teorii polskiego filmoznawcy na grunt filmu niefikcyjnego o zwierzętach pozwala mówić chociażby o takich strukturach retorycznych, jak porównywanie człowieka do zwierząt w poszukiwaniu cech wspólnych lub różnic⁶ czy alegoryzowanie ludzkich działań zachowaniami zwierzęcymi i swego rodzaju „zezwierzczeniem”⁷. Osiągnięcie tych celów wiązało się z funkcjonowaniem w obrębie antropocentrycznego paradygmatu i projektowaniem na zwierzęta ludzkiego podejścia do świata – dotyczy to antropomorfizowania w kontekście zarówno emocji, jak i ciała, którego cechami są choćby podmiotowość, subiektywność i konkretna forma⁸. Nie można też zapominać o aspekcie technologicznym – choć spojrzenie w kinie jest zapośredniczone przez kamerę, to wciąż jest spojrzeniem człowieka.

Współcześnie perspektywa antropocentryczna w utworach audiowizualnych o zwierzętach wciąż jest dominująca, twórcy jednak coraz częściej starają się poszukiwać w filmie perspektywy zoocentrycznej. Taką szansę dają im przede wszystkim możliwości sztuk wizualnych i kino niefikcyjne (eseje filmowe, filmy artystyczne, rejestracje performansów i tak dalej), które – choć wydawałoby się, że nie dysponuje takimi możliwościami, jak kino fabularne – pozwala w większym stopniu eksperymentować z właściwościami medium i sposobami przekazywania dyskursów posthumanistycznych. W dobie krytyki antropocenu, kiedy badacze i aktywiści postulują między innymi rewizję statusu zwierząt – w tym najbardziej eksploatowanych przez człowieka zwierząt tak zwanych hodowlanych – i zmianę społeczną w ich postrzeganiu (a co za tym idzie – traktowaniu), zasadne wydaje mi się jednak pytanie: czy

⁴ Przykładami takich filmów mogą być tytuły z udziałem rewolucjonizującej myślenie behawiorystów Jane Goodall, choćby *Miss Goodall and the Wild Chimpanzees* (reż. Marshall Flaum, 1965) autorstwa National Geographic Society, czy wyprodukowana przez BBC Natural History Unit seria telewizyjna *Życie na Ziemi (Life on Earth, 1979)* z Davidem Attenborough.

⁵ Mirosław Przylipiak, „Film dokumentalny jako gatunek retoryczny”, w *Poetyka kina dokumentalnego* (Gdańsk–Słupsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego–Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku, 2004), 93–129.

⁶ Na przykład *Ape and Super-Ape* (reż. Bert Haanstra, 1972), *Animals Are Beautiful People* (reż. Jamie Uys, 1974). Paweł Sołodki, „Rubasności świata. Seksualność jako atrakcja w filmach mondo”, w *Metody dokumentalne w filmie*, red. Dagmara Rode i Marcin Pieńkowski (Łódź: Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, 2013), 163–190.

⁷ Na przykład *Pieski świat (Mondo cane, reż. Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, 1962)*. Sołodki, „Rubasności świata”, 163–190.

⁸ Safina, „Typowo ludzki?”; Monika Bakke, „Między nami zwierzętami. O emocjonalnych związkach między ludźmi i innymi zwierzętami”, *Teksty Drugie*, nr 1–2 (2007): 222–234.

wyście poza perspektywę antropocentryczną ma miejsce także w popularnych wśród dostępnych przeciętnym odbiorcom filmowych reprezentacjach zwierząt? Na ile uwikłanie w ludzkie paradygmaty dyskursywne i technologiczne staje się narzędziem w negocjacjach praw zwierząt ze społeczeństwem?

Odpowiedź na te pytania interesuje mnie szczególnie w kontekście twórczości audiowizualnej Stowarzyszenia Otwarte Klatki (SOK), bodaj najprężniej funkcjonującej polskiej prozwierzęcej organizacji aktywistycznej, która stawia sobie zadanie skutecznego przemawiania w obronie zwierząt, mającego przynieść kres ich przemysłowej eksploatacji i spożywaniu. Produkcja filmowa, stanowiąca znaczną część działalności SOK⁹, umożliwiła pracownikom i wolontariuszom prowadzenie dokumentacji, śledztw, ale również – i być może przede wszystkim – kampanii informacyjnych, mających nie tylko komunikować określone treści, lecz także – zgodnie z cechą charakterystyczną filmu niefikcjonalnego – służyć perswazji¹⁰. Co istotne, Stowarzyszenie we wszystkich swoich aktywnościach kieruje się wynikającym z neoutylitarności etyki tak zwanym efektywnym altruizmem¹¹. Jest to praktyka, filozofia i ruch, które polegają na ustaleniu, jakie działania przy zastosowaniu konkretnych środków i zasobów najlepiej się przyczynią do poprawy sytuacji – w tym przypadku zwierząt pozaludzkich – na świecie oraz do czynienia dobra dla innych.

Jak zatem SOK, kierujące się skutecznością w realizacji misji i efektywnością w przekonywaniu odbiorców do swoich racji oraz kształtowaniu ich opinii, radzi sobie z uwikłaniem w ludzkie dyskursy, praktyki i protokoły komunikacyjne? Czy produkcja filmowa Stowarzyszenia przełamuje perspektywę antropocentryczną, czy raczej się w niej zadłuża? Na te pytania spróbuję odpowiedzieć, analizując poszczególne filmy SOK, środki formalne w nich wykorzystywane oraz wywiady przeprowadzone z członkami Stowarzyszenia. Zagadnienie kluczowe dla studium przypadku badanej produkcji filmowej – takie jak technologiczne zadłużenie oraz dyskursywne uwikłanie – łączy zogniskowanie na kwestii zwierząt. Za niezbędne uważam więc zastanowienie się nad tradycją kina niefikcjonalnego o zwierzętach w ogóle, nakreślenie wynikających z niej problemów oraz wyzwań stojących współcześnie przed filmowcami. Chciałabym zasygnalizować także trudności i dylematy

⁹ Przez siedem lat działalności w samych mediach społecznościowych opublikowano około trzydziestu filmów, co daje około jeden film tygodniowo.

¹⁰ Przyłipiak, „Film dokumentalny”.

¹¹ Tobias Leenaert, *Jak stworzyć wegański świat. Podejście pragmatyczne*, tłum. Aleksandra Paszkowska (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2019); Peter Singer, „The Why and How of Effective Altruism”, TED 2013, March 2013, https://www.ted.com/talks/peter_singer_the_why_and_how_of_effective_altruism (dostęp: 16.11.2020); Effective Altruism, <https://www.effectivealtruism.org> (dostęp: 16.11.2020); Otwarte Klatki, „Jak najskuteczniej pomagać zwierzętom? Efektywny altruizm daje odpowiedź!”, YouTube, 20.10.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=UfFQ8brR6UY> (dostęp: 16.11.2020).

będące konsekwencją relacji między człowiekiem, technologią a naturą, ponieważ wybór takich, a nie innych sposobów pokazywania zwierząt na ekranie przez twórców SOK wpływa ostatecznie na efektywność działań tej organizacji.

Kino niefikcyjne o zwierzętach – między perspektywą antropocentryczną a zoocentryczną

Aktualny status kina niefikcyjnego o zwierzętach uwarunkowany jest w moim przekonaniu dwojako: z jednej strony swoją pozycję dokumenty o zwierzętach zawdzięczają przemianom medium, technologii i konkretnym dziełom, z drugiej zaś są determinowane historycznie starszym od filmu trybem patrzenia na zwierzęta, nadającym ramy ich rozumieniu oraz międzygatunkowym relacjom. Przełomowe rozważania o postrzeganiu zwierząt w czasach nowoczesnych zawarł John Berger w eseju *Po cóż patrzeć na zwierzęta?* (1980)¹². Brytyjski autor doszedł do wniosku, że zwierzęta, pierwotnie mające wymiar symboliczny i magiczny, „stopniowo znikły z naszego życia”¹³. Stało się to za sprawą procesów zachodzących w ciągu ostatnich dwóch wieków. Od czasów rewolucji przemysłowej, która wymusiła traktowanie zwierząt jako surowca, człowiek tracił z nimi bliskość¹⁴. Właściwy kapitalizmowi model małej rodziny i udomowienie zwierząt doprowadziły do ich zepchnięcia na margines – domowi pupile „stają się wytworem sposobu życia ich właścicieli”¹⁵, a inne udomowione zwierzęta można „całkowicie przekształcić w ludzkie marionetki”¹⁶, czego przykładami są choćby twórczość Beatrix Potter i produkcje wytwórni Walta Disneya. Pomnikiem tej historycznej straty jest według Bergera ogród zoologiczny – to tu ludzie przychodzą, aby spotkać się z Innym, „egzotycznym”. Jednocześnie to spotkanie jest niemożliwe. Możliwy jest tylko spektakl, w którym aktorzy (zwierzęta) pozbawieni naturalnego środowiska niekoniecznie spełniają oczekiwania publiczności¹⁷.

Dostęp do zewnętrznego świata Obcego konsumpcyjne społeczeństwo osiąga też dzięki technologii. Jak pisze Berger, „ukryte kamery, teleobiektywy, flesze, urządzenia do zdalnego sterowania – łączą wysiłki w celu stworzenia obrazów, które niosą

¹² John Berger, „Po cóż patrzeć na zwierzęta?”, w *O patrzeniu*, tłum. Sławomir Sikora (Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999), 7–39.

¹³ Berger, „Po cóż patrzeć na zwierzęta?”, 17.

¹⁴ Berger, „Po cóż patrzeć na zwierzęta?”, 19–20.

¹⁵ Berger, „Po cóż patrzeć na zwierzęta?”, 21.

¹⁶ Berger, „Po cóż patrzeć na zwierzęta?”, 22.

¹⁷ Berger, „Po cóż patrzeć na zwierzęta?”, 28–39.

w sobie liczne oznaki swojej normalnej niewidzialności”¹⁸. Anat Pick w polemicznym wobec tekstu Bergera artykule *Why Not Look at Animals?* jest jeszcze surowsza¹⁹. Zwraca uwagę na naiwność kryjącą się za optymizmem technologicznym i wiarą w możliwość oglądania świata oczami „wieloryba, rekina lub foki”²⁰. Kamera nie tylko nie pozwala widzowi zobaczyć indywidualnego obrazu świata lub doświadczeń konkretnego zwierzęcia (choćby poprzez symulację), lecz także

obrazy te w rzeczywistości ćwiczą fantomową jazdę we wczesnym kinie – zamontowana kamera na poruszającym się pojeździe służy wywołaniu emocji. Nie mówią nam więcej, jak to jest być wielorybem, niż jazda fantomowa mówi nam, jak to jest być pociągiem. Używana w ten sposób – pomimo przybliżenia perspektywy zwierzęcia – technologia śledzenia pozostaje głęboko antropocentryczna²¹.

Techniczny aspekt wzmacnia ideologia, która – jak pisze Berger – polega na tym, że

zwierzęta zawsze są tymi, które się obserwuje. Fakt, że mogą one obserwować nas, utracił całkowicie znaczenie. Stały się one przedmiotem naszej ciągle poszerzającej się wiedzy, a w ten sposób również wykładnikiem tego, co nas od nich oddziela. Im więcej o nich wiemy, tym są nam one dalsze²².

To przekonanie widoczne jest już w eksperymentach Eadwearda Muybridge’a, które – pokazując to, czego ludzkie oko nie jest w stanie dostrzec – nie tylko służyły wzbogacaniu zasobów wiedzy człowieka o świecie natury, lecz także stanowiły atrakcję dla widza i eksponowały potencjał nowego medium do utrwalania biologicznego życia²³. Po pionierskich doświadczeniach brytyjskiego fotografa tradycję filmu naukowego i edukacyjnego kontynuowali chociażby George Albert Smith (oswajanie strachu przed pajakami w *Spiders on a Web*, 1909), Percy Smith (*The Acrobatic Fly*, 1910, i *Strength and Agility of Insects*, 1911, czy późniejsza seria stworzona dla British Instructional Films *Secrets of Nature*, 1922–1933), Julian Huxley (w nagrodzonym Oscarem *The Private Life of the Gannets*, 1934) czy Jean Painlevé (*The Octopus*, 1928; *The Seahorse*, 1934; *The Vampire*, 1945). Wszystkie te przykłady łączy podglądanie zwierząt, pokazywanie widzowi obcej, lecz zarazem fascynującej natury i wreszcie antropomorfizacja zwierząt, dotycząca – jak w filmach ostatniego reżysera – nawet bezkręgowców. Teza, że wczesne filmy naukowe i edukacyjne mają bezpośredni

¹⁸ Berger, „Po cóż patrzeć na zwierzęta?”, 24.

¹⁹ Anat Pick, „Why Not Look at Animals?”, Nescus, June 12, 2015, <https://necus-ejms.org/why-not-look-at-animals/> (dostęp: 11.07.2020).

²⁰ Pick, „Why Not Look at Animals?”

²¹ Pick, „Why Not Look at Animals?”

²² Berger, „Po cóż patrzeć na zwierzęta?”, 24.

²³ Belinda Smaill, „Introduction”, w *Regarding Life. Animals and the Documentary Moving Image* (Albany: State University of New York Press, 2016), 8.

wpływ na współczesne reprezentacje zwierząt na ekranie, nie jest dużym uproszczeniem. Keith Beattie śmiało zestawia podwodny świat Painlevégo z wielkoekranowymi produkcjami IMAX-a, uzasadniając ich podobieństwo naciskiem na elementy wizualne i „pokazywaniem” niewidzialnych światów w służbie wiedzy, poznania oraz zrozumienia²⁴.

Filmy naukowe i edukacyjne nie są oczywiście jedynym odniesieniem w rozważaniach o kinie niefikcyjnym o zwierzętach współcześnie. Jak pisze Belinda Smaill, takiej refleksji należy poddać również inne – także często gettoizowane – tradycje kinematograficzne²⁵. Przykłady można mnożyć: aktualności Thomasa Edisona (*Feeding the Doves*, 1896; *The Burning Stable*, 1896; *Electrocuting on Elephant*, 1903); filmy etnograficzne, podróżnicze czy eksploracyjne, na czele z *Nanukiem z Północy* (*Nanook of the North*, reż. Robert J. Flaherty, 1922) i filmami rodem z safari (na przykład *Native Lion Hunt*, reż. Cherry Kearton, 1909, czy *Simba: The King of the Beasts*, reż. Martin Johnson, Osa Johnson, 1928); zwierzęta w mieście (na przykład *Człowiek z kamerą / Chelovek s kinoapparatom*, reż. Dziga Wiertow, 1929); reprezentacje pracy (na przykład *Drifters*, reż. John Grierson, 1929); awangarda (na przykład balansujący na pograniczu eseistyki i surrealizmu film *Krew bestii / Le Sang des bêtes*, reż. Georges Franju, 1949); kino obserwacyjne, *direct cinema* (filmy Fredericka Wisemana: *Primate*, 1974, *Meat*, 1976, *Racetrack*, 1984, *Zoo*, 1993)²⁶ itd.

Wymienione filmy to przykłady transhistorycznej ciągłości związku kina i antropomorfizmu. Wynika on z narracyjnego modelu wykorzystania tego medium: „kino jest antropomorficzne, »ponieważ film pokazuje nam ludzkie lub podobne do ludzi podmioty, istoty, które rozumiemy jako wrzucone w świat okoliczności i możliwości tak jak my«”²⁷. Prowadzi nas to z powrotem do Bergerowskiej tezy o znikaniu zwierząt oraz zakorzenia w antropocentryzmie, a to grozi jeszcze większą marginalizacją zwierząt. W cyfrowym świecie redukuje także ochronę przyrody i dobrostanu zwierząt do gromadzenia wiedzy na ich temat, a sam fakt wirtualności obrazów przedstawiających zwierzęta potwierdza teorię brytyjskiego autora²⁸.

Pick zauważa jednak etyczną lukę w tekście Bergera – autor, choć kwestionuje podejście człowieka do zwierzęcia, nie podważa samej zastanej tożsamości tego pierwszego, „krytyce kapitalizmu nie towarzyszy przemyślenie człowieka”²⁹. Idąc tym tropem i biorąc pod uwagę niemożność rezygnacji z obrazów reprezentujących zwierzęta w kulturze wizualnej, autorka stwierdza, że

²⁴ Keith Beattie, *Documentary Display. Re-viewing Nonfiction Film and Video* (London–New York: Wallflower Press, 2008).

²⁵ Smaill, „Introduction”, 8.

²⁶ Smaill, „Introduction”, 8.

²⁷ Smaill, „Introduction”, 3. Jeżeli nie podano inaczej, przekład cytatów – P.Ch.

²⁸ Pick, „Why Not Look at Animals?”

²⁹ Pick, „Why Not Look at Animals?”

Wskazana przez Bergera pasterska więź między chłopem a świnia (potwierdzona aktem zabójstwa) sugeruje, że należy dokonywać wyraźnych rozróżnień nie między „prawdziwym” a „wirtualnym”, lecz między rodzajami relacji, które kodują różne spotkania za pośrednictwem kultur, a logiką dominacji, która naznacza zarówno spotkania ucieleśnione, językowe, jak i wizualne³⁰.

Propozycji takich relacji jest kilka, wszystkie zaś łączy wspólne zadanie dla kina: konieczność rewizji paradygmatu antropocentrycznego i przemyślenia statusu człowieka. Analizując przykład internetowego dokumentu interaktywnego *Bear 71* (reż. Jeremy Mendes, Leanne Allison, 2012), który opowiada o niedźwiedziu grizzly obserwowanym przez całe życie przez kamery w Parku Narodowym Banff³¹, Pick argumentuje, że użytkownik żałuje uwikłania technologii w relację ze zwierzętami i z naturą, a stąd rodzi się potrzeba zmiany perspektywy i etycznej orientacji³². Jako rozwiązanie proponuje wycofanie się w stronę prywatności – rozpoczęcie debaty „nie tylko nad statusem zwierząt, lecz także nad »równowagą między bezpieczeństwem a wolnością« (uznaną za odpowiednią dla ludzi) dla zwierząt, które obserwujemy do woli”³³.

Smaill z kolei zwraca uwagę na język filmu, możliwości technologii i ontologię dokumentu. Z punktu widzenia tej autorki „komplikowanie antropocentrycznych założeń kina jest przedsięwzięciem, które musi również uznać biopolityczną funkcję kamery – jej zdolność do definiowania i organizowania życia dla widza i z nim”³⁴. W praktyce oznacza to akceptację krótkotrwałości i materialności zdarzeń, dopuszczenie „możliwości, że kino może przynieść wiele przejawów wcielenia zwierząt”³⁵. Smaill jako przykłady podaje filmy zamieszczone na YouTube, które przedstawiają bezpośrednio, przypadkową interakcję technologii ze zwierzęciem: „*Hawk vs. Drone!* (*Hawk Attacks Quadcopter*), *Marmot Licks GoPro* czy kamery do obserwacji, na przykład *African*”³⁶.

Dyskusja na temat zwierząt w filmie i przełamywania przez kino perspektywy antropocentrycznej toczy się także w polskim piśmiennictwie filmoznawczym i kulturoznawczym. Michał Matuszewski przygląda się właściwościom kina oraz kamery, zwracając uwagę na ich zoomorficzne wyróżniki: „ludzie na ekranie poddani są

³⁰ Pick, „Why Not Look at Animals?”

³¹ Zob. *Bear 71*, dir. Jeremy Mendes and Leanne Allison, 2012, <https://www.idfa.nl/en/film/0d27af17-b6dd-4622-82f2-81d024174187/bear-71> (dostęp: 9.05.2022).

³² Sarah Jaquette Ray, „Rub Trees, Crittercams, and GIS: The Wired Wilderness of Leanne Allison and Jeremy Mendes *Bear 71*”, *Green Letters: Studies in Ecocriticism*, no. 18 (2014): 236–253 – podają za: Pick, „Why Not Look at Animals?”

³³ Pick, „Why Not Look at Animals?”

³⁴ Smaill, „Introduction”, 20.

³⁵ Smaill, „Introduction”, 20.

³⁶ Smaill, „Introduction”, 19.

takim samym reżimom patrzenia jak zwierzęta w klatkach”³⁷. Autor problematyzuje kwestie spojrzenia zoologicznego oraz podobieństwa kina i zoo na przykładzie filmu *Nénette* (2010) Nicolasa Philiberta:

Bohaterka dokumentu to tytułowa orangutanica mieszkająca we wspomnianym Jardin des Plantes. Obecnie ma około 50 lat i jest jednym z ostatnich zwierząt przebywających w ogrodach zoologicznych, które nie urodziły się w niewoli [...]. Konstrukcja filmu Philiberta jest bardzo prosta, a jednocześnie niezwykle znacząca. Składa się on z szeregu raczej statycznych, długich ujęć, a przy tym rozdziela warstwę wizualną i audialną. Obraz w całości należy do zwierząt, podczas gdy dźwięk to sfera tylko ludzi. Widzimy Nénette oraz inne orangutany, zupełnie jednak ich nie słyszemy. Warstwą dźwiękową są głosy zwiedzających oraz pracowników zoo. Dzięki takiej strukturze film odtwarza sytuację oglądającego w zoo – można powiedzieć, że jest bardzo immersyjny, ale jednocześnie niezwykle krytyczny. Dzięki swojej samoświadomości diametralnie różni się od pierwszych i dominujących do dziś filmów zoologicznych – nie pokazuje Nénette jako encyklopedycznego przykładu osobnika danego gatunku, za to skupia się na unaocznieniu całego dyspozytywu³⁸.

Philibert, reżyser i filozof, znał Bergera i współpracował z nim. Matuszewski jednak, podobnie jak Pick, zwraca uwagę na swego rodzaju dezaktualizację tekstu brytyjskiego myśliciela, uwidocznioną właśnie w *Nénette*:

To, co mogło się zestarzeć w tekście Bergera, to właśnie przekonanie o tym, że zwierzęta nie patrzą na nas. Zupełnie inne doświadczenie – własnego zawstydzenia spojrzeniem kotki – opisał przecież Jacques Derrida w równie fundacyjnym dla *animal studies* tekście *Zwierzę, którym więc jestem (dalej idąc śladem)*. Berger nie problematyzuje samego pojęcia zwierzęcia, zachowując dualizm człowiek–zwierzę. Jednak Nénette, nawet jeśli patrzy inaczej, „nie-ludzko”, patrzy cały czas. Ulubioną czynnością orangutanicy jest siadanie tuż przy szybie wybiegu i wielogodzinne obserwowanie tego, co dzieje się po drugiej stronie. Ma ona swoje imię, historię, rodzinę, którą także poznajemy; nie jest anonimowym pomnikiem utraconej relacji ze zwierzętami. Przez to, że bohaterką filmu jest orangutanica, człowiek może rozpoznać w niej pierwiastek ludzki – albo w sobie własną zwierzęcość. [...] Miesza on [film – P.Ch.] ze sobą elementy inscenizacji kina i zoo oraz stanowi studium dyspozytywu kinowego i zoologicznego. Nie jest też przez to portretem zwierzęcia, ponieważ – i o tym jest ten film – zwierzę nigdy nie jest sobą, nie jest po prostu „zwierzęciem”. Funkcjonuje jako część porządku organizującego prezentację i oglądanie³⁹.

Próba wyjścia poza ludzką perspektywę poprzez eksperymentowanie z – isticie antropocentrycznymi przecież – właściwościami medium i języka filmowego pozwala

³⁷ Michał Matuszewski, „Kino (meta)zoologiczne”, *Ekrany*, nr 2(54) (2020), 38.

³⁸ Matuszewski, „Kino (meta)zoologiczne”, 39–40.

³⁹ Matuszewski, „Kino (meta)zoologiczne”, 40.

więc na lepsze zrozumienie zwierząt, poszukiwanie, a nawet odkrycie nowych rodzajów relacji ludzi z osobami pozaludzkimi.

Takie podejście Matuszewski postuluje również w tekście *Kino (dla) zwierząt*⁴⁰. Autor przytacza przykład filmu *Studies on the Ecology of Drama* [Studia nad ekologią odgrywania] (2017), którego autorką jest fińska artystka Eija-Liisa Ahtila, argumentując na jego podstawie, że „Kino może być narzędziem, które zbliża naszą perspektywę do nie-ludzkiej także dzięki technicznym możliwościom ukazywania tego, co niedostępne naturalnej ludzkiej percepcji” (na przykład za pomocą *slow motion*)⁴¹. Fińska twórczyni kino postrzegała jako część przyrody, a „jednocześnie narzędzie, dzięki któremu możemy poczuć się równoprawną jej częścią”⁴². To umożliwia przyjrzenie się swojej człowieczej naturze i próbę jej rewizji poprzez zatarcie dualizmu między tym, co ludzkie, a tym, co nie-ludzkie.

O zredefiniowaniu tożsamości człowieka upomina się też Monika Bakke w tekście *Między nami zwierzętami. O emocjonalnych związkach między ludźmi i innymi zwierzętami*:

Co więc dzieje się, kiedy uczynimy tę relację [korzystną dla człowieka – P.Ch.] zwrotną? Po pierwsze, człowiek zostaje zredukowany do pokarmu, a zatem traci status podmiotowy ze wszystkimi tego konsekwencjami, takimi jak: utrata tożsamości, uprzywilejowanej pozycji oraz władzy. W takim świecie człowiek w swojej indywidualności gatunkowej i jednostkowej znika, a właściwie zostaje bezpośrednio włączony w łańcuch życia rozumianego jako *zoe* i to właśnie budzi przerażenie, ale też uwodzi⁴³.

Zarówno wizja odrzucenia antropocentrycznego podmiotu, jak i inne propozycje ujęcia relacji człowieka ze światem zwierząt oraz natury wydają się kuszące dla kina w duchu *animal studies*, o czym świadczy mnogość filmów, w których podejmuje się te zagadnienia, oraz omówień tych obrazów. Matuszewski przytacza film *Bez tytułu. (Ludzka maska) (Untitled (Human Mask))*, reż. Pierre Huyghe, (2014), którego bohaterką jest małpa (makak) w stroju kelnerki pracująca w jednym z tokijskich lokali. Nie możemy zidentyfikować gatunku bohaterki, ponieważ nosi ona ludzką maskę. Matuszewski pisze: „Apokaliptyczny kontekst (Fukushima) [film rozpoczyna się od zdjęć skażonej strefy – P.Ch.] pozwala sądzić, że raczej mamy do czynienia z post-człowiekiem”⁴⁴. O zwierzętach i ludziach dowiadujemy się więcej również w filmie *Kino naczelnych: Rodzina małp (Primate Cinema: Apes as Family)*, reż. Rachel

⁴⁰ Michał Matuszewski, „Kino (dla) zwierząt”, *Ekrany*, nr 6 (40) (2017): 12–17, http://ekrany.org.pl/kino_wspolczesne/kino-dla-zwierzat/ (dostęp: 21.11.2020).

⁴¹ Matuszewski, „Kino (dla) zwierząt”.

⁴² Matuszewski, „Kino (dla) zwierząt”.

⁴³ Bakke, „Między nami zwierzętami”, 231.

⁴⁴ Matuszewski, „Kino (dla) zwierząt”.

Mayeri, 2012). Artystka Rachel Mayeri zaobserwowała, że zniewolone szympansy lubią oglądać telewizję, a najbardziej ludzi udających szympansy i przebranych za małpy. Wraz z doktor Sarah-Jane Vick badała upodobania filmowe szympanсів, by stworzyć film,

którego bohaterką jest oglądająca telewizję szympanśica wychowywana jako człowiek (grana przez aktorkę w starannie zrobionym kostiumie). Nachodzi ją w domu grupa „dzikszych” szympanсів, ale za to granych przez aktorów w prowizorycznych kostiumach. Film miał swoją premierę w zoo w Edynburgu; w jej trakcie artystka nagrywała reakcję małpiej widowni. W efekcie stworzyła dokument *Making of*, prezentowany później wraz z właściwym filmem jako dwukanałowa instalacja wideo. [...] Udało jej się [...] wciągnąć ludzkiego widza w metaciąg obrazów – ludzi oglądających szympansy, oglądające ludzi udających szympansy, oglądające ludzkie obrazy⁴⁵.

Przywołane przykłady audiowizualnych prac z pogranicza sztuk wizualnych i kina często mają wiedzotwórczy charakter i z pewnością są kluczowe dla poszukiwań nowych relacji człowieka ze zwierzętami oraz perspektywy zoocentrycznej w kinie. Przełomowość tych prac nie wykracza jednak poza progi muzeów, nauki oraz niszowego kina artystycznego. Słabość wspomnianych utworów polega na ich nieadekwatności (jeszcze) do współczesnych czasów i niepodejmowaniu interesującego mnie problemu bardzo konkretnej grupy zwierząt – zwierząt hodowlanych. Przekazy audiowizualne w duchu *animal studies*, dążące do przekroczenia perspektywy antropocentrycznej, mają bardzo ograniczone oddziaływanie społeczne. Konrad Łoziński, fotoreporter SOK, zwraca uwagę, że w przygotowywanych przez aktywistów w latach dziewięćdziesiątych surowych dokumentacjach nie uwzględniano refleksji estetycznej, a przez to były one mniej efektywne. To się później zmieniło:

Natomiast z czasem podjęto taką refleksję, że ponieważ są to obrazy, na które ludzie nie chcą patrzeć, należałoby zmienić być może podejście do tego, jak przedstawiamy hodowlę przemysłową, jak pokazujemy cierpienie zwierząt, jak w ogóle pokazujemy zwierzęta hodowlane, i wypracować takie sposoby, które z jednej strony zatrzymają widza i zachęcą go do tego, żeby nie odwracał wzroku od tych dokumentacji, a z drugiej strony będą też coś mówiły albo opowiadały jakąś historię, albo przykuwały uwagę i zatrzymywały ją na dłużej w jakikolwiek inny sposób, tak żeby po prostu były bardziej skuteczne⁴⁶.

Zmiana, która pojawiła się w dokumentacjach sytuacji zwierząt hodowlanych, dotyczyła więc nie rewaloryzacji antropocentryzmu, a poszukiwań skuteczności

⁴⁵ Matuszewski, „Kino (dla) zwierząt”.

⁴⁶ Wywiad z Konradem Łozińskim przeprowadzony przeze mnie 24 maja 2020 roku. Archiwum prywatne.

działań, zgodnych zarówno z polityką aktywizmu, jak i z filozofią efektywnego altruizmu. Zresztą Bakke sama przyznaje, że jesteśmy dopiero na początku zmian. Aby perswazyjne działania prowadzone przez SOK za pośrednictwem kina – a dotyczące relacji człowieka ze zwierzętami postrzeganymi jako surowiec, materiał i pokarm – mogły przynieść jakiegokolwiek rezultaty, muszą być prowadzone w języku – zarówno werbalnym, jak i wizualnym – zrozumiałym dla obu stron komunikacji. Wydaje mi się więc, że odpowiednią – jedyną w tym momencie – propozycją rozumienia perspektywy zoocentrycznej jest ta sformułowana przez Dorotę Łagodzką⁴⁷, a odnosząca się do historii, ale i do sztuki w ogóle. W ujęciu badaczki

Anulowanie antropocentryzmu w znaczeniu uniknięcia ludzkiej perspektywy jest prawdopodobnie niemożliwe z uwagi na ograniczenia cielesne człowieka i naturę jego umysłu. Można jednak wyjść poza antropocentryzm w tym sensie, że nie uważa się człowieka za jedyny punkt odniesienia dla spraw ważnych, uznaje się natomiast samodzielną wartość zwierząt, czyli nie przypisuje się im wartości tylko przez wzgląd na ich powiązania z człowiekiem. Może się to dokonywać zarówno w sferze tematyki dzieł, jak i samej ich percepcji⁴⁸.

Co za tym idzie – proces upodmiotowienia zwierząt, kluczowy dla perspektywy zoocentrycznej, może przebiegać w różnoraki sposób. Łagodzka, powołując się na *Zwierzęcy punkt widzenia. Inną wersję historii* Érica Barataya, proponuje uczynić ze zwierząt przedmiot badań, a nie tylko ich kontekst, pretekst czy tło⁴⁹. Pisze:

Baratay proponuje „odwrócić pisanie, aby nie mówić o woźnicy, który powozi, wbi-jającym pikę pikadorze, leczącym weterynarzu [...], karmiącym panu, lecz o ciągnącym koniu, przesytytym byku, operowanej krowie, jedzącym psie”. Podobny zabieg proponuję zastosować, przynajmniej eksperymentalnie, w stosunku do sztuki, by zobaczyć, czego dotyczy dane dzieło. Dostrzeżemy wtedy obrazy o przesywanych strzałą lub mieczem koniach, ciągnących brony wołach, czatujących na kąski ze stołu psach czy umierających w kuchni rybach⁵⁰.

Wydaje się, że tę propozycję skutecznie, choć wciąż eksperymentalnie, realizują takie filmy, jak *The Private Life of a Cat* (1947) Mai Deren i Alexandra Hammida czy *Królik po berlińsku* (2009) Bartosza Konopki, którego utwór z perspektywy posthumanizmu i historii zwierząt szczegółowo omawia Agata Janikowska w artykule *Patrząc nie-ludzkimi oczami: przypadek „Królika po berlińsku”*⁵¹. Autorka rezygnuje przy tym

⁴⁷ Dorota Łagodzka, „Podmiotowość zwierząt w sztuce”, *Wielogłos*, nr 1(35) (2018): 63–82.

⁴⁸ Łagodzka, „Podmiotowość zwierząt w sztuce”, 75.

⁴⁹ Łagodzka, „Podmiotowość zwierząt w sztuce”, 72.

⁵⁰ Łagodzka, „Podmiotowość zwierząt w sztuce”, 73.

⁵¹ Agata Janikowska, „Patrząc nie-ludzkimi oczami: przypadek *Królika po berlińsku*”, *Kwartalnik Filmowy*, nr 110 (2020): 156–171. <https://doi.org/10.36744/kf.313>.

„z popularnej interpretacji tego obrazu, która los tych zwierząt traktuje jako alegorię ludzkiego życia w okresie zimnej wojny”⁵². *Królik po berlińsku* staje się dla niej obrazem życia królików, stanowi „materiał ilustrujący związki historii ludzkiej i nie-ludzkiej, a także punkt wyjścia rozważań nad potencjałem kina w budowaniu nieantropocentrycznych opowieści oraz nad ograniczeniami sztuki filmowej w tym zakresie”⁵³.

Historia zwierząt nie jest jedynym sposobem na ukazanie upodmiotowienia osób pozaludzkich w kinie. Eksperymenty pozwalają na dociekanie, jak zwierzęta postrzegają świat zmysłowo – deformacje obrazu i dźwięku w *Lily's Nightmare* (tytułowa Lily uznana jest przez artystkę Kathy High za autorkę filmu, której High jedynie pomaga), projekty VR, AR, filmy sferyczne, na przykład *In the Eyes of the Animal* (autorstwa Marshmallow Laser Feast). Kiedy jednak dochodzi do próby pokazania pozazmysłowego interesu zwierząt, powraca uwikłanie w antropocentryczny paradygmat. Jednocześnie, jak podkreśla Łagodzka, „świadome zastosowanie antropomorfizacji jako narzędzia krytycznego wobec antropocentryzmu może być sposobem poszukiwania zwierzęcej podmiotowości”⁵⁴. Tak dzieje się na przykład w filmie *Lily Does Derrida: A Dog's Video Essay*, w którym wspomniana Lily (ponownie współpracująca z High) mówi: „Wiem, pomyślicie, że to jest antropomorfizowanie mnie...”, a jednocześnie podejmuje refleksję nad esejem Jacques'a Derridy *Zwierzę, którym więc jestem (dalej idąc śladem)*.

Taka strategia, choć dyskusyjna, wydaje się skuteczna w kontekście wykorzystania produkcji filmowej do przemawiania w imieniu zwierząt, co potwierdzają też sami członkowie SOK. Jak mówi Nadina Dobrowolska, koordynatorka projektów filmowych w organizacji:

Myszę, że ważne jest opowiadanie o tych zwierzętach w kategorii jednostek i pokazywanie ich w momencie, kiedy mamy już do czynienia z jakimś *happy endem* (na przykład uratowanym zwierzakiem). Wtedy warto pokazywać też cechy ich charakterów, bo problemem jest to, że zwierzętom hodowlanym to zostało trochę odebrane. One są takimi trybikami w tej smutnej maszynie hodowli przemysłowej i trochę społeczeństwo w ogóle odcina od siebie fakt, że te zwierzęta też często mają cechy zwierząt towarzyszących, że one się potrafią przytulać, że kurę w ogóle da się wziąć na ręce i nie wydziobie ci oczu na przykład. Myszę, że to jest bardzo ważne, żeby pokazywać, że te zwierzęta się od siebie różnią, mają swoje charaktery i że są po prostu fantastycznymi, czującymi istotami i że nie mamy prawa im robić tego, co robimy. To bym wyodrębniła jako taki najważniejszy element opowiadania o zwierzętach⁵⁵.

⁵² Janikowska, „Patrząc nie-ludzkimi oczami”, 157.

⁵³ Janikowska, „Patrząc nie-ludzkimi oczami”, 157.

⁵⁴ Janikowska, „Patrząc nie-ludzkimi oczami”, 80.

⁵⁵ Wywiad z Nadiną Dobrowolską przeprowadzony przeze mnie 29 kwietnia 2020 roku. Archiwum prywatne. Podkr. – P.Ch.

Jak to twierdzenie i związane z nim konteksty przekładają się na świadomość problemów dotyczących perspektywy zoocentrycznej i konkretne reprezentacje zwierząt w filmach Stowarzyszenia?

W jądrze antropocentryzmu Filmy Stowarzyszenia Otwarte Klatki

Zanim przejdę do omówienia filmów SOK i środków formalnych w nich wykorzystywanych, za konieczne uważam naszkicowanie pozycji Stowarzyszenia jako aktora współczesnego społeczeństwa medialnego (w ramach którego funkcjonuje) oraz podejścia organizacji do przemawiania w imieniu zwierząt.

Ruch wyzwolenia zwierząt będzie jednak wymagał od ludzi większego altruizmu niż jakikolwiek inny ruch wywoleńczy. Zwierzęta nie mogą same domagać się wyzwolenia ani głosowaniem, demonstracjami czy bojkotem protestować przeciwko warunkom, w jakich żyją⁵⁶.

– pisze Peter Singer w emblematycznym dla rozwoju *animal studies* i ruchu prozwierzęcego *Wyzwoleniu zwierząt* (po raz pierwszy opublikowanym w 1975 roku). Filozof zaznacza przy tym, że pokłady altruizmu powinni wykrzesać z siebie wszyscy bez wyjątku, nie tylko już przekonani. Jest to zadanie niezwykle trudne, bo choć od momentu napisania przez Singera rewolucyjnej książki dużo się zmieniło – wzrosła świadomość ludzi, a ruch orędownictwa na rzecz zwierząt nigdy nie był tak słyszalny jak dziś – to nigdy też nie zabijaliśmy tylu zwierząt, ile zabijamy obecnie. Społeczeństwa stały się zamożniejsze, konsumpcjonizm to domena naszych czasów, a popyt na mięso (i inne produkty odzwierzęce) wzmacnia i rozwija produkcję przemysłową. Wykorzystywanie zwierząt uwarunkowane jest systemowo, a ich zjadanie (bo to ono – obok eksperymentów naukowych – w największym stopniu napędza tę maszynę okrucieństwa) dla zdecydowanej większości ludzi na świecie jest normalne, naturalne i niezbędne („trzy usprawiedliwienia na N” autorstwa psycholożki Melanie Joy⁵⁷). Zatem skuteczna zmiana *status quo* może – według członków organizacji (co wynika z przeprowadzonych przeze mnie wywiadów z aktywistami SOK) – dokonać się tylko w polu dostępnym dla większości nieprzekonanych i z pomocą takich praktyk społecznych oraz protokołów komunikacyjnych, które są łatwo osiągalne i przystępne dla przeciętnego interesariusza.

⁵⁶ Peter Singer, *Wyzwolenie zwierząt*, tłum. Anna Alichniewicz i Anna Szczęśna (Warszawa: Wydawnictwo Marginesy, 2018), 363.

⁵⁷ Melanie Joy, *Why We Love Dogs, Eat Pigs: and Wear Cow: An Introduction to Carnism*. San Francisco 2010 – podaje za: Leenaert, *Jak stworzyć wegański świat*, 29.

Z tego powodu SOK przekazuje odbiorcy komunikat w znacznej mierze za pośrednictwem kampanii, które z kolei wykorzystują jako kanał przekazu komunikatu wszechobecne i niewidzialne media, w tym przede wszystkim media społecznościowe (i jednocześnie same dają się im wykorzystywać). Warto przy tym podkreślić, że choć promocja, dystrybucja i eksploatacja filmów w internecie pozwalają dotrzeć do użytkowników sieci (a przecież żyjemy w społeczeństwie medialnym), to zmusza SOK do zawarcia kolejnego paktu – tym razem technologiczno-kulturowego, który swoje korzenie również ma w antropocentryzmie.

Chodzi nie tylko o niezbędną do realizacji aktywistycznej agendy infrastrukturę, lecz także o sposoby jej użytkowania i naukę tejże. Kompromis wynika stąd, że prowadząc szeroko zakrojone działania informacyjne i marketingowe w internecie, SOK staje się aktorem w „prosumpcyjnym” świecie zdominowanym przez tak zwaną Technologiczną Wielką Piątkę (Google, Amazon, Facebook, Apple i Microsoft – w skrócie GAFAM), której ostatecznym celem niekoniecznie jest wolność i pluralizm, a raczej monopol władzy w sieciach komunikacyjnych, wynikający ze zdolności ich programowania, oparty na modelu monetyzującym wszelką aktywność użytkowników⁵⁸. SOK, angażując siebie i swoich odbiorców w produkcję, dystrybucję i konsumpcję mediów oraz treści cyfrowych, ma swój udział w takich zjawiskach, jak: „platformizacja sieci, inwigilacja danych (*dataveillance*), kapitalizm nadzoru (*surveillance capitalism*), ale również różne formy propagandy komputacyjnej, w tym rozprzestrzeniania się fałszywych wiadomości (*fake news*)”⁵⁹, i tym samym w pewnym stopniu wzmacnia przywództwo technologicznych korporacji na rynku zaalgorytmizowanych społeczeństw.

Kolejne zadłużenie autorów zaawansowanych retorycznie filmów SOK w dominującym paradygmacie technologiczno-kulturowym wiąże się z pojęciem edukacji. Aby tworzyć przekazy audiowizualne oraz kształtować procesy cyrkulacji i wykorzystywania treści, członkowie Stowarzyszenia muszą posiadać konkretne kompetencje. Nabyte umiejętności i doświadczenie pozwalają aktywistom podejmować decyzje techniczne, merytoryczne, artystyczne i etyczne. Co jednak istotne, w przypadku większości twórców SOK wykorzystywane w działalności filmowej kompetencje są zdeterminowane przez nieformalne i pozaformalne procesy uczenia się. Z jednej strony możliwość zdobywania wiedzy nie w placówkach edukacyjnych, a dzięki internetowym kursom, specjalistycznym książkom, wskazówkom przekazywanym przez współpracowników czy wreszcie własnej praktyce opartej na próbach i błędach zdecydowanie sprzyja kulturze partycypacji. Z drugiej strony jednak wpisuje się w złożony mechanizm strukturalnej reprodukcji – pogłębiania nierówności społecznych

⁵⁸ Grzegorz Ptaszek, *Edukacja Medialna 3.0. Krytyczne rozumienie mediów cyfrowych w dobie Big Data i algorytmizacji* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019).

⁵⁹ Ptaszek, *Edukacja Medialna 3.0*, 11–12.

ze względu na nieproporcjonalny dostęp do narzędzi umożliwiających edukację nieformalną i pozaformalną. Zatem w przypadku SOK nieformalne i pozaformalne procesy uczenia się na poziomie mikro wspomagają realizację zadań statutowych organizacji, ale na poziomie makro wspierają system, podając w wątpliwość ogólny cel wszystkich organizacji aktywistycznych – wyrażenie sprzeciwu wobec pewnej zastanej sytuacji.

Zasygnalizowana problematyka – dyskursywne zadłużenie, technologiczne uwikłanie oraz polityka nabywania kompetencji – wprost przekładają się na tok produkcji filmowej SOK. Przekazy audiowizualne tworzone są przez wolontariuszy, kierowanych wskazówkami koordynatorów, którzy z kolei – ze względu na socialmediowy charakter filmów – dążą do coraz większej racjonalizacji, optymalizacji i ergonomii pracy. *Digital manager* SOK, Magdalena Łapińska, mówi:

Na pewno chcemy zrobić **więcej płynnych przejść, animacji, napisów, żeby uprościć to już tak, że jak ktoś ma gotowe materiały, to może korzystać z takich gotowych wzorców** do robienia filmów. Nad tym na pewno będziemy pracować. **Będziemy na pewno pracować nad dłuższymi storytellingowymi materiałami, bo po prostu widzimy, że to się sprawdza.** Dla mnie z perspektywy socialmediowej ogólnie takim **celem jest też, żeby robić więcej filmów.** Robimy ich sporo, ale chodzi o taki recykling treści, żeby jak najbardziej usprawnić to, że jeżeli mamy tekst blogowy, to to też jest rzecz, na podstawie której można zrobić film, albo w drugą stronę. Tak że dla mnie też takim celem jest trochę usprawnienie przepływu treści pomiędzy różnymi kanałami i **sprawniejsze recyklingowanie ich**⁶⁰.

Gotowych narzędzi do aplikacji w filmach dostarcza SOK kultura wizualna. To ona służy realizatorom do kodowania informacji. Należy przy tym zastrzec, że chodzi wyłącznie o współczesną kulturę wizualną z jej swoistymi właściwościami, dyspozytywem (technologicznym, dyskursywnym, doświadczeniowym i architektonicznym) i językiem – zarówno wizualnym, jak i werbalnym oraz odnoszącym się do innych zmysłów⁶¹. Z tego samego powodu filmy Stowarzyszenia często bazują także na jasnych porównaniach, skojarzeniach i zestawieniach podobnych lub odmiennych ujęć filmowych. Łapińska mówi:

bardzo dobrze sprawdzają się takie prościutkie filmy typu kwadrat na przykład podzielony na pół: u góry futrzany pompon, na dole zwierzę w hodowli; i bardzo

⁶⁰ Wywiad z Magdaleną Łapińską przeprowadzony przeze mnie 21 kwietnia 2020 roku. Archiwum prywatne.

⁶¹ Wszak kultura wizualna nie jest domeną tylko współczesności. Zob. William John Thomas Mitchell, „Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej”, tłum. Mariusz Bryl, *Artium Quaestiones*, nr 17 (2006): 273–294.

W poszukiwaniu perspektywy zoocentrycznej w kinie niefikcyjnym...

proste w formie, opierające się na przykład na kontraście, na jakimś porównaniu, które mają naprawdę kilkanaście lub kilkadziesiąt sekund i nie mają nawet fabuły. **Powiedzielibym, że takie bardziej filmowe posty niż prawdziwe filmy.** [...] to, co jeszcze sprawdza się dobrze, to są kompilacje, na przykład **kompilacje szczęśliwych zwierząt albo jednego zwierzęcia, czyli taki format: dynamiczne cięcia, jeden temat pokazany krótkimi ujęciami**⁶².

Szowinizm gatunkowy bierze się między innymi z zakłamywania rzeczywistości przez kulturę masową (przedstawianie życia zwierząt hodowlanych przez media, literaturę, film, sztuki wizualne i tak dalej w innym świetle lub pomijanie tego tematu w zupełności), niewiedzy, co oznacza hodowla przemysłowa, oraz nieznamomości natury zwierząt⁶³. Filmy SOK mają więc ważne zadania: walkę z mainstreamowym przekazem i uświadamianie odbiorcy. Aby jednak informacja mogła być dekodowana bez problemu, aby nastąpiło sprzężenie zwrotne, słowem, aby komunikacja była skuteczna, musi odbywać się w zrozumiałym języku. Jedynym takim językiem jest język ludzki. Co przez to rozumiem?

Po pierwsze, gdy poruszam problematykę ludzkiego języka, zależy mi na podkreśleniu, że człowiek nie wie, jak zwierzę empirycznie odbiera świat, i nie rozumie języka porozumiewania się zwierząt, a więc w filmie jest w stanie przedstawić perspektywę zwierzęcia wyłącznie za pomocą właściwych człowiekowi słów i sposobów widzenia (zapośredniczonych przez kamerę i – ewentualnie – zmodyfikowanych w postprodukcji).

Po drugie, nie wystarczy, że komunikaty werbalny i wizualny będą przekazane „po ludzku”, bo można to zrobić na wiele sposobów. Uznawanie zabijania i zjadania zwierząt za normalne, naturalne i niezbędne bierze się z przekonania o wyższości człowieka nad zwierzętami, nieuznawania ich statusu moralnego, a co za tym idzie – przeświadczenia, że nie mają one żadnych interesów⁶⁴. Ludzie uważają, że istnieją istotne cechy, które odróżniają wszystkich przedstawicieli *homo sapiens* od innych gatunków. Nic bardziej mylnego – należy pamiętać, że „świadomość, samoświadomość, inteligencja i zdolność odczuwania jest u niektórych ludzi poniżej poziomu osiąganego przez wiele zwierząt”⁶⁵. Singer bierze pod uwagę ludzi upośledzonych umysłowo oraz niemowlęta i zaznacza, że „bez radykalnej rewizji statusu zwierząt nie da się obronić idei równości ludzi”⁶⁶. Ta radykalna rewizja statusu zwierząt oznacza uznanie ich świadomości, samoświadomości, inteligencji, zdolności odczuwania i wreszcie – poszanowanie ich interesów. Jak pokazać na ekranie w sposób zrozumiały dla przeciętnego odbiorcy, że wszystkie te cechy posiada *homo sapiens*, lecz

⁶² Wywiad z Magdaleną Łapińską.

⁶³ Singer, *Wyzwolenie zwierząt*, 321–363.

⁶⁴ Singer, *Wyzwolenie zwierząt*, 321–363.

⁶⁵ Singer, *Wyzwolenie zwierząt*, 353.

⁶⁶ Singer, *Wyzwolenie zwierząt*, 354.

posiadają je także zwierzęta? Michał Zgudczyński w kontekście fotografii w ruchu prozwierzęcym zwraca uwagę na nieskuteczność aktywistycznych dokumentacji:

Kłopot z typowymi aktywistycznymi rejestracjami polega na tym, że rzucając oskarżenie przeciwko przemysłowi, nie dopuszczają one do głosu samych zwierząt. To prawda, że musimy przemawiać w ich imieniu, ale przy jednoczesnej próbie przyjęcia ich perspektywy lub przynajmniej zaakcentowania ich podmiotowości.

Częściowa porażka emancypacyjnych estetyk wynikała z ich awangardowości. Były ciekawym eksperymentem estetycznym podejmującym istotne kwestie, ale nie mogły konkurować z językiem głównego nurtu, który większość społeczeństwa, niezależnie od szerokości geograficznej, traktowała jako normę. Przedstawione tu fotografie podejmują problem z innej strony. Zamiast sięgać po nowatorskie rozwiązania estetyczne, wykorzystują kody wizualne dominującej kultury, dotąd zarezerwowane dla przedstawiania ludzi, czego klasycznym przykładem jest właśnie portret⁶⁷.

Zatem dla tekstów audiowizualnych SOK wspomniany przeze mnie „język ludzki” musi w praktyce oznaczać antropocentryczny punkt widzenia: ludzkich bohaterów, próbujących przekonać oglądających do swoich racji, oraz antropomorfizację, zarówno w warstwie werbalnej, jak i wizualnej. Tylko tak – z wykorzystaniem cech i motywów właściwych ludzkiej podmiotowości – można przystępnie i przekonująco, łamiąc dystans i budując relację widza ze zwierzęciem, przedstawić zwierzę jako podmiot, co jest kluczowe dla perspektywy zoocentrycznej. Jak zadłużenie w antropocentryzmie przejawia się w filmach SOK?

Zacznę od przykładów, w których głównym bohaterem jest człowiek. Stowarzyszenie wykorzystuje w tych filmach wiele technik subiektywizacji, by unaocznic doświadczenia psychologiczne i percepcyjne bohatera. Z kolei one pozwalają widzowi zidentyfikować się z protagonistami, a co za tym idzie – wytworzyć empatyczne podejście do zwierząt. Jednym z takich przykładów jest realizacja *Zatrudniłem się na fermie drobiu, by zobaczyć, jak produkuje się mięso* (2018)⁶⁸. To czterominutowy film wykorzystujący rozwiązania znamienne dla narracji pierwszoosobowej. Produkcja powstała w wyniku śledztwa, co nie zmienia faktu, że nie brakuje w niej świadomych wyborów w zakresie wykorzystania środków formalnych. Najbardziej uwagę przykuwa tutaj podobieństwo do rozwiązań wizualnych rodem z gier, wynikające w dużej mierze z konieczności – trudno wszakże byłoby nakręcić nielegalnie taki film w inny sposób niż z ukrytej (prawdopodobnie w którejś z części garderoby)

⁶⁷ Michał Zgudczyński, „Portret w rzeźni – fotografia w ruchu prozwierzęcym”, Krytyka Polityczna, 25.07.2019, <https://krytykapolityczna.pl/kraj/portret-w-rzezni-fotografia-w-ruchu-prozwierzecym/> (dostęp: 16.11.2020).

⁶⁸ Otwarte Klatki, „Zatrudniłem się na fermie drobiu, by zobaczyć, jak produkuje się mięso”, YouTube, 12.06.2018, https://www.youtube.com/watch?v=Cl_MlPcfUY4 (dostęp: 9.05.2022).

kamery. Niemniej rozwiązanie tak popularne w ostatnich latach w kinie, a przeniesione na jego grunt z gier komputerowych FPS⁶⁹ (ang. *first-person shooter*) nie ogranicza się tylko do konkretnego punktu widzenia. Rzeczywiście – nie widzimy bohatera, a ruchoma kamera, wzmocniona częściowo perspektywą krzywoliniową, sugeruje, że to on jest tu nośnikiem spojrzenia. Wewnętrzną focalizację podkreśla *voice-over*, który – już w pierwszych słowach: „Tak zaczęło się moje przyuczenie na pracownika fermy drobiu” – daje odbiorcy do zrozumienia, że to, co widzimy na ekranie, jest jego perspektywą. Można by pokusić się o stwierdzenie, że w przypadku filmu dokumentalnego – w przeciwieństwie do fabularnego⁷⁰ – narrator zewnętrzny (ekstradiegetyczny) i bohater-narrator mogą być tożsami. Wszak – posłużę się przykładem filmu SOK – odbiorca rozumie, że osoba, która nakręciła ten film, to ta sama osoba, której punkt widzenia ujawnia się na ekranie, to jej słowa możemy usłyszeć lub przeczytać.

Należy jednak pamiętać, że wspomniany punkt widzenia jest zniekształcony nie tylko przez kamerę (a przez to nieco inny niż perspektywa autora nagrania), wpływ na ostateczną produkcję mają również inne elementy, takie jak montaż. Dodatkowo konwencję filmu wzmacniają zabiegi wynikające już nie z konieczności, a ze świadomych decyzji autorów filmu. Wśród nich można wymienić choćby głos narratora, który z początku pozbawiony jest emocji i z jednej strony przypomina głos lektora z filmów przyrodniczych, z drugiej zaś kojarzy się z robotem/człowiekiem zupełnie pozbawionym empatii, a co za tym idzie – koresponduje z wizją bohaterów gier FPS, często stworzonych wyłącznie do zabijania, nie do odczuwania. Ani przez chwilę nie widzimy twarzy postaci, co jeszcze bardziej wzmacnia jej zimnokrwistość. Na ekranie pojawiają się tylko ręce bohatera, które – tak jak w *first-person shooterach* – są narzędziem zbrodni (niekiedy tylko one, innym razem korzystające z przedmiotów). Doskonale koresponduje to także z wnętrzem, w którym znajduje się nasz protagonista. Zatrudnił się w miejscu, gdzie zwierzęta traktuje się przedmiotowo – zabija osobniki słabe i karmi te silne, by osiągnąć cel: wyprodukować mięso. Jak w grach, tak i tutaj nie brakuje antagonistów. Współpracownicy z zamazanymi twarzami (to akurat z konieczności – bo nagranie powstało w wyniku śledczego działania „pod przykrywką”, więc udostępnienie wizerunku osób pojawiających się w filmie bez ich zgody byłoby sprzeczne z prawem – ale taki zabieg również podkreśla charakter filmu) najpierw uczą nowego kolegę, jak wygląda praca. Wkrótce jednak ujawniają swoje stanowisko: kiedy bohater zaczyna okazywać emocje (głównie w warstwie słownej, pod koniec także poprzez lekko zmieniony, łamiący się głos) i chce na przykład nakarmić słabego kurczaka, nie pozwalają mu na to. Te próby i zarazem porażki

⁶⁹ Jacek Ostaszewski, „Techniki subiektywizacji w filmie fabularnym”, *Kwartalnik Filmowy*, nr 97–98 (2017): 274.

⁷⁰ Robert Birkholc, „Narracja subiektywna zapośredniczona. Wokół zagadnienia »mowy pozornie zależnej« w filmie”, *Studia Europaea Gnesnensia*, nr 14 (2016): 148. <https://doi.org/10.14746/seg.2016.14.8>.

są coraz liczniejsze, a w ostateczności protagonista przegrywa. Konwencję grową uzupełniają wgrane napisy (transkrypcja monologu wewnętrznego bohatera i dialogów) oraz początkowy napis „TAK MASZ ROBIĆ!”, kojarzące się z rozwiązaniami stosowanymi w grach (fot. 1). Wszystkie te zabiegi mają jedno zadanie – osiągnięcie efektu retorycznego, który można sprowadzić do przekonania odbiorcy, że produkcja mięsa jest zła.



Fot. 1. Kadr z filmu: Otwarte Klatki, „Zatrudniłem się na fermie drobiu, by zobaczyć, jak produkuje się mięso”, YouTube, 12.06.2018, https://www.youtube.com/watch?v=Cl_MlPcfUY4 (dostęp: 9.05.2022).

Kolejnym przykładem filmu SOK, który przemawia w imieniu zwierząt z ludzkiej perspektywy, wykorzystując techniki subiektywizacji, jest *Dlaczego tak wielu ludzi przestaje jeść mięso?* (2020)⁷¹. Pierwsza minuta utworu obfituje w wiele pólzblżeń, zbliżeń lub detali zwierząt, roślin, natury. Widzimy tu oczy świnki czy ludzką rękę muskającą liściem nos krowy (fot. 2). Po niecałej minucie pojawia się dziewczynka, która przygląda się indykowi, po czym następuje zbliżenie na wspomnianego ptaka. Widzimy bohaterkę czeszącą świnie, a potem zbliżenie na świnie. Od początku filmu mamy więc do czynienia z *POV shots*, najpopularniejszym środkiem subiektywizacji percepcyjnej⁷². Fokalizacja zewnętrzna przeplata się tu z intradiegetycznym punktem widzenia.



Fot. 2. Ujęcie z punktu widzenia człowieka, który trzymany w ręce liściem muska nos krowy. Kadr z filmu: Otwarte Klatki, „Dlaczego tak wielu ludzi przestaje jeść mięso?”, YouTube, 24.02.2022, https://www.youtube.com/watch?v=mhGb9jSX_FI (dostęp: 9.05.2022).

⁷¹ Otwarte Klatki, „Dlaczego tak wielu ludzi przestaje jeść mięso?”, YouTube, 24.02.2022, https://www.youtube.com/watch?v=mhGb9jSX_FI (dostęp: 9.05.2022).

⁷² Birkholc, „Narracja subiektywna zapośredniczona”, 151.

Autorzy zdecydowali się także na zabiegi przynależące do subiektywizacji mentalnej. Bohaterka, opierając głowę na świnii, z uśmiechem na twarzy zamyka oczy (fot. 3) – widzimy jej fantazje oraz wspomnienia: pluskającą się w wodzie kaczkę czy kurę odpoczywającą na trawie (fot. 4). Momentami część kadru jest nieostra, co z jednej strony jeszcze bardziej skupia uwagę na portrecie zwierzęcia, z drugiej zaś podkreśla fakt, że są to obrazy mentalne. Podobne kadry biegającej w trawie świnki widzimy na początku i na końcu filmu, a wszystkiemu towarzyszy łagodny, kobiecy *voice-over* opisujący to, co się dzieje na ekranie i podkreślający piękno zwierząt, przyjaźni z nimi, a także pozytywnych wspomnień, które takie relacje implikują. Sugestywny narrator intradiegetyczny przełamuje czwartą ścianę, zwracając się bezpośrednio do widza, co jeszcze bardziej wzmacnia perswazyjny charakter filmu. Należy także zwrócić uwagę na kompozycję kadru i kolorystykę. Autorzy decydują się na jasne, wyraziste kolory i otwartą przestrzeń. Akcja rozgrywa się w dużej mierze na łonie natury, a momentami mamy do czynienia ze *slow motion*. Całość dopełnia delikatna, radosna muzyka. Sceny przywodzą na myśl biblijne wręcz wizerunki rajy i mitologizują więź człowieka z naturą (narrator mówi nawet o odpoczywaniu ze zwierzętami w cieniu jabłoni). Fakt, że na ekranie pojawia się człowiek, pozwala widzowi identyfikować się z bohaterką. Jednocześnie mamy do czynienia z narracją subiektywną zapośredniczoną. Jak pisze Robert Birkholc: „W mowie pozornie zależnej narrator oddaje perspektywę bohatera, ale pozostaje nadal bezpośrednim nadawcą przekazu i może (jako fokalizator zewnętrzny) zawrzeć w tekście własne



Fot. 3. Bohaterka zamyka oczy. Kadr z filmu: *Otwarte Klatki*, „Dlaczego tak wielu ludzi przestaje jeść mięso?“, YouTube, 24.02.2022, https://www.youtube.com/watch?v=mhGb9jSX_FI (dostęp: 9.05.2022).



Fot. 4. Obraz mentalny bohaterki. Kadr z filmu: *Otwarte Klatki*, „Dlaczego tak wielu ludzi przestaje jeść mięso?“, YouTube, 24.02.2022, https://www.youtube.com/watch?v=mhGb9jSX_FI (dostęp: 9.05.2022).

stanowisko wobec »punktu widzenia« postaci»⁷³. Oglądając film *Dlaczego tak wielu ludzi przestaje jeść mięso?*, nie mamy wątpliwości, że protagonistka jest szczęśliwa w relacji z naturą, ale także metadiegeza (z tytułem włącznie) daje nam do zrozumienia, że narrator będący bezpośrednim nadawcą przekazu ma pozytywny stosunek do punktu widzenia bohaterki i aprobuje go. Widz zaś nie może zaprzeczyć, że taki wyidealizowany wizerunek relacji człowieka z naturą jest przez tego widza pożądany.

Wizję kontrastującą z pozytywnie nacechowaną poetyką filmową, która wynika z bliskości człowieka z naturą, prezentują liczne filmy przedstawiające życie zwierząt na fermach przemysłowych. Tak jest w przypadku dokumentu *Ostatnia Podróż – jak wygląda transport zwierząt do rzeźni?* (2018)⁷⁴. Mamy tu do czynienia z grupą zwierząt, których podmiotowość jest wyraźnie podkreślona. Fokalizator w *voice-over* opisuje podróż świń, kur i krów do rzeźni. Jak w poprzednich filmach, i tu nie brakuje posługiwania się emocjami i stanami psychofizycznymi znanymi człowiekowi (na przykład: „Nieświadome zwierzęta nie wiedzą, dokąd zmierzają i co je czeka, ich oczy mówią wszystko: niepokój przeplatany ze strachem, rezygnacją, ale i nadzieją”, „Zwierzęta są wycieńczone, wyniszczone, obdarte z pragnienia życia”). Także w tym przypadku zostaje przełamana czwarta ściana i nadawca zwraca się bezpośrednio do widza. Najciekawsze elementy formalnie, nadające zwierzętom podmiotowość i subiektywność, to jednak obrazowanie oraz narracja wizualna. Niestandardowe punkty widzenia kamery, zbliżenia i detale, skupienie się na twarzach zwierząt, intensywne kolory, eksponowanie krat, za którymi znajdują się zwierzęta, oraz numerów na oznakowaniach świń i krów (fot. 5, 6 i 7) – wszystkie te zabiegi mają na celu uwypuklenie indywidualności zwierząt i ich umiejętności odczuwania. Służą temu portretowanie zwierząt i projektowanie na nie dominujących kodów kulturalnych oraz znaczeń wizualnych tradycyjnie kojarzonych z człowiekiem. To portretowanie (podkreślone także głosem narratora) odsyła widza do znanych mu obrazów śmierci, niosąc (pod)świadome konotacje z wizerunkami opresji dotyczącymi ludzi, związanymi chociażby z drugą wojną światową. Wzbudzenie empatii i znaczący efekt perswazyjny nie mogłyby tu być osiągnięte z wykorzystaniem narracji obiektywnej czy surowego dokumentalizmu.

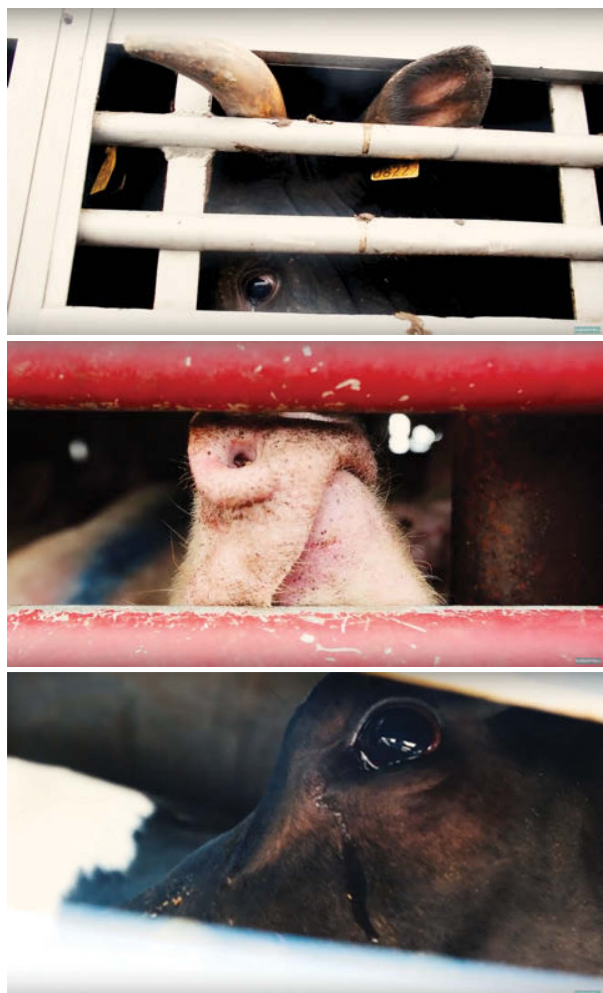
Często stosowaną przez SOK konwencją filmową jest również antropomorfizowanie zwierząt będących bohaterami filmowymi. Podstawowym elementem staje się wyodrębnienie z grupy jednego zwierzęcia poprzez skupienie na nim kamery, nadanie mu imienia, opisanie choćby jego cech charakteru, wyglądu, upodobań czy opowiedzenie indywidualnej historii zwierzęcia. Konrad Łoziński tak mówi o antropomorfizowaniu zwierząt w filmach w kontekście interwencji (w tym *open rescue*):

⁷³ Birkholc, „Narracja subiektywna zapośredniczona”, 153.

⁷⁴ Otwarte Klatki, „Ostatnia Podróż – jak wygląda transport zwierząt do rzeźni?”, YouTube, 7.01.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=TB6MRFMnmKM> (dostęp: 9.05.2022).

W poszukiwaniu perspektywy zoocentrycznej w kinie niefikcyjnym...

Udokumentowanie tego, i to **najlepiej zafiksowanie się w takiej dokumentacji na jednym zwierzęciu, nie na kilku, nawet jeżeli odbieramy kilka, opowiedzenie jego historii, zbudowanie narracji wokół tego, nadanie takiemu zwierzęciu imienia, personalizowanie go, zrobienie tego wszystkiego, co odbierane jest zwierzęciu jakby w kontekście przemysłu, czyli to, że to zwierzę jest totalnie anonimowe, że ono jest uprzedmiotowione, że nie ma absolutnie żadnych praw, że nie jest częścią naszego życia, że jakby nie ma żadnej narracji, jest tak naprawdę tylko cykl hodowlany, to cykl hodowlany tworzy tak naprawdę jedyną narrację tego zwierzęcia**⁷⁵.



Fot. 5, 6 i 7. Kadry z filmu: Otwarte Klatki, „Ostatnia Podróż – jak wygląda transport zwierząt do rzeźni?“, YouTube, 7.01.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=TB6MRFMnmKM> (dostęp: 9.05.2022).

⁷⁵ Wywiad z Konradem Łozińskim przeprowadzony przeze mnie 20 grudnia 2019 roku. Archiwum prywatne. Podkr. – P.Ch.

Podjęcie Stowarzyszenia do budowania narracji filmowej opartej na historii jednego bohatera wynika także z filozofii efektywnego altruizmu, którą aktywiści kierują się w swoich działaniach. Przeprowadzanie interwencji oraz śledztw wymaga wielu zasobów. Uratowanie kilku, kilkunastu czy nawet kilkudziesięciu zwierząt z miliardów zabijanych rocznie na mięso i inne produkty nie pomoże wprowadzić zmian systemowych, do których dąży SOK. Taka kalkulacja pozwala szybko stwierdzić, że dużo skuteczniejszy niż interwencje czy śledztwa mógłby być chociażby lobbing u firm, władz, organizacji pozarządowych i tak dalej. Skuteczna komunikacja z biznesem i politykami wymaga jednak odpowiednich zdolności oraz argumentów. Tutaj wracamy do sposobów reprezentowania zwierząt w produkcjach audiowizualnych SOK. Stowarzyszenie buduje narrację wokół jednego bohatera w większości filmów, ponieważ ma to wymiar symboliczny i perswazyjny. Protagonista dzięki antropomorfizacji staje się symbolem wszystkich zwierząt hodowlanych i jest w stanie przekonać widzów oraz innych interesariuszy do podjęcia działań w jego sprawie. Interwencje i śledztwa mają sens, jeśli zostaną później odpowiednio przedstawione w mediach. Łoziński mówi:

Z punktu widzenia efektywnego altruizmu taka pojedyncza interwencja, która i kosztuje, i odbiera czas, który można wykorzystać w zupełnie inny sposób, i kończy się tak naprawdę odbiorem pojedynczego zwierzęcia, jest czymś totalnie irracjonalnym. Natomiast ona ma sens przede wszystkim medialny, symboliczny właśnie [...]. Nam nie zależy na pojedynczych zwierzętach, tylko na tym, żeby wprowadzić zmiany systemowe [...]. I żeby coś takiego zrobić, trzeba przede wszystkim dotrzeć do mediów, ale też wykonać ogromną pracę nad samym postrzeganiem zwierząt hodowlanych, żeby trochę odczarować ich wizerunek i pokazać, że one nie różnią się zupełnie niczym od zwierząt towarzyszących, tak samo są zdolne do odczuwania bólu i jedyna różnica w tym, jak je traktujemy, to jest po prostu różnica kulturowa w tym, że zdecydowaliśmy, że będziemy je u nas wykorzystywać. Do tego potrzebna jest jakaś tam narracja czy sposób pokazywania tych zwierząt. Nie staramy się pokazywać ich tylko i wyłącznie jako ofiar⁷⁶.

Takie podejście przekłada się na sposób filmowania: plany, perspektywę czy ruch kamery. W filmach SOK wielokrotnie mamy do czynienia ze zbliżeniami, obraz jest dynamiczny, a zwierzęta przedstawiane są z ich poziomu widzenia lub z perspektywy żabiej: „To nie jest robienie zdjęć z góry, tylko pokazanie ich tak, jak one patrzą na świat, zejście gdzieś z tym aparatem naprawdę do parteru i próba takiego upodmiotowienia”⁷⁷. Oczywiście nie wiemy, jak zwierzęta patrzą na świat, ale pokazanie ich otoczenia z ich punktu widzenia ma dla odbiorcy ogromny walor empiryczny, a dla SOK retoryczny i perswazyjny. Jest to istotne do tego stopnia, że aktywiści w niektórych filmach próbują oddać zmysłowe i pozazmysłowe postrzeganie świata przez zwierzęta jeszcze dobit-

⁷⁶ Wywiad z Konradem Łozińskim [20 grudnia 2019 roku].

⁷⁷ Wywiad z Konradem Łozińskim [20 grudnia 2019 roku].

niej. Na przykład w filmie *FRANKENKURCZAK, czyli cała prawda o życiu kurczaków hodowanych na mięso* (2019)⁷⁸ zastosowano wiele zabiegów subiektywizacji, mających odzwierciedlić stany psychofizyczne bohatera, którym jest kurczak. Film otwiera scena z centralnie umiejscowionym kurczakiem (fot. 8), w *voice-over* zaś słyszymy jego monolog wewnętrzny: „To ja, Frankenkurczak. Dziś kończę szósty tydzień mojego życia. Ważę już dwa i pół kilograma i nie mogę stać o własnych siłach. Każdy dzień to coraz większy koszmar”. Bohater opowiada o swoim życiu od momentu trafienia na fermę wraz z innymi kurczakami do momentu odjazdu w ciężarówkach do ubojni. Wypowiedź jest nacechowana emocjonalnie i towarzyszą jej między innymi kadry z perspektywy żabiej, które można odbierać jako *POV shots* (fot. 9). Narracja wizualna i w tym przypadku ma za zadanie podkreślić podmiotowość kurczaka. Ujęcia z fermy, kadry w ciasnych klatkach, ciemna kolorystyka (fot. 10), surowość korespondują ze stanem psychicznym bohatera, uwydatniając jego lęk, wycieńczenie i bezradność. Nie można jednak zapomnieć, że to wszystko opatrzone jest ramą oraz intencją, w jakiej powstał ten film. Fokalizatorowi wewnątrztekstowemu (kurczakowi), który jest podmiotem zarówno werbalnej, jak i momentami niewerbalnej narracji, towarzyszy narrator ekstradiegetyczny, odpowiedzialny za tworzenie filmowych znaków. Te znaki muszą przynależeć do świata człowieka, ponieważ ludzie, aby skutecznie przemawiać w imieniu zwierząt, muszą wyrażać „sprzeciw w ludzkim systemie symbolicznym – języku i obrazie”⁷⁹. Sam obraz przestał być dla organizacji wystarczający, dlatego też zdecydowała się ona na zastosowanie dość odważnej konwencji monologu wewnętrznego zwierzęcia.

Z kolei film *Zobacz świat oczami kury w chowie klatkowym – Virtual Reality* (2016)⁸⁰ pozwala widzowi poczuć się jak w kurzej klatce i ciele: po założeniu okularów VR nośnikiem spojrzenia jest tu przez cały czas właśnie odbiorca, który dodatkowo, w warstwie audialnej, słyszy gdakanie otaczających go w wirtualnej rzeczywistości kur oraz opowieść narratora o warunkach hodowli przemysłowej (fot. 11).

Najbardziej emblematicznym jednak dla dotychczasowych rozważań przykładem tekstu audiowizualnego SOK jest najpopularniejszy na kanale YouTube film organizacji (ponad pół miliona wyświetleń) pod tytułem *Tosia – kura uratowana z fermy. Moje życie jako kury nioski* (2016)⁸¹. Odnajdziemy w nim zabiegi antropomorfizacyjne, połączenie dokumentu z elementami fikcyjnymi, tradycyjny podział na ekspozycję, rozwój i rozwiązanie akcji, punkty zwrotne oraz kulminacyjne,

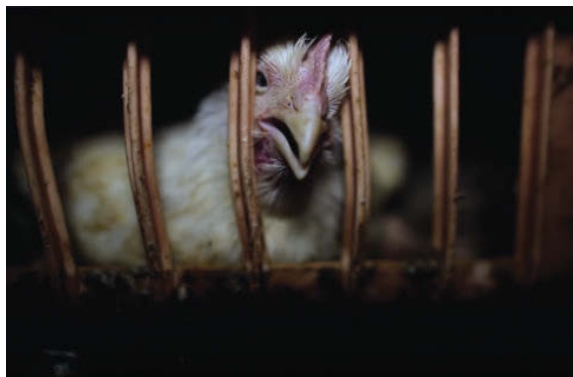
⁷⁸ Otwarte Klatki, „FRANKENKURCZAK, czyli cała prawda o życiu kurczaków hodowanych na mięso”, YouTube, 4.03.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=iASLbsuuuC8> (dostęp: 10.05.2022).

⁷⁹ Zgudczyński, „Portret w rzeźni”.

⁸⁰ Otwarte Klatki, „Zobacz świat oczami kury w chowie klatkowym – Virtual Reality”, YouTube, 26.09.2016, https://www.youtube.com/watch?v=ec7g_cy5wtg (dostęp: 10.05.2022).

⁸¹ Otwarte Klatki, „Tosia – kura uratowana z fermy. Moje życie jako kury nioski”, YouTube, 2.12.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=chv8qh-mCOs> (dostęp: 10.05.2022).

a nawet trzyaktową kompozycję. Sam tytuł filmu wskazuje na to, że narratorem będzie kura. Pierwszym scenom towarzyszy jednak głos narratorki opisującej w trzeciej osobie życie zwierzęcia: „Oto ona, z łapkami w maszynie, ale zacznijmy od początku. Oto pierwsze wspomnienie Tosi: szum maszyn i bujanie wewnątrz jaja”. Monolog narratorki asystuje scenom: kury do połowy w maszynie, która mieli zwierzęta (fot. 12), a następnie jaj bujających się w innym urządzeniu. W kolejnych kadrach pokazane są małe kurczaki i ich życie od urodzenia (fot. 13).



Fot. 8, 9 i 10. Kadry z filmu: Otwarte Klatki, „FRANKENKURCZAK, czyli cała prawda o życiu kurczaków hodowanych na mięso”, YouTube, 4.03.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=iASLbsuuuC8> (dostęp: 10.05.2022).

Wszystkiemu towarzyszy monolog narratorki, opisujący sytuację bohaterki (kury Tosi) w trzeciej osobie. Mamy tu więc do czynienia z różnymi punktami widzenia – nadawca relacjonuje wspomnienie kury, ale używa do tego środków przynależących do świata ludzi zarówno w warstwie werbalnej, jak i w samym obrazie. Sceny przedstawiające życie kurczaka kręcone są między innymi z perspektywy żabiej – z jednej strony sugeruje się w ten sposób punkt widzenia bohaterki (Tosi), z drugiej jednak należy pamiętać, że są to elementy formalne wypracowane przez człowieka i przynależące do jego percepcji.



Fot. 11. Kadr z filmu: *Otwarte Klatki*, „Zobacz świat oczami kury w chowie klatkowym – Virtual Reality”, YouTube, 26.09.2016, https://www.youtube.com/watch?v=ec7g_cy5wtg (dostęp: 10.05.2022).



Fot. 12. Kadr z pierwszej sceny filmu – retrospekcja narratorki. *Otwarte Klatki*, „Tosia – kura uratowana z ferm. Moje życie jako kury nioski”, YouTube, 2.12.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=chv8qh-mCOs> (dostęp: 10.05.2022).



Fot. 13. Małe kurczaki – perspektywa z poziomu widzenia zwierzęcia. Kadr z filmu: *Otwarte Klatki*, „Tosia – kura uratowana z ferm. Moje życie jako kury nioski”, YouTube, 2.12.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=chv8qh-mCOs> (dostęp: 10.05.2022).

W drugiej połowie filmu widzimy rzeczywistość po upływie dwóch lat – przenosimy się do azylu dla kur, w którym widzimy kobietę trzymającą Tosię na rękach. Narratorka mówi, że to ona uratowała zwierzę przed śmiercią. Widz orientuje się,

że sceny w pierwszej połowie filmu częściowo składały się na retrospekcje narratorki, przynależały do konkretnej osoby. Choć z początku pojawia się sugestia, że to kura jest protagonistką, tak naprawdę mamy do czynienia z wewnątrztekstowym nadawcą pierwszoosobowym, który okazuje się głównym bohaterem filmu. Wspomnienie tego właśnie bohatera widzimy w *slow motion* (pierwsza scena kury w maszynie), to jego punkt widzenia pojawia się w azylu dla kur. Dowiadujemy się, że: „Życie Tosi zmieniło się całkowicie, ma w sobie chęć życia i odzyskała wiarę w ludzi. [...] Jej ulubionym przysmakiem jest kukurydza, najlepiej smakuje z mojej ręki”. Ta antropomorfizacyjna fikcja jest konieczna w skutecznej komunikacji człowieka z człowiekiem. Dyskurs podporządkowany jest strukturze argumentacyjnej, więc mimo symultaniczności nadawców wewnątrztekstowych i chęci oddania głosu zwierzęciu również w tym przypadku musi wystąpić „hierarchia surowych podległości”, o której pisał Mirosław Przyłipiak⁸². Wielość, płynność i zmienność punktów widzenia, nadawców i fokalizatorów nie rozbijają spójności przekazu filmowego, a są koherentne dzięki „strukturze rozumianej jako układ ścisłych rozróżnień i przyporządkowań”⁸³, abstrakcyjnym bytom pośrednim, konwencji i widzowi⁸⁴.



Fot. 14. Scena w azylu dla kur – widz dowiaduje się, że narratorka w *voice-over* to bohaterka (kobieta). Kadr z filmu: Otwarte Klatki, „Tosia – kura uratowana z fermy. Moje życie jako kury nioski”, YouTube, 2.12.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=chv8qh-mCOs> (dostęp: 10.05.2022).

W filmie *Tosia – kura uratowana z fermy* szkatułkową formę domyka nie tylko punkt widzenia ludzkiej bohaterki, lecz także formalny opowiadacz (rama), którego celem znów jest perswazja: końcowe *call to action*, czyli wezwanie do działania. Nar-

⁸² Mirosław Przyłipiak, „O subiektywizacji narracji filmowej”, *Studia Filmoznawcze*, T. 7 (1987): 251–254.

⁸³ Przyłipiak, „O subiektywizacji narracji filmowej”, 252.

⁸⁴ Przyłipiak, „O subiektywizacji narracji filmowej”, 251–254.

ratorka mówi: „Jeśli poruszyła cię historia Tosi, zacznij działać już teraz. Dla dobra innych kur, takich jak ona. Nie kupuj jajek z chowu klatkowego ani produktów je zawierających. Udostępnij ten film”. Tosia – poprzez wyabstrahowanie jej z całej populacji gatunku, nadanie imienia, przyglądanie się jej, przypisywanie ludzkich cech, pragnień, przekonań – staje się symbolem wszystkich kur niosek (a w szerszym kontekście – zwierząt hodowlanych).

Sukces filmu ma kilka powodów: twórcy sięgają w nim po język głównego nurtu, stosują zabiegi subiektywizacji poprzez antropomorfizację i sprawnie łączą dokumentalne świadectwo z klasyczną narracją typową dla kina fikcyjnego, tworząc ciekawy, perswazyjny przekaz. Łoziński mówi:

Głównie chodzi nam o to, żeby docierać z tymi materiałami do ludzi, którzy na co dzień mają nie po drodze z empatią wobec zwierząt hodowlanych, a te materiały mają ich zachęcić do tego, żeby spojrzeć na nie z równym żalem, z jakim patrzyliby, gdyby to były zwierzęta towarzyszące, zwierzęta domowe, takie jak psy czy koty, czy świnki morskie, którym dzieje się krzywda⁸⁵.

Czy rzeczywiście taki efekt, zgodny z Singerowskim życzeniem stworzenia świata altruistów, udaje się uzyskać dzięki reprezentacjom (filmowym i fotograficznym) akcentującym podmiotowość zwierząt za pomocą nadawania im ludzkich cech i motywów działania? Zgudczyński studzi nieco entuzjazm tych, którzy chcieliby wierzyć w skuteczność wymienionych zabiegów:

Trudno jednoznacznie stwierdzić, jaki efekt wywierają na odbiorcach poszczególne obrazy. Czy zetknięcie z surową rejestracją z uboju lub hodowli przemysłowej wpłynie w dłuższej perspektywie na wybory konsumenckie, pozwoli utrwalić nowe nawyki? Czy będzie w tym mniej czy bardziej skuteczne od empatycznych dokumentacji? Badania przeprowadzone kilka lat temu przez FARM i Faunalytics nie przyniosły jednoznacznych wniosków. Zawarta tu refleksja nad estetyką fotografii wynika głównie z przesłanek etycznych, z dostrzeżenia potrzeby takich reprezentacji, które w walce o prawa zwierząt nie będą traciły z pola widzenia ich jednostkowości i prawa głosu⁸⁶.

Trudno zbadać, czy w ogóle, a jeśli tak, to w jakim stopniu filmy oraz fotografie dokumentujące sytuację zwierząt hodowlanych wpływają na przejście konkretnych osób na weganizm. Zaryzykuję tezę, że na taką decyzję składa się więcej czynników aniżeli tylko bezpośrednie zetknięcie się z jednym czy nawet kilkoma obrazami objaśniającymi, czym jest hodowla przemysłowa, oraz poruszającymi temat zwierząt jako podmiotów. Dłuższa perspektywa, o której pisze Zgudczyński, jest bardzo ważna dla

⁸⁵ Wywiad z Konradem Łozińskim [20 grudnia 2019 roku].

⁸⁶ Zgudczyński, „Portret w rzeźni”.

przyszłości ruchu prozwierzęcego i sytuacji samych zwierząt, motywowana pragmatyzmem działalność w duchu efektywnego altruizmu zakłada jednak, że droga do weganizmu jest długa, a satysfakcjonujące rezultaty można osiągnąć także mniejszymi krokami⁸⁷ – w przypadku kampanijnych celów SOK to choćby podpisanie petycji czy przekazanie darowizny na realizację celów Stowarzyszenia.

Ważne, jak się okazuje, są aktywności, które ludzie mogą podjąć dla zwierząt w krótszej perspektywie i bez większych trudności. Optymizmem napawają wyniki badań amerykańskich naukowczyń, Christiny M. Brown i Julii L. McLean, które sprawdziły, czy antropomorfizacja psów ma wpływ na poparcie praw zwierząt przez jednostki⁸⁸. Autorki chciały odpowiedzieć na dwa pytania:

- 1) Czy ludzie są bardziej skłonni do projektowania ludzkich stanów emocjonalnych, takich jak poczucie winy i samotność, na psy, jeśli sami doświadczają tych emocji?
- 2) Czy kiedy ludzie identyfikują u psów emocje podobne do ludzkich, wzrasta poparcie tych osób dla praw zwierząt⁸⁹?

Badania dały twierdzące odpowiedzi na te pytania:

Badanie to pokazuje, że poparcie jednostek dla praw zwierząt tymczasowo wzrasta, gdy ludzie ci mają do czynienia z sytuacjami, w których psy wydają się doświadczać ludzkich emocji. Krótko mówiąc, antropomorfizm zwiększa (przynajmniej tymczasowo) poparcie dla praw zwierząt. Autorki zwracają uwagę, że ich odkrycia mają implikacje dla organizacji, które mogą rozważyć wykorzystanie antropomorfizmu do promowania dobrostanu zwierząt wśród szerokiej publiczności za pośrednictwem reklam i filmów⁹⁰.

Antropomorfizm jako narzędzie świadomej krytyki antropocentryzmu i aktywizacji nieprzekonanych do działania na rzecz praw zwierząt jest zatem dla SOK po prostu rentowny, w tym finansowo. Analitycy organizacji Faunalytics piszą, że „skuteczna kampania na rzecz zwierząt oznacza maksymalne spożytkowanie każdego dolara z naszych środków, by oszczędzić zwierzętom cierpienia”⁹¹, a jak dowodzi Tobias Leenaert na podstawie szacunków Animal Charity Evaluators, „darowizna

⁸⁷ Leenaert, *Jak stworzyć wegański świat*.

⁸⁸ Christina M. Brown and Julia L. McLean, „Anthropomorphizing Dogs: Projecting One’s Own Personality and Consequences for Supporting Animal Rights”, *Anthrozoös*, vol. 28, issue 1 (2015) – podaje za: Karol Orzechowski, summary, „Does Anthropomorphism Impact Individuals’ Support for Animal Rights?”, Faunalytics, November 10, 2015, <https://faunalytics.org/does-anthropomorphism-impact-individuals-support-for-animal-rights/> (dostęp: 21.11.2020).

⁸⁹ Orzechowski, „Does Anthropomorphism Impact Individuals’ Support?”.

⁹⁰ Orzechowski, „Does Anthropomorphism Impact Individuals’ Support?”.

⁹¹ Mia Rishel, „Effective Animal Campaigning: Current Knowledge And Guiding Principles”, Faunalytics, May 27, 2020, <https://faunalytics.org/effective-animal-campaigning-current-knowledge-and-guiding-principles/#> (dostęp: 21.11.2020).

w wysokości 100 dolarów na pokrycie kosztów druku ulotek prawdopodobnie uratuje więcej zwierząt niż Twoje wieloletnie niejedzenie mięsa”⁹².

Zakończenie

Z analizy poszczególnych filmów Stowarzyszenia Otwarte Klatki, środków formalnych w nich wykorzystywanych oraz wywiadów przeprowadzonych z członkami organizacji wynika, że twórcy przekazów audiowizualnych – mimo iż krytykują homocentryzm i postulują jako wartość nadrzędną równość wszystkich zwierząt – muszą zadłużyć się w antropocentrycznym dyskursie, aby skutecznie przemawiać w imieniu zwierząt tak zwanych hodowlanych. Kluczem do zrozumienia tego kompromisu jest przede wszystkim aktywistyczny charakter organizacji oraz kierowanie się filozofią efektywnego altruizmu. Aktywizm to nie tylko „czynna postawa, uczestniczenie w życiu organizacyjnym, społecznym, aktywność”⁹³, ale przede wszystkim „aktywność polegająca na działaniu na rzecz osiągnięcia politycznej lub społecznej zmiany, zwłaszcza w roli członka organizacji o określonych celach”⁹⁴. Aby dokonać tych zmian i czerpać z nich realne korzyści (odpowiednie do zainwestowanych zasobów czasowych, finansowych, ludzkich), należy zapożyczyć się w świecie, którego wartości się podważa, i korzystać z niego, a także prowadzić negocjacje na jego gruncie, od środka⁹⁵.

Zresztą, jak przewiduje Łoziński, w sferze (aktywistycznego) reportażu fotograficznego i filmowego o zwierzętach nie ma w najbliższym czasie miejsca na rewolucję estetyczną. Skupienie się na figurze zwierzęcia jako podmiotu działa i jest w tym obszarze jeszcze dużo do zrobienia⁹⁶. Trzeba tylko zachować ostrożność, aby nie porównywać ludzi do zwierząt, bo to może przynieść odwrotny do zamierzonego efekt. W poczynionych na podstawie publikacji Faunalytics oraz innych grup rekomendacjach Vegan Society dotyczących skutecznego tworzenia treści kampanijnych znalazły się: koncentracja na okrucieństwie wobec zwierząt, wykorzystywanie

⁹² Leenaert, *Jak stworzyć wegański świat*, 215.

⁹³ „Aktywizm”, Słownik języka polskiego pod red. W. Doroszewskiego, <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/aktywizm;5408252.html> (dostęp: 18.04.2020).

⁹⁴ „Activism”, Oxford Learner’s Dictionaries, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/activism?q=activism> (dostęp: 18.08.2020).

⁹⁵ Zresztą kwestia tego, na ile istotą perspektywy krytycznej jest jej bezkompromisowe nieuwikłanie, to dylemat kluczowy dla intelektualnego dziedzictwa teorii krytycznej w ogóle. Zob. Tomasz Majewski, *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna* (Łódź: Wydawnictwo Officyna, 2011).

⁹⁶ Wywiad z Konradem Łozińskim [20 grudnia 2019 roku].

grafik oraz pokazywanie zwierząt gospodarskich obok towarzyszących⁹⁷. Z kolei organizacje powinny unikać: porównywania hodowli przemysłowych z gwałtem i niewolnictwem, wykorzystywania w narracji zseksualizowanych zdjęć kobiet oraz porównywania ludzi do zwierząt⁹⁸.

Ludzie nie lubią, kiedy podważa się godność, wyjątkowość i wartość, które sobie przypisują⁹⁹. Nadanie tych cech zwierzęciu to już inna sprawa. Pragmatyczne podejście w ruchu prozwierzęcym polega na stopniowaniu radykalizmu, niemówieniu pewnych rzeczy wprost, pozostawieniu przestrzeni jednostce na zastanowienie się i zgłębienie pewnych tematów indywidualnie¹⁰⁰.

Współczesna kultura wizualna jest tu instrumentem dominacji i sprawczości, ale w rozumieniu Mitchellowskim,

to znaczy, między obrazem jako narzędziem poddającym się manipulacji, z jednej strony, i jako rzekomo autonomicznym źródłem swego własnego celu i znaczenia, z drugiej strony. Takie podejście traktowałoby kulturę wizualną i obrazy wizualne jako „posłańców” w społecznych transakcjach, jako repertorium obrazów lub szablonów wizualnych, które strukturyzują nasze spotkania z innymi istotami ludzkimi¹⁰¹.

Tylko że tym Innym, z którym stajemy twarzą w twarz, jest istota pozaludzka i my sami. Jednostka we własnym zakresie i czasie musi uporać się z dysonansem poznawczym (i wszystkimi implikacjami, które on z sobą niesie¹⁰²), by zrozumieć Innego i tym samym zrewidować status społeczny zwierząt, legitymując jednocześnie ideę równości ludzi i zwierząt pozaludzkich.

Bibliografia

- „Activism”. Oxford Learner’s Dictionaries. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/activism?q=activism> (dostęp: 5.05.2022).
- „Aktywizm”. Słownik języka polskiego pod red. W. Doroszewskiego. <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/aktywizm;5408252.html> (dostęp: 18.04.2020).
- Bakke, Monika. „Między nami zwierzętami. O emocjonalnych związkach między ludźmi i innymi zwierzętami”. *Teksty Drugie*, nr 1–2 (2007): 222–234.

⁹⁷ Rishel, „Effective Animal Campaigning”.

⁹⁸ Rishel, „Effective Animal Campaigning”.

⁹⁹ Singer, *Wyzwolenie zwierząt*.

¹⁰⁰ Leenaert, *Jak stworzyć wegański świat*.

¹⁰¹ Mitchell, „Pokazując widzenie”, 289.

¹⁰² Leenaert, *Jak stworzyć wegański świat*.

- Bear 71. Dir. Jeremy Mendes and Leanne Allison. 2012. <https://www.idfa.nl/en/film/0d27af17-b6dd-4622-82f2-81d024174187/bear-71> (dostęp: 9.05.2022).
- Beattie, Keith. *Documentary Display. Re-viewing Nonfiction Film and Video*. London–New York: Wallflower Press, 2008.
- Berger, John. „Po cóż patrzeć na zwierzęta?” W *O patrzeniu*, 7–39. Tłum. Sławomir Sikora. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999.
- Birkholc, Robert. „Narracja subiektywna zapośredniczona. Wokół zagadnienia *mowy pozorowanej* w filmie”. *Studia Europaea Gnesnensia*, nr 14 (2016): 143–158. <https://doi.org/10.14746/seg.2016.14.8>.
- Effective Altruism. <https://www.effectivealtruism.org> (dostęp: 16.11.2020).
- Janikowska, Agata. „Patrząc nie-ludzkimi oczami: przypadek *Królika po berlińsku*”. *Kwartalnik Filmowy*, nr 110 (2020): 156–171. <https://doi.org/10.36744/kf.313>.
- Leenaert, Tobias. *Jak stworzyć wegański świat. Podejście pragmatyczne*. Tłum. Aleksandra Paszkowska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2019.
- Łagodzka, Dorota. „Podmiotowość zwierząt w sztuce”. *Wielogłos*, nr 1(35) (2018): 63–82.
- Majewski, Tomasz. *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*. Łódź: Wydawnictwo Officyna, 2011.
- Matuszewski, Michał. „Kino (dla) zwierząt”. *Ekrany*, nr 6(40) (2017): 12–17. http://ekrany.org.pl/kino_wspolczesne/kino-dla-zwierzat/ (dostęp: 21.11.2020).
- Matuszewski, Michał. „Kino (meta)zoologiczne”. *Ekrany*, nr 2(54) (2020): 38–41.
- Mitchell, William John Thomas. „Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej”. Tłum. Mariusz Bryl. *Artium Quaestiones*, nr 17 (2006): 273–294.
- Orzechowski, Karol, summary, „Does Anthropomorphism Impact Individuals’ Support for Animal Rights?”. Faunalytics. November 10, 2015. <https://faunalytics.org/does-anthropomorphism-impact-individuals-support-for-animal-rights/> (dostęp: 21.11.2020).
- Ostaszewski, Jacek. „Techniki subiektywizacji w filmie fabularnym”. *Kwartalnik Filmowy*, nr 97–98 (2017): 263–277.
- Otwarte Klatki. „Dlaczego tak wielu ludzi przestaje jeść mięso?”. YouTube. 24.02.2022. https://www.youtube.com/watch?v=mhGb9jSX_FI (dostęp: 9.05.2022).
- Otwarte Klatki. „FRANKENKURCZAK, czyli cała prawda o życiu kurczaków hodowanych na mięso”. YouTube. 4.03.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=iASLbsuuuC8> (dostęp: 10.05.2022).
- Otwarte Klatki. „Jak najskuteczniej pomagać zwierzętom? Efektywny altruizm daje odpowiedź!” YouTube. 20.10.2020. <https://www.youtube.com/watch?v=UffQ8brR6UY> (dostęp: 16.11.2020).
- Otwarte Klatki. „Ostatnia Podróż – jak wygląda transport zwierząt do rzeźni?”. YouTube. 7.01.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=TB6MRFMnmKM> (dostęp: 9.05.2022).
- Otwarte Klatki. „Tosia – kura uratowana z fermi. Moje życie jako kury nioski”. YouTube. 2.12.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=chv8qh-mCOs> (dostęp: 10.05.2022).
- Otwarte Klatki. „Zatrudniłem się na fermie drobiu, by zobaczyć, jak produkuje się mięso”. YouTube. 12.06.2018. https://www.youtube.com/watch?v=Cl_MIPcUY4 (dostęp: 9.05.2022).
- Otwarte Klatki. „Zobacz świat oczami kury w chowie klatkowym – Virtual Reality”. YouTube. 26.09.2016. https://www.youtube.com/watch?v=ec7g_cy5wtg (dostęp: 10.05.2022).

- Pick, Anat. „Why Not Look at Animals?” Nescus. June 12, 2015. <https://necus-ejms.org/why-not-look-at-animals/> (dostęp: 11.07.2020).
- Przylipiak, Mirosław. „Film dokumentalny jako gatunek retoryczny”. W *Poetyka kina dokumentalnego*, 93–129. Gdańsk–Słupsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego–Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku, 2004.
- Przylipiak, Mirosław. „O subiektywizacji narracji filmowej”. *Studia Filmoznawcze*, T. 7 (1987): 239–256.
- Ptaszek, Grzegorz. *Edukacja Medialna 3.0. Krytyczne rozumienie mediów cyfrowych w dobie Big Data i algorytmizacji*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.
- Rishel, Mia. „Effective Animal Campaigning: Current Knowledge And Guiding Principles”. Faunalytics. May 27, 2020. <https://faunalytics.org/effective-animal-campaigning-current-knowledge-and-guiding-principles/#> (dostęp: 21.11.2020).
- Safina, Carl. „Teoria umysłu”. W *Poza słowami. Co myślą i czują zwierzęta*, 337–345. Tłum. Dominika Dymińska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2018.
- Safina, Carl. „Typowo ludzki?” W *Poza słowami. Co myślą i czują zwierzęta*, 40–47. Tłum. Dominika Dymińska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2018.
- Singer, Peter. „The Why and How of Effective Altruism”. TED2013. March 2013. https://www.ted.com/talks/peter_singer_the_why_and_how_of_effective_altruism (dostęp: 16.11.2020).
- Singer, Peter. *Wyzwolenie zwierząt*. Tłum. Anna Alichniewicz i Anna Szczęsna. Warszawa: Wydawnictwo Marginesy, 2018.
- Smail, Belinda. „Introduction”. In *Regarding Life. Animals and the Documentary Moving Image*, 1–20. Albany: State University of New York Press, 2016.
- Sołodki, Paweł. „Rubasności świata. Seksualność jako atrakcja w filmach mondo”. W *Metody dokumentalne w filmie*. Red. Dagmara Rode i Marcin Pieńkowski, 163–190. Łódź: Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, 2013.
- Zgudczyński, Michał. „Portret w rzeźni – fotografia w ruchu prozwierzęcym”. *Krytyka Polityczna*. 25.07.2019. <https://krytykapolityczna.pl/kraj/portret-w-rzezni-fotografia-w-ruchu-prozwierzecym/> (dostęp: 16.11.2020).

Patrycja Chuszcz – magister, doktorantka w Instytucie Kultury Współczesnej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Publikowała między innymi w „Kwartalniku Filmowym”, „Kalejdoskopie”, „Vege” i „Ekranach”. W kręgu jej zainteresowań znajdują się: *animal studies* w kulturze, alternatywne formy produkcji filmowej, nowe media, kultura krajów hiszpańskojęzycznych. Zawodowo zajmuje się dziennikarstwem radiowym.

Patrycja Chuszcz – MA, PhD candidate at the Institute of Contemporary Culture at the Faculty of Philology at the University of Łódź. She has published, among other journals and magazines, in *Kwartalnik Filmowy*, *Kalejdoskop*, *Vege*, and *Ekran*. Her interests include animal studies in culture, alternative forms of film production, new media, and the culture of Spanish-speaking countries. She works as a radio journalist.