

Anna Filipowicz*

Pasaże przemocy, zakątki subwersji O miastach-menażeriach w cyklu animacji *Miłość, śmierć i roboty*

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2021.004>

Streszczenie: Celem artykułu jest wykazanie, jak w serialu *Miłość śmierć i roboty* (2019), animowanej antologii *science fiction* pomysłu Tima Millera i Davida Finchera, dystopijne miasto-menażeria staje się przestrzenią permanentnej dystrybucji stosunków władzy i podległości. Dotyczy to zwłaszcza nadzoru nad tym, co nie-ludzkie – zarówno w znaczeniu sprowadzonego do statusu zwierzęcia człowieka, jak też rzeczywistego żywego stworzenia – poddawanego na terenie zamkniętym różnorakim formom symbolicznego i fizycznego dyscyplinowania. Alians z tym, co zwierzęce, wiąże się więc z możliwością rozpajania opresyjnych reżimów, burzenia hierarchicznego umocowania świata oraz przeformułowywania rządzących w nim nadrzędno-podrzędnych reguł.

Słowa kluczowe: cyborg, panoptyzm, ludzkie zoo, maszyna antropologiczna, postkolonializm

Passages of Violence, Corners of Subversion About Cities-Menageries in the Series *Love, Death and Robots*

Abstract: The purpose of this paper is to show how in the series *Love, Death and Robots* (2019), an animated science fiction anthology created by Tim Miller, a dystopian city-menagerie becomes the area of permanent distribution of power and submission. It concerns especially supervision over the non-human – meaning both human, but reduced to the status of an animal, and a real living

* Dr hab., profesor w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Jej zainteresowania badawcze obejmują: związki literatury i filozofii posthumanizmu, postsekularyzm w badaniach literackich.
E-mail: anna.filipowicz@ug.edu.pl | ORCID: 0000-0002-6779-6643.

being, subject to various forms of symbolic and physical disciplining in a closed area. In the series, the city is a space of absolute power over animals – over a man treated as an animal and over a real living creature. In the case of the dystopian metropolises shown in the animations, it serves to establish social divisions between “the same” and “the other,” and to demonstrate the absolute power of the imperial rulers. This anthropological authority is not limited to the space of freak-shows, anthropological exhibitions and zoos, but applies to every corner of the city where there are no more safe asylums. Alliance with the animal is therefore connected with the possibility of unsealing oppressive regimes, destroying hierarchical authority of the world and reformulating the superior-inferior rules which govern it.

Keywords: cyborg, panopticism, human zoo, anthropological machine, postcolonialism

W serialu *Miłość, śmierć i roboty* (2019), animowanej antologii *science fiction* pomysłu Tima Millera i Davida Finchera, miasto staje się często przestrzenią permanentnej dystrybucji stosunków władzy i podległości. Dotyczy to zwłaszcza nadzoru nad tym, co nie-ludzkie – zarówno w znaczeniu sprowadzonego do statusu zwierzęcia człowieka, jak też rzeczywistego żywego stworzenia – poddawanego na terenie zamkniętym różnorodnym formom symbolicznego i fizycznego dyscyplinowania. Ograniczone miejskie terytorium pozwala bowiem na zgrupowanie wszystkich kontrolowanych „obiektów”, wystawianie ich na cudzy ogłód, poddawanie wnikliwemu rozpoznaniu, co w miejskich dystopiasz serialu służy ustanawianiu społecznej różnicy pomiędzy „swoim” a „obcym”. W zobrazonych tutaj futurystycznych metropoliach – stolicach skolonizowanych państw lub neoimperialnych aglomeracjach – takie przestrzenie zamknięcia stanowią laboratoria reżimowej władzy, która swym zasięgiem znacznie wykracza poza konwencjonalne pokazowe przestrzenie: monstruaria, wystawy antropologiczne, ogrody zoologiczne. To, co pozwala pozyskać i utrzymać dominację człowieka nad nie-człowiekiem, jest więc egzekwowane na całym miejskim obszarze – każde miejsce użyteczności publicznej może okazać się teraz zaimprovizowaną naprędce przestrzenią konstruowania opresyjnych hierarchii.

Jeden z epizodów serialu zatytułowany *Udanych łowów* w reżyserii Oliviera Thomasa jest adaptacją opowiadania Kena Liu, urodzonego w Chinach amerykańskiego pisarza *science fiction*. Autorowi bliskie jest nie tylko łączenie wschodnich i zachodnich tradycji, lecz także subalternalne uwrażliwienie na etniczne, klasowe, płciowe i gatunkowe nierówności. Uwidacznia to choćby utrwalony w animacji obraz Państwa Środka, które ujmuje się w przełomowym dla społeczeństwa momencie – w czasie przypadających na połowę dwiętnastego wieku przymusowej industrializacji prowincji i gwałtownego rozwoju miast, zachodzących na skutek brytyjskiej kolonizacji. Zagraża ona istnieniu pradawnych rodzimych obyczajów i wierzeń, wypieranych teraz przez zachodni punkt widzenia – pokłosie oświeceniowych przekonań o nieskończonych możliwościach ludzkiego intelektu oraz nieograniczonej roli postępu. Taoistyczne i buddyjskie podejście do sił przyrody, w którym świat ludzi i nie-ludzi (zwierząt, duchów) nieustannie współistnieje ze sobą w ziemskim wymiarze, ustępuje w ten sposób pod naporem kultu rozumu, techniki i kapitału, wspomagających człowieka w jego nieograniczonej dominacji nad naturą. Uobecnieniem tych imperialnych porządków staje się w filmie nowo powstały Hongkong, który wzrasta na

zgliszczach dawnego świata – ufundowany przez prowadzących tu interesy brytyjskich okupantów i mający potwierdzać ich zwierzchność nad całym chińskim terytorium.

Ukazywany w animacji Hongkong stanowi zapowiedź metropolii przyszłości urzeczywistniającej założenia modernistycznych architektów, w projektach których struktury przestrzenne odpowiadają w pełni sposobom przemysłowej organizacji produkcji (Bauman 2000: 49). Z tą funkcjonalnością idzie jednak w parze także aura onirycznego odrealnienia, jaka towarzyszy urbanistycznym wizjom ekspresjonistów i futurystów, zderzających porządek industrialnego miasta-maszyny z panującym w nim nastrojem mroku i grozy. Hongkong wpisuje się zatem w formułę „aglomeracji podwójnej” bazującej na *Metropolis* Fritza Langa, gdzie jednoznacznie oddziela się od siebie pnące się w górę wysokościewce należące do finansowego establishmentu oraz ulokowany na dole labirynt ulic – przestrzeni pracy anonimowych mas robotników. Architektura i topografia azjatyckiej metropolii na każdym kroku oddaje zresztą owe społeczne stratyfikacje, separując od siebie elitarne centrum jako domenę brytyjskich kolonizatorów i stłoczone suburbia przeznaczone dla sprowadzonych z prowincji Chińczyków, wykorzystywanych do niskopłatnych robót.

Zapewne dlatego metropolia z *Udanych łowów* jest od swego zarania pełną przemocy dystopią, nastawioną na wyzysk i przesycną korupcją, gdzie grupa nielicznych uprzywilejowanych sprawuje kontrolę nad życiem pozostałych. W labiryncie ulic panuje poczucie permanentnego zagrożenia, upokorzenia, beznadziei, wynikających z braku zaufania do przedstawicieli miejskich elit – sprawców najcięższych nadużyć i zbrodni. W nowo powstałej metropolii szerzy się bowiem nie tylko „zwykłe” bezprawie, lecz także zrodzone w kręgach władzy psychopatologie, które przenoszą wszechobecne tu zło na ekstremalny poziom. Ujawnia się ono szczególnie w ulicznych „polowaniach z nagonką”, których ofiarami padają przypadkowe chińskie kobiety, porywane „z ulicy” i poddawane wyrafinowanym torturom w rezydencjach kolonizatorów. Główne obszary degrengolady Hongkongu nie skupiają się zatem wokół mrocznych przedmieść, ciasnych zaułków, piwnic czy dzielnic biedy, lecz przynależą do tonących w zgniłozielonej poświacie wieżowców finansjery i budynków państwowych instytucji. To właśnie w ich wnętrzach kwitnie handel „żywym towarem”, trwają niekończące się seksualne orgie, zadaje się fizyczne cierpienie sprowadzonym „z miejskich nizin” kobietom. Dotknięta przemocą metropolia staje się w ten sposób areną działań imperialnego okupanta, który poprzez zintensyfikowane okrucieństwo demonstruje światu skalę i zasięg dokonywanych przez siebie podbojów.

Pomimo tego do miasta wciąż napływają robotnicy z prowincji, zmuszeni porzucić dawne życie, a wraz z nim również stare wierzenia i rytuały. Wraz z narzuconą odgórnie mentalnością transformacją nie kończy się jednak całkiem żywotność ludowej magii, której wyrażnie słabsze, lecz wciąż obecne działanie manifestuje się choćby w nadprzyrodzonym statusie niektórych mieszkańców Hongkongu. Tak dzieje się choćby z głównymi bohaterami animacji, stanowiącymi uobecnienie taoistycznej wiary w możliwość przenikania się domen ludzi i duchów, a zwłaszcza ludzi i zwierząt, pod których postacią mogą kryć się demoniczne istoty. Przybyła do Honkongu Yan w przeszłości była bowiem nie-ludzkim stworzeniem, zdolnym czasowo zyskiwać kształty człowieka, choć z ubywaniem „starej magii” stopniowo tracącym swą zdolność do przeobrażeń. Jej dawne istnienie jako kobiety-lisa, *huli-jing*, który w chińskim folklorze kojarzył się z umiejętnością uwodzenia i oszukiwania mężczyzn, zostaje zatem zredukowane wyłącznie do homogenicznej kobiecej postaci, dysponującej jednakże uprzednim powabem i urodą (Huntington 2004:

250–300). Towarzyszy jej w mieście Liang, syn łowcy duchów, od lat wbrew ojcu zaprzyjaźniony z dziewczyną i widzący w niej kogoś więcej niż tylko podstępłą uwodzicielkę. Z Yan łączy go spirytualne pokrewieństwo, gotowość na wzajemne uczenie się swych światów, pomoc w codziennym przetrwaniu, które realizują tu znany nie tylko z chińskich wierzeń motyw ludzko-nie-ludzkiego sojuszu (Sax 1998). Ich przyjaźń sankcjonuje wciąż jeszcze możliwą wymianę między domenami – zjawą i śmiertelnikiem, zwierzęciem i człowiekiem, którzy, choć odmienni kształtem, nadal są do siebie podobni poprzez analogiczny sposób funkcjonowania w świecie.

Ta zbieżność istnienia nie przekłada się jednak wcale na podobieństwo losu, który spotyka przyjaciół po przymusowej przeprowadzce do Hongkongu. Dysponujący inżynierskimi talentami Liang znajduje bowiem zatrudnienie przy rozbudowie kolonialnego imperium, rosnącego w siłę dzięki nowym technologiom. Z czasem staje się on również pomocnikiem miejskich konstruktorów, przyczyniając się do tworzenia służących wygodzie Brytyjczyków urządzeń i wehikułów – od wielofunkcyjnych maszyn do czyszczenia obuwia, przez zastępujące konny transport samobieżne dyliżanse, aż po napędzane silnikiem sterowce (*po pięciu latach odgłosy zgrzytania kół zębatych i dudnienia tłoków były jak bicie mojego własnego serca*). Żadna z prac wykonywanych przez Lianga nie spotyka się jednak z uznaniem okupanta – powodowani chęcią zysku Anglicy uważają go wyłącznie za tanią siłę roboczą, którą można zastąpić własnych, o wiele droższych, inżynierów. Poniżany i niedoceniany konstruktor zaczyna więc projektować samodzielnie, nocami wypróbowując zastosowane za dnia narzędzia i patenty, ćwicząc się w tworzeniu działających na parę wynalazków. Korzysta przy tym z myśli technicznej kolonizatorów, przekazywanej mu w ramach rzekomej „misji cywilizacyjnej” i traktowanej jako kolejna forma kontroli nad podbitymi Chinami. Owa uprawiana przez Linga mimikra – jako naśladowanie imperialnej wizji nowoczesności – naraża go na bycie częścią systemu władzy, ale też działa jak kamuflaż (Domańska 2008: 172–174; Bhabha 2010: 79–100), sprzyjając strategiom obrony przed okupantem.

W urzędzonej na strychu pakamerze Liang tworzy więc swoje zoomorficzne maszyny, które odwzorowują anatomię i ruchy rzeczywistych żywych stworzeń, lecz są od nich bardziej wytrzymałe. Wydaje się przez to ponawiać odwieczne marzenie zachodniego świata, znane już średniowiecznym alchemikom (Henrykowi Korneliuszowi Agrypie, Albertowi Magnusowi), upowszechnione zaś przez pokartezjańskich oświeceniowych myślicieli, którym bliska była idea ulepszenia natury na drodze postępu nauki i techniki¹. Konstruowanym przez Lianga mechanicznym projektom nie towarzyszą już jednak tamte antropocentryczne roszczenia – chęć panowania nad przyrodniczą rzeczywistością i sprawowania nad nią całkowitego nadzoru. Od sprowadzania natury do cech materialnych, traktowania jej jak zasób czy wartościowania według stopnia użyteczności dla człowieka skutecznie powstrzymuje go bowiem pamięć „starej magii” oraz wciąż niezatartych relacji ze światem przyrody (*Moje maszyny były nie z tego świata. I ożywały. To było niczym magia*). Zapewne dlatego sztuczne zwierzęta Lianga mogą pozostać wolne nie tylko od ograniczeń biologii, lecz także od kulturowo-społecznej podległości *homo sapiens* – od przymusu służenia ludziom i bycia przedmiotem ich technologicznych eksperymentów. Tak dzieje się choćby w przypadku sztucznego króli-

¹ To nawiązanie do fundamentalnej dla filozofii Zachodu zmiany myślenia o naturze, która od czasów wielkiej rewolucji przemysłowej przestaje się łączyć z porządkiem biologicznym, a zaczyna łączyć z porządkiem industrialnym (Merchant 1980).

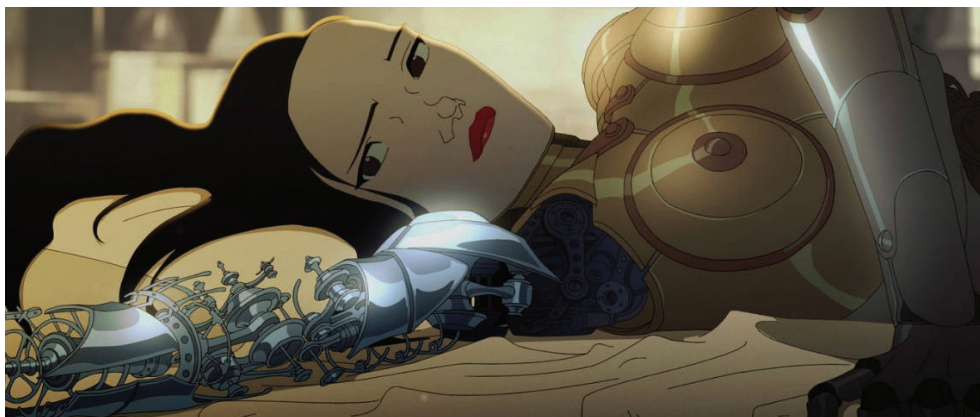


Kadr z filmu *Udanych łowów, cykl Miłość, śmierć i roboty*
T. Miller, D. Fincher (2019). Czas: 10'33

ka, który nie dzieli losu rzeczywistych „zwierząt doświadczalnych”, ale zostaje wypuszczony zaraz po uruchomieniu, funkcjonując na równych prawach z mieszkającym w pakamerze kotem. Ową niechęć do bezwarunkowego panowania nad przyrodą uwypukla jeszcze przełamujący steampunkową estetykę² folklorystyczny sztafaż, w jakim utrzymana jest scena ożywiającego zmechanizowanego zwierzęcia. Fascynacja futurystyczną technologią zderza się tu z ożywiającym mechanizm ogniem (który w buddyjskiej kosmogonii jest jednym z pięciu żywiołów), a także z poustawianymi w pracowni drzewkami bonsai – namiastką tradycyjnych ogrodów do kontemplacji (które w *shintō* i amidyzmie przypominają człowiekowi o jego związkach z przyrodniczym otoczeniem [Hall 1997: 103]).

Z przyjaciółką Lianga z dzieciństwa los obchodzi się tymczasem o wiele bardziej brutalnie – pozbawiona zdolności przekształcania się w zwierzę Yan nie może polować i traci środki do życia, co zmusza ją do prostytucji. Na ulicach Hongkongu świadczy usługi brytyjskim kolonizatorom, podlegając z ich strony nie tylko rytuałom upokorzenia, lecz także symbolicznemu ujarzmianiu – wymierzonej w nią politycznej i moralnej przemocy. W warunkach imperialnego podboju Anglicy traktują bowiem jej ciało na podobieństwo okupowanej przez siebie ziemi – przypisują mu bierność, uległość, gotowość na przywłaszczenie przez dysponującego wiedzą i władzą Europejczyka (Thompson 2000: 10). Stanowi ono „łup wojenny”, który należy się potężniejszemu najeźdźcy, a który zostaje wydarty podbitej nacji z użyciem fizycznej siły; dokonywanego z premedytacją gwałtu. Tak rozumiana cielesność Yan staje się zatem polem fantazmatycznej walki toczzonej między kolonizującymi

² Stampunk (od angielskiego słowa *steam* oznaczającego parę wodną, którą wykorzystywano w dziewiętnastowiecznych przemyśle, i *punk* konotującego bunt przeciwko establishmentowi i wielkim korporacjom) to nurt estetyczny, gatunek literacki, ruch subkulturowy, który wiąże się z fascynacją epoką wiktoriańską i fikcją literacką pierwszych pisarzy fantastyki naukowej. Charakter steampunka wyraża się w połączeniu stylistyki retro z konwencją futurystyczną, co ma sprzyjać spekulacjom na temat alternatywnego zastosowania powstałych podczas rewolucji przemysłowej parowych technologii, a także opartego na nich „równoległego” rozwoju świata (Nevins 2011).



Kadr z filmu *Udanych łowów*, cykl *Miłość, śmierć i roboty*

T. Miller, D. Fincher (2019). Czas: 13'49

a skolonizowanymi mężczyznami i przebiegającej według reguł patriarchalnego porządku. Stawką jest tutaj sprofanowanie tradycyjnych wartości, które konstytuują wspólnotę podporządkowywanych – niszczenia ich zdolności do płciowej reprodukcji przez moralne „skażenie” wyzyskiwanych seksualnie kobiet. Jak pisze Véronique Nahoum-Grappe, gwałt okazuje się wówczas „sposobem ingerencji w przekaz tożsamości obcej grupy, sposobem ugodzenia w jej system pokrewieństwa, jako że przerywa łańcuch usankcjonowanych aktów płciowych zapewniających rozwój zbiorowości” (Nahoum-Grappe 2007: 47).

Gwałt, który spotyka Yan w rezydencji burmistrza Hongkongu, jest więc nie tyle aktem seksualnym, co militarnym – stanowi znak absolutnej władzy i politycznych możliwości najeźdźcy (Szydłowska 2016: 76). Zwabiona tu podstępem kobieta zostaje poddana okrutnym torturom ukierunkowanym na modyfikację jej ciała, które dostosowuje się – również w sensie fizycznym – do wyobrażeń wysokiego urzędnika imperium. Nieprzytomną Yan umieszcza się bowiem w tajnym laboratorium, zamyka w metalowej konstrukcji-pułapce oraz pozbawia górnych i dolnych kończyn, zastępowanych teraz mechanicznymi protezami. Uosabiająca podbijane ziemie kobieta ulega w ten sposób materialnemu demontażowi i ponownemu ukształtowaniu, które odwzorowują zarówno etapy aneksji Chin (najpierw



Kadr z filmu *Udanych łowów*,
cykl *Miłość, śmierć i roboty*

T. Miller, D. Fincher (2019). Czas: 12'27

rozparcelowywanych, a następnie scalanych według reguł imperialnego reżimu), jak też strategię podporządkowania sobie zajmowanej przestrzeni (zgodnie z prymatem rozumu i przy udziale najnowszych technologii). W historii tortur Yan streszcza się zatem historia brytyjskiej kolonizacji Państwa Środka, dokonywana i zza urzędniczego biurka, i w toku inżynierskich prac „w terenie”. Zapewne dlatego w cięciach chirurgicznej piły bez trudu można dostrzec założycielskie wytyczanie granic, tworzenie mapy imperium za pomocą poziomych i pionowych linii prostych. Montowane przez konstruktorów-oprawców metalowe protezy kończyn stają się natomiast aluzją do budowy kolei żelaznej, która pod hasłem postępu miała likwidować chińskie „niecywilizowanie”, „zapóźnienie”, „pierwotność”, uobecnianych tu przez biologiczne kobiece ciało. W laboratorium burmistrza Yan zostaje przekształcona w cyborga, pół-kobietę, pół-maszynę, po czym potraktowana jako bioinżynieryjny eksperyment, mający zaświadczać o technologicznej potędze kolonizatorów. I jako futurystyczny artefakt trafia na zorganizowany w salonie urzędnika publiczny „pokaz osobliwości”, który zamienia się w spektakl kolonialnej supremacji, nacechowanej tak antropocentrycznie, jak też genderowo.

Jako reprezentantkę kolonii Yan przedstawia się tutaj jako ułomne, nie-dość-ludzkie istnienie, które pod wpływem inżynierów imperium może ulec udoskonalamącej je modyfikacji, przeistoczyć się w idealny, już-postludzki, byt. Sprowadzona do tego, co biologiczne, a co staje się maszynowe, kobieta jest bowiem figurą triumfu rozumu, przewyższającego wszystkie ograniczenia natury oraz stanowiącego dowód bezapelacyjnego nad nią panowania. Jego wyłącznymi dysponentami okazują się na pokazie Anglicy, którzy w przeciwieństwie do Chińczyków uobecniają nie tylko świat kultury, lecz także wolny od wszystkich ludzkich słabości świat technologii. Cywilizacyjna granica, która w oczach imperium wyraźnie oddziela „obcych” od „swoich”, zyskuje dzięki temu ontologiczny wymiar, różnicujący od siebie jeszcze-nie-ludzi i już-nie-ludzi – utożsamianych ze zwierzętami skolonizowanych oraz pretendujących do miana półbogów kolonizatorów. Pokaz stanowi zatem składową Agambenowskiej „maszyny antropologicznej”, służącej tworzeniu kategorialnego rozłamu na byt zwierzęcy i ludzki (Agamben 2008: 125–137), tutaj jeszcze pogłębionego, uczynionego nieprzekraczalnym. Absolutna władza okupanta, który pod każdym względem przewyższa okupowanych, znajduje dzięki temu uzasadnienie i prawomocność, stając się wręcz jedyną dopuszczalną opcją, podobnie zresztą jak pełne poddaństwo skolonizowanych. Píše o tym szerzej Anna Wiczorkiewicz, rozpatrując antropologiczne i etnograficzne przeznaczenie popularnych w XIX wieku „ludzkich ogrodów zoologicznych”:

W kompleksie wystawienniczym publiczności przyznano prawo do chlubienia się osiągnięciami cywilizacji i prawo do świadomego oglądu własnego społeczeństwa. W tej cywilizacyjnej utopii podział nie przebiegał pomiędzy rządzącymi a rządzonymi obywatelami kraju. Przeniesiony został gdzie indziej – między cywilizacyjną jedność a inne, niecywilizowane ludy. Wizja wiążąca historię i cywilizację narodów zachodnich z innymi kulturami była totalna. Narracje biegły w ustalonym kierunku, a społeczności prymitywne wypadały z porządku historycznego, dostając się gdzieś w sferę między naturą a kulturą [...]). Historia ludzkości jawiła się jako epifania postępu, a rozwój – jako transformacja dzikości w cywilizację. (Wiczorkiewicz 2002: 20–21)

Oba zaaranżowane na potrzeby pokazu i przeciwstawiane sobie sposoby istnienia Yan – zwierzęce i maszynowe – ulegają jednak paradoksalnemu zrównaniu, zyskując

służebny wobec imperium status. Utożsamiona zarówno z nie-ludzkością, jak też z post-ludzkością kobieta każdorazowo okazuje się bowiem przeznaczonym do oglądania obiektem i wystawienniczym okazem, mającym wyraźnie pasywny charakter. Ustawianą na postumencie i oświetlaną snopem światła Yan pozbawia się możliwości oddania spojrzenia i wydaje na pastwę kolonizatorów, dla których wzrok staje się – niczym w Benthamowskim panoptikonie – zarazem narzędziem poznania, nadzoru i kontroli. Ów wzrok odznacza się także voyeurystycznym nacechowaniem – łączy się nie tylko z obserwowaniem, przyglądaniem się czy zaglądaniem, lecz przede wszystkim z ewokującą pożądanie skopofilią (Malamud 2007: 220). Fetyszyzuje on zatem Yan, czyniąc ją przedmiotem erotycznego pobudzenia, źródłem męskich fantazji i marzeń. Jako „zwierzę”-automat zostaje ona poddana fallocentrycznej przemocy uprzywilejowywania rozumu oraz fallocentrycznej przemocy patrzenia, które w dwójnasób konstytuują sytuację jej podporządkowania. Jego apogeum jest w animacji scena po samym pokazie, dziejąca się już w apartamentach burmistrza, gdzie Yan zostaje jego seksualną „zabawką” – eksploatowanym bez końca narzędziem zaspokajania męskich oczekiwań: erotycznych, kolonialnych, antropocentrycznych.

Jako kobiecy cyborg, łączący w sobie zarazem nie-ludzką i post-ludzką tożsamość, Yan nie pozostaje jednak długo bezbronna i bezsilna. W noc chińskiego święta, Festiwalu Duchów, podczas którego czci się pamięć zmarłych i podkreśla ich związek z żywymi, buntuje się ona przeciw imperialnemu reżimowi i bezlitośnie zabija swojego oprawcę. Do jej zemsty przyczynia się przy tym nie tylko pamięć starych ludowych tradycji, lecz także świadomość własnego hybrydalnego potencjału – rewolucyjnego, wywrotowego, wykołajającego zastane porządku. Jak zauważa Donna Haraway, wypowiedanie posłuszeństwa reżimowi leży bowiem w samej „naturze” cyborga, który, zrodzony z porządku „zachodniego militarizmu i patriarchalnej dominacji”, zawsze pozostaje w nim odszczepieńcem, wyrzutkiem, bękartem, co stanowi także jego sposób działania w świecie (Haraway 2003: 50-51). Jego heterogeniczna tożsamość niesie więc za sobą obietnicę nowej konfiguracji fundamentalnych dla zachodniego myślenia binarnych kategorii – natury/kultury, organicznego/mechanicznego, ludzkiego/nie-ludzkiego, męskiego/kobiecego, duchowego/rozumowego, w których nieprzekraczalny rozróżnienie zastępuje się aliansem, zaś wykluczającą hierarchię – relacją równorzędności. Owa tkwiąca w cyborgicznej ontologii możliwość subwersji staje się również udziałem Yan, przeciwstawiającej się kolonialnemu reżimowi za pomocą przechwytywania i reorientacji jego własnych strategii. Tak dzieje się choćby z narzuconym przez imperium statusem „zwierzęcia”-automatu, który umożliwia jej teraz odnalezienie dawnej zmienności, istnienia jako *huli-jing*, ludzko-nie-ludzka istota. Dzięki kondycji cyborga odzyskuje ona także zdolność polowania, a przez to sposobność samodzielnego utrzymania się przy życiu oraz stanowienia o sobie. Za cel łowów Yan wybiera sobie zwłaszcza tych Brytyjczyków, którzy dopuszczają się wobec chińskich kobiet nadużyć seksualnych.

Ale do całkowitej realizacji takiego zadania konieczna wydaje się również pomoc przyjaciela z dzieciństwa, Lianga, do którego udaje się ona z prośbą o niezbędne jej tożsamościowe dopełnienie. Yan zależy bowiem na wmontowaniu w jej ciało jeszcze jednego istnieniowego komponentu, na poszerzeniu się o kondycję przynależnego do „dawnej magii” lisa, na dysponowaniu zdolnością przemieszczania się między bytami zarazem na nowy i stary sposób. W pakamerze Lianga poddaje się ona zatem dobrowolnemu technologicznemu reprogramowaniu, które, podobnie jak w przypadku innych parowych konstrukcji wynalazcy, uwalnia ją od statusu przedmiotu kolonialnych roszczeń. Za sprawą połączenia inżynierijnej

techniki z chińskimi rytuałami dokonuje się tutaj ponadto ponowne „uruchomienie” cyborga; wprowadzenie go w ruch już jako mechanicznego *huli-jing*. Steampunkowe instrumentarium Lianga, które tym razem napędza para z tradycyjnego herbacianego czajniczka, przywraca Yan utracony potencjał ludzko-nie-ludzkiej transformacji, a wraz z nim także pełną sprawczość. Zapewne dlatego weryfikująca jej zmodernizowane „działanie” finałowa przemiana jest waloryzowana jednoznacznie pozytywnie i przewyżcza wszystkie związane z hybrydalnym istnieniem opresyjne kulturowe przesady. Dostojne piękno zmiennokształtnego mechanicznego lisa, które stanowi fuzję przeciwstawianych sobie dotąd porządków – naturalnych i kulturowych, organicznych i mechanicznych, ludzkich i nie-ludzkich, duchowych i rozumowych, a dzięki ingerencji Lianga także męskich i żeńskich – zostaje tutaj przeciwstawione tak kondycji biernego „zwierzęcia”-automatu, jak też stereotypowemu statusowi cyborga jako wynaturzonego potwora. Podkreśla to jeszcze silkpunkowa estetyka, która służy w animacji obrazowaniu tożsamościowej rekonfiguracji – mechanicznego „złożenia” Yan z różnoimiennych zoomorficznych elementów ze stali i futra³. Oddaje ono tak technologiczną sprawność, siłę, niezawodność maszyny, jak też pełne swobody ruchy rozkoszującego się swą wolnością dzikiego stworzenia, wiodącego odtąd życie w labiryncie robotniczych ulic Hongkongu. Mrok i ciasnota miejskiej przestrzeni staje się zresztą nieoczekiwanym sojusznikiem nocnych eskapad-polowań Yan i istotnym współsprawcą jej działań⁴, umożliwiając tropienie i zastawianie pułapek, w które z łatwością można zagonić „zdobycz”.

³ Jak zauważa Ken Liu, silkpunk „podobnie jak steampunk jest mieszanką fantastyki i technologii inspirowanej czasami wiktoriańskimi, silkpunk miesza fantastykę i technologię inspirowaną wschodnio-azjatycką starożytnością. W przeciwieństwie do steampunku, silkpunk kładzie nacisk na materiały pochodzenia naturalnego (jedwab, bambus, pióra, skórę, koral, skorupy kokosów itp.) oraz biomechanikę” (Liu 2015).

⁴ O tak rozumianej performatywności przestrzeni miejskiej, która dysponuje prerogatywami czynnego aktora (aktanta) w znaczeniu teorii aktora-sieci Bruno Latoura, piszą szerzej m.in. Ewa Rewers (2005), Elżbieta Rybicka (2014), Katarzyna Szalewska (2017).



Kadr z filmu *Udanych łowów*,
cykl *Miłość, śmierć i roboty*
I. Miller, D. Fincher (2019). Czas: 15'49

Cyborgizacja *huli-jing* staje się w ten sposób znakiem wymierzonego w brytyjskie imperium oporu, destabilizującego porządku okupanta i zapewniającego przetrwanie własnym tradycjom, obyczajom, wierzeniom. Jej punktem dojścia nie jest jednak wcale krótkowzroczny odwet, lecz unieważnienie dotychczasowego usytuowania świata, hierarchicznego i umocowanego na negatywnie waloryzowanej różnicy. Zapewne dlatego podmiotami cyborgicznej rewolty stają się zarówno zmiennokształtno-mechaniczna Yan, która nocami dokonuje zemsty na gwałcących chińskie kobiety Anglikach, jak też Liang, który, sprzymierzając się z przyjaciółką, ostatecznie przestaje pracować na rzecz kolonizatorów. Oboje za pomocą różnych metod przekształcają dystopijny Hongkong i zespalają ze sobą to, co większościowe, i to, co mniejszościowe, by razem tworzyć bardziej „płaską”, sprawiedliwszą rzeczywistość. Świat, który byłby na powrót ontologicznie rozszerzony, a przez to bliższy stanowi przedkolonialnej równowagi.

*

W mieście z innego epizodu serialu, zatytułowanego *Sonnie ma przewagę* i będącego adaptacją opowiadania brytyjskiego pisarza *science-fiction* Petera F. Hamiltona, nie sposób już stawiać złu tak wspólnotowego oporu. To przedstawiony w estetyce *noir* dystopijny Londyn z 2070 roku, w którym rządzi darwinizm społeczny i związany z nim bezwzględny kultu siły, skazujący mieszkańców na funkcjonowanie w systemie neofeudalnych zależności. Nie obowiązują tu zatem dawne systemy aksjologiczne, zaś jeszcze wiek wcześniejsze powszechne dążenie do równości – rasowej, płciowej czy gatunkowej – pozostaje zaledwie odległym wspomnieniem. Zapewne dlatego zamieszkujące miasto etniczne mniejszości, kobiety, zwierzęta, a także mutanty i cyborgi okazują się łatwym celem różnopostaciowej przemocy – ofiarą powszechnego kapitalistycznego wyzysku, odradzającego się handlu niewolnikami, niezliczonych zabójstw w pozamienianych w slumsy dzielnicach. Wyłączną władzę w Londynie sprawują bogaci biali mężczyźni, którzy podporządkowują sobie innych dzięki gromadzeniu nieprzeliczonych zasobów, co pozwala im jeszcze wzmacniać skrajne społeczne nierówności oraz eliminować u źródła ewentualną konkurencję. Jako „władcy logosu” odgradzają się oni od reszty mieszkańców w górującym nad metropolią *city*, rządząc stamtąd Londynem za pomocą ulicznych gangów i własnych awatarów. Demonstrowaniu ich wpływów służą natomiast aranżowane „na mieście” brutalne walki ludzkich i nie-ludzkich najemników, którzy wywodzą się spośród najniższych i najbardziej dyskryminowanych grup społecznych.

W zdegenerowanej metropolii przyszłości owe krwawe walki, nazywane *beastie-baiting*, urastają do rangi popularnego sportu połączonego również z nielegalnym hazardem. Organizuje się je zwykle w gmachach dawnych teatrów – z przekształconą w cyrkową arenę sceną, którą otacza widownia z łozami, pozostawionymi jeszcze z poprzedniej epoki. Co noc ogląda się tutaj walki sterowanych przez ludzi cyborgicznych zwierząt konfrontowanych ze sobą dla porównania ich siły, szybkości, wytrzymałości na atak przeciwnika. Tak rozumiane *beastie-baiting* przywodzą na myśl znane z amfiteatrów starożytnego Rzymu *venationes*, które, jak zauważa Monika Żółkoś, zawierały w sobie „elementy pokazów menażerii zwierzęcej, cyrkowych popisów, polowań, walk, a także publicznych egzekucji” (Żółkoś 2014: 72). Zdaniem badaczki, ich głównym zadaniem było pokazywanie natury jako świata „silnie zantagonizowanego, wypełnionego ciągłą walką o życie”, ale także „jako

groźnej, ślepej siły, [...] zagrażającej człowiekowi energii”, która domagała się od niego kontroli i okiełznania. *Venationes* służyły więc konstruowaniu ontologicznych podziałów; to, co ludzkie uobecniało w nich cywilizację, racjonalność, porządek prawa (Kocur 2005: 79), zaś to, co nie-ludzkie – niepowstrzymaną dzikość, drapieżność, agresję. Zasiadająca na widowni publiczność reprezentowała w ten sposób dominację kultury nad znajdującą się na arenie naturą; założoną przez spektakl hierarchię poskramiających i poskramianych, w której ci ostatni budzili zarówno przemieszany z lękiem podziw, jak też pogardę. Owym nie-ludzkim statusem naznaczano ponadto w amfiteatrze występujących ze zwierzętami gladiatorów, niewolników czy skazańców, których w trakcie *venationes* zwykle spotykał analogiczny ze zwierzętami koniec (Żółko 2014: 73).

W przypadku urządzanych w Londynie walk owa „zwierzęca” stygmatyzacja dotyczy nawet tych ludzi, którzy sterują przebiegiem animalnych starć spoza sceny. Są nimi marnie opłacani najemnicy, werbowani zazwyczaj spośród wykluczanych mniejszości – klasowych, etnicznych, płciowych – i przymuszani przez opresyjny system, by w ten sposób zarabiali na życie. Należy do nich choćby konstruktorka jednej z biotechnologicznych zwierzęcych hybryd, Sonnie, homoseksualna niedawna ofiara gwałtu jednego z gangów ulicznych, który spowodował jej trwale cielesne i mentalne okaleczenia. Jako lesbijka i oszpecona na twarzy kobieta nie mieści się ona w dwójnasób w seksistowskich kanonach urody, co w patriarchalnym Londynie z miejsca skazuje ją na funkcjonowanie na społecznym marginesie. Wraz z podobnymi sobie towarzyszami niedoli tworzy ona Khanivore, genetycznie zmodyfikowaną żeńską hybrydę, przypominającą mutację głowonoga, gada, rekina i humanoida oraz wyposażoną w system biomikroprocesorów. Zgodnie z regułami rozgrywek takie projektowane jako monstra cyborgiczne stworzenia łączą się w trakcie walki ze sterującymi nimi sieciowo najemnikami, których stanowią organiczno-technologiczne awatary. Każdy uczestnik starcia dysponuje więc poszerzoną heterologiczną tożsamością, znajdując się zarazem w dwóch różnych wymiarach widowiska i działając w nim zarówno w ludzkiej, jak też w nie-ludzkiej postaci. Taka ontologiczna (i bilokacyjna) złożoność walczących nie służy tu jednak wyłącznie rozrywce widzów, lecz przede wszystkim przeciwstawieniu sobie oglądających i oglądanych, między którymi ustanawia się hierarchiczne relacje. Arena *beastie-baiting* jest bowiem składową Agambenowskiej maszyny antropologicznej, definiującej kondycję człowieka i ustalającej warunki brzegowe dla bycia istotą ludzką, do której nie zalicza się bytów uznanych za hybrydalne czy pograniczne. Jako groźne i „obce” zostają one systemowo wykluczone ze wspólnoty, co ma służyć konstruowaniu różnicy między nimi a w pełni „normatywnymi” ludźmi, którzy dysponują na wyłączność pełnią praw oraz władzy. Nadrzędnym zadaniem cyborgicznych potworów jest na arenie prezentacja podrzędnego usytuowania najemników oraz podkreślanie nadrzędności reprezentantów „rzeczywistego człowieczeństwa” – widzów futurystycznej odmiany *venationes*.

Z ową demonstrowaną na arenie różnicą antropologiczną splatają się jeszcze konteksty genderowe i seksualne, konstytuując fallocentryczny porządek widowiska. Prócz podrzędnej pozycji, którą przypisuje się tutaj wszystkim walczącym, londyńskie *venationes* uprawomocniają bowiem również inną hierarchię – związaną z rozpodobnieniem statusu konfrontujących się ze sobą mężczyzn i kobiet. Jak w kolonialnych projektach najemniczki reprezentują zatem „niższą rasę w relacjach płci” (Loomba 2011: 136) i funkcjonują w roli „biologicznych reproduktorek swych wspólnot, a także nosicielek ich kultury i tożsamości”



Kadr z filmu *Udanych łowów*,
cykl *Miłość, śmierć i roboty*
T. Miller, D. Fincher (2019). Czas: 8'20

(Bobako 2011: 96). Naraża je to na seksualną przemoc zarówno ze strony popleczników miejskiej władzy, jak też z rąk męskich przedstawicieli własnych zmarginalizowanych społeczności. W tym drugim przypadku powodem nadużyć staje się zwykle kompensowanie sobie swojej podległości bądź próba przeciwstawiania się cudzej dominacji, która przebiega poprzez „esencjalizowanie [...] kulturowej różnicy skonstruowanej wokół praktyk ze sfery płci i seksualności” (ibid.: 103). Zapewne dlatego *beastie-baiting* są pomyślane nie tylko jako spektakle rywalizowania, poskramiania, ujarzmiania czy zabijania nie-ludzkich stworzeń, lecz również jako pokazy brutalnych gwałtów, które mężczyźni zadają swym przeciwnikom w trakcie walki. Tak dzieje się właśnie ze starciem Khanivore z Turboraptorem, potężnym męskim monstrem, kontrolowanym przez przeciwnika Sonnie, Simona, i przypominającym połączenie goryla, guźca i nosorożca. Kelly Williams rozpatruje całą potyczkę potworów w kontekście seksualnej przemocy, zwracając uwagę na falliczny kształt broni Turboraptora, jego przypominający stosunek atak, a także pracę kamery, która naśladuje inwazyjne męskie spojrzenie i czyni z Khanivore bierny przedmiot spektaklu. Badaczka zauważa ponadto, że sytuacja na arenie symbolicznie ponawia całą sytuację gwałtu, którego ofiarą padła wcześniej Sonnie, związana z żeńskim monstrem:

Kiedy potwór Sonnie zadaje pierwszy cios [Simon] rzuca jej zniewagę o seksualnym podtekście [...]. Potwory kontynuują walkę [...] Khanivore ostatecznie odrywa ramię przeciwnika i wygląda na to, że wygrała. Jednak w tej samej chwili okazuje się, że Turboraptor wyciąga ostrze osadzone w swej kości ramiennej. Ostrze [...] odcina kilka macek [...]. Khanivore wyje z bólu i zostaje powalona na ziemię. Kolejne ujęcie pokazuje Turboraptora, który napastuje wciąż leżącą na ziemi i wyjąca Khanivore, jak gdyby był drapieżnikiem prześladowującym zdobycz lub



Kadr z filmu *Udanych łowów*,
cykl *Miłość, śmierć i roboty*
T. Miller, D. Fincher (2019).
Czas: 8'17

gwałcicielem zbliżającym się do swojej ofiary. Khanivore zostaje siłą postawiona na nogi, uderzona o ścianę i dźgnięta ostrzem w brzuch. W krótkim ujęciu widać [...] układ ciał obu potworów – męskiego, który przypiera żeńskiego do ściany i wnika weń – co w oczywisty sposób przypomina pozycję seksualną. Potem następuje zbliżenie noża penetrującego ciało Khanivore [...]. Następnie Khanivore otwiera oczy i zanurza swoją mającą kształt ostrza twarz w piersi Turboraptora, zabijając go i wygrywając walkę. Odcina mu głowę i podnosi w górę w zwycięstwie, zanim rzuci ją na podłogę (Williams 2019).

75

Trzeba jednak podkreślić, że właśnie owa demonstrowana w akcie seksualnej przemocy płciowa podrzędność najemniczki staje się paradoksalnie powodem wygranej Khanivore. Zmuszona działać w ramach fallocentrycznego porządku Sonnie – biorąc udział w patriarchalnym *beastie-baiting*, podlegając na arenie władzy męskiego spojrzenia, odpierając w walce ciosy, które naśladują gwałt – wykorzystuje bowiem przypisywane jej kulturowo przymioty jako narzędzia subwersywnego oporu. Właśnie dlatego podstawową strategią bitewną Khanivore jest przejęcie z mizoginistycznych narracji żeńskie ciało jako przedmiot męskich lęków, uwolnione teraz spod mechanizmów normatywnego stabilizowania. To ciało kobiety jako Innego – nieprzewidywalne, nie dające się okiełznać, płynne i zwielokrotnione, niemieszczące się ramach symbolicznych porządków i wymykające się rozumowej kontroli. Uobecnia je zwłaszcza wyposażona we „włosy”-macki i rekinie pysk głowa Khanivore, która okazuje się wielofunkcyjnym narzędziem walki potwora: raz działającym jak chwytak, broń sieczna, dodatkowy narząd ruchu (macki), raz zaś – jak ogromne ostrze, wbijające się aż „po szyję” w ciało przeciwnika. Przez swój sposób istnienia monstrum zakłóca zatem logocentryczne podziały na górę i dół, pojedyncze i wielorakie, statyczne i ruchliwe,

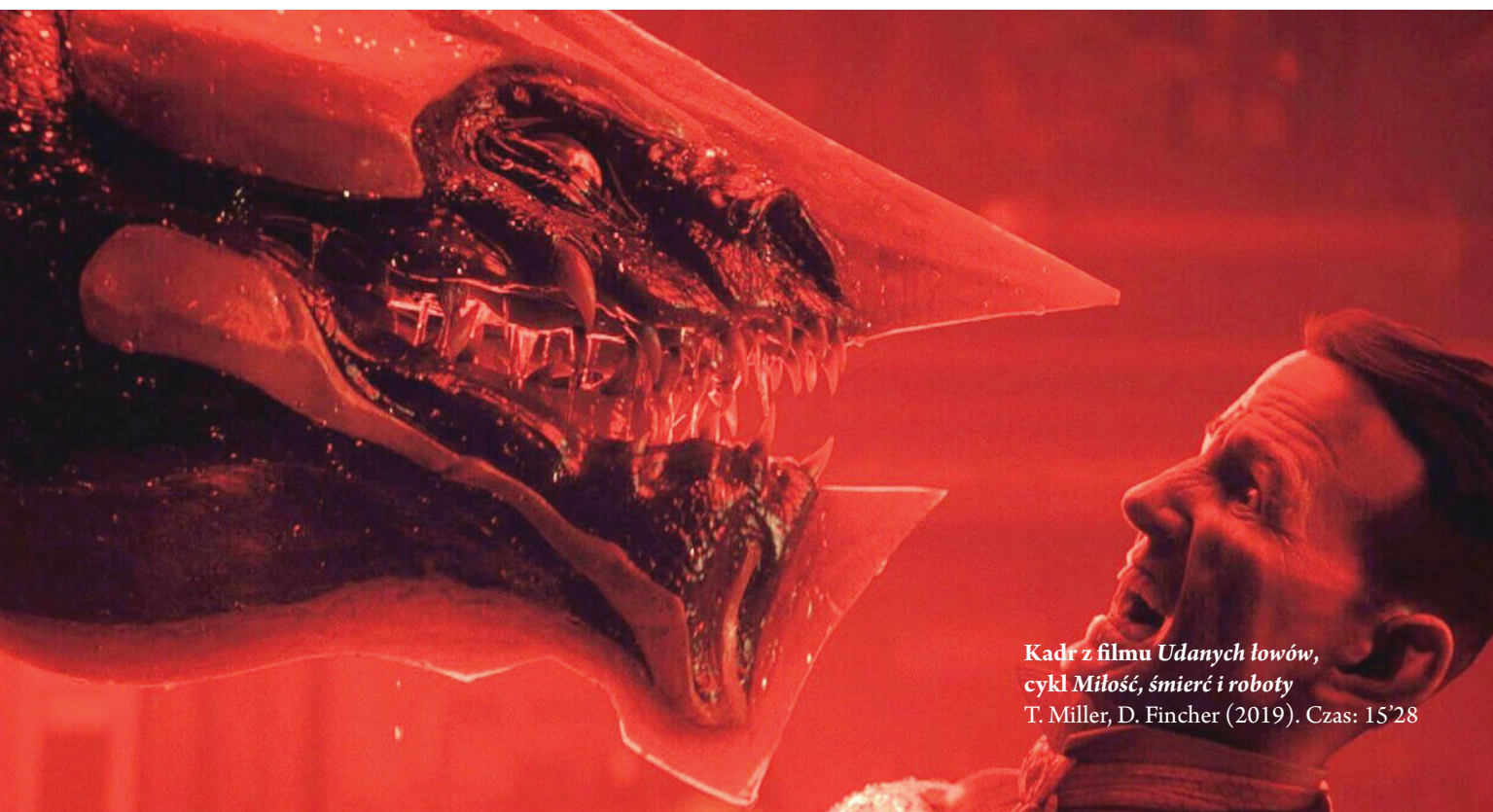
poddaje również w wątpliwość fizjologiczne przeznaczenie poszczególnych części ciała, w którym włosy mogą służyć do przemieszczania się, natomiast nos (a raczej cała twarz) do zabijania. Funkcjonowanie Khanivore godzi tym samym w kulturowo-społeczne nawyki męskich obserwatorów, pozbawiając ich panoptycznej władzy spojrzenia oraz możliwości użycia gwałtu jako instrumentu systemowej dominacji. W przypadku widowni skutkuje to utratą panowania nad podporządkowanymi dotąd „aktorami” spektaklu, w przypadku Turboraptora zaś – utratą życia.

Wygrane przez Sonnie starcie potworów, w którym męskie monstrum reprezentuje „zwykłą” nie-ludzkość, kobiecie z kolei nie-ludzkość zdegradowaną, nie uwalnia jednak najemniczki od wszystkich czyhających na nią w teatrze niebezpieczeństw. Zagrożenie przychodzi bowiem od organizatorów *beastie-baiting*, którzy już wcześniej próbowali bezskutecznie przekupić dziewczynę i tak ustawić starcie, by to Khanivore przegrała z Turboraptorem. Konfrontując się najpierw z odmową Sonnie, a następnie także z jej sprzeniewierzeniem się regułom widowiska, chcą oni pozbyć się najemniczki i w ten sposób przywrócić naruszony porządek *venationes*. Dziewczynę odwiedza w podziemiach teatru kochanka właściciela, Jennifer, której zadaniem jest uwieść, a potem zabić niepokorną zwyciężczynię. Jako utrzymanka Dicko – skonwencjonalizowanego szowinistycznego kapitalisty – kobieta staje się tutaj nie tylko rzeczniczką patriarchalnej władzy, lecz także skutecznym narzędziem wzmacniania przyjętych przez nią hierarchii, strategii przemocy, sposobów sprawowania kontroli. Tkwiąca u boku mężczyzny Jennifer funkcjonuje w tym świecie na podobieństwo kobiety-kocicy, seksualnej „maskotki”, która podlega cudzym oczekiwaniom i manipuluje własną uległością, czerpiąc z tego korzyści w postaci częściowej partycypacji w strukturach dominacji. Godzi się ona w pełni na przypisaną sobie nie-ludzkość – na podleganie przynależnemu człowiekowi-mężczyźnie spojrzeniu i dostosowanie się jego oczekiwań; do uobecniania uległej natury, której ujarzmianie przynosi patrzącemu tak poznawcze, jak i seksualne zaspokojenie. Owo przystanie na status obiektu wzrokowej przyjemności Jennifer wykorzystuje również jako strategię uwodzenia; gry własnym – „zwierzęco”-kobiecy – ciałem. Służy jej ono wyłącznie do dbania o swe partykularne interesy i ani przez chwilę nie staje się środkiem destabilizacji struktur voyeurystycznego spojrzenia. Dla Dicko jego kochanka wciąż pozostaje zatem bezbronną lolitką, dla świata zaś – niebezpieczną *femme fatale*, która nie cofa się przed niczym, by zapewnić sobie stabilną pozycję w mizoginicznym społeczeństwie. Jennifer wyobraża w ten sposób zneutralizowaną przed mężczyzną kobietą Inność, której zagrażającą logocentrycznym regułom ekspansywność mogą oni teraz okiełznać i obrócić przeciwko swym wrogom.

Tak dzieje się właśnie w przypadku Sonnie, potraktowanej przez Jennifer jak mężczyzna (ze względu na sposób ubierania się czy zachowania) i wystawionej na szereg nacechowanych genderowo pokus. Wykorzystując homoseksualizm dziewczyny i sugerując, że samej też pragnie się wyzwolenia od patriarchalnego ucisku, kochanka Dicko dąży do wzbudzenia w najemniczkę tak pożądania, jak również chęci niesienia pomocy. Odgrywa w ten sposób podwójną rolę – zmysłowej uwodzicielki oraz „damy w opałach” – by zmylić czujność antagonistki, która – zgodnie z typowym scenariuszem uwodzenia – musi zostać zmanipulowana i unieszkodliwiona. W trakcie namiętnego pocałunku Jennifer wykorzystuje więc nieuwagę Sonnie i brutalnie zabija ją za pomocą kulturowo przynależnych *femme fatale* atrybutów – długich paznokci oraz wysokich obcasów. Prócz tożsamości kobiety-kocicy, kochanka Dicko ujawnia przy tym „skonstruowany” sposób własnego istnienia – użytym

przez nią narzędziem zbrodni są bowiem ukryte na co dzień stalowe ostrza wylaniające się z palców dłoni w chwili ataku bądź obrony. Wskazują one na cyborgiczne funkcjonowanie Jennifer, która została technologicznie „ulepszona”, by służyć jako sprawne „narzędzie do zabijania”, w istocie zaś „instrument” męskiej dominacji. Manifestuje się to zwłaszcza w ukierunkowaniu ataku, którego celem jest wyłącznie głowa Sonnie, najpierw przebita na wylot za pomocą stalowych „pazurów”, a następnie z impetem zmiażdżona obcasem. Organizatorzy *beastie-baiting* wiążą tę część ciała najemniczki nie tylko z symbolicznym centrum jej podmiotowości, lecz przede wszystkim z zabójczą bronią Khanivore – unicestwiającej logocentryczne porządki za pomocą swych „włosów”-sztyletów oraz mającej kształt ostrza twarzy.

Jennifer i Dicko, który wkrótce dołącza do kochanki, nie napawają się jednak długo widokiem popełnionej przez *femme fatale* zbrodni. Mimo unicestwienia Sonnie do uszu pary wciąż bowiem dociera jej głos, który płynie jednak nie z ust ofiary, lecz z umieszczonego w podziemiach teatru systemu głośników. Przekazuje on, że świadomość najemniczki od dawna znajduje się poza ludzką formą, zaś unicestwiona przed momentem osoba była wyłącznie przybranym dla niepoznaki ciałem – marionetkowym, zastępczym, protetycznym. Rzeczywistą Sonnie od początku stanowiło tymczasem żeńskie monstrum, przerażająca Khanivore, której wczepiono elektroniczny procesor ze skanem umysłu zmarłej dziewczyny, zabitej podczas zbiorowego gwałtu. Walczący z Turboraptorem rzekomy awatar najemniczki ani przez chwilę nie znajdował się więc pod czyjąkolwiek kontrolą, ale kierował podległą sobie ludzką „skorupą”, w istocie rodzajem skutecznego kamuflażu. Dla Sonnie-Khanivore była to kolejna z bitewnych strategii, która polegała na zmyleniu percepcyjnych nawyków organizatorów, cały czas przekonanych, że mają do czynienia z bezbronną dziewczyną, nie zaś ze stworzonym do zabijania potworem.



Kadr z filmu *Udanych łowów*,
cykl *Miłość, śmierć i roboty*
T. Miller, D. Fincher (2019). Czas: 15'28

Na potwierdzenie tego stanu rzeczy hibernujące dotąd w pobliskiej kapsule monstrum niespodziewanie ożywa i z zaskoczenia atakuje Jennifer i Dicko. Wciąż jeszcze wsłuchani w elektroniczny komunikat, pochodzący z cyfrowej świadomości najemniczki, nie mają czasu, by w porę zorientować się w sytuacji; spróbować salwować się ucieczką. Giną od dezintegrujących ciosów Sonnie-Khanivore, tuż przed śmiercią napotykać na sobie jeszcze wzrok potwora (analogicznie jak wcześniej *Turboraptor*), który funkcjonuje teraz zarazem cielesnie oraz poprzez coraz bardziej rozpraszający się przestrzeni, niesiony przez sieciowe nagłośnienie dźwięk. Owo ostatnie stoczone w ramach *venationes* starcie wygrywa zatem kobieco-zwierzęco-technologiczna Inność, która przestaje być wreszcie przedmiotem patrzenia i staje się podmiotem percepcji – wielostronnej, wielozmysłowej, wielokanałowej. Jako nieesencjalny i zmieniający swój „stan skupienia” twór/wytwór wbudowuje się on na trwale w wizualną/audialną przestrzeń teatru, by rozchwiewać i demontować wpisane w nią struktury podległości.

Za ostateczne narzędzie buntu cyborgicznej Sonnie-Khanivore można w ten sposób uznać nie tyle samo przechwycenie męskocentrycznego i antropocentrycznego spojrzenia, ile jego zakłócenie poprzez rozplenie obiektów percepcji. Antagonistą organizatorów *beastie-baiting* nie jest bowiem z osobna ani dziewczyna, ani monstualne zwierzę, ani nawet mikroprocesor z zawartością ludzkiego mózgu, lecz ich hybryda, cyborgiczny asamblaż, którego heterogenicznego sposobu istnienia nie można już uczynić dostępnym zracjonalizowanemu poznaniu. Tożsamość Sonnie pozostaje rozdzielona pomiędzy niedające się ontologicznie uwspólnić, mające odmienny *modus* działania w świecie i różnie komunikujące się byty, nawet jeszcze przed *beastie-baiting* niefunkcjonujące w jakiegokolwiek „czystej postaci” (wielogatunkowa zwierzęca hybryda Khanivore, niebinarna pod względem identyfikacji płciowej i orientacji seksualnej dziewczyna). To, co w najemnicze podmiotowe, jest więc tu dziełem wielu splecionych ze sobą pojedynczych sił i sprawstw, efektem najrozmaitszych powiązań i oddziaływań, z których tylko drobna część przynależy do człowieka. Jako istnieniowy „kolektyw” Sonnie nie dysponuje również żadną czasoprzestrzennie ustabilizowaną formą i może dowolnie ewoluować w nie-ludzkich (materialnych) i postludzkich (cyfrowych) kierunkach, rozprzestrzeniając się na cały Londyn, jak miało to miejsce w przypadku zhakowania systemu teatralnego nagłośnienia. Zapewne dlatego, pomimo unicestwienia organizatorów walk, jej sieciowe działanie nie stanowi wyłącznie o potrzebie zemsty na reprezentantach opresyjnych patriarchalnych porządków. Jest już raczej nadzieją na znacznie szerszą rewoltę, która przyniesie nowy kształt świata wyzbyty dawnych podziałów etnicznych, klasowych, płciowych, gatunkowych, a nawet cybernetycznych.

W obu epizodach cyklu *Miłość, śmierć i roboty* namysł nad kulturowym statusem zwierzęcia pozwala ujawnić działanie fabrykujących *conditio humana* mechanizmów oraz sposoby preparowania społecznych podziałów i wykluczeń. Zarówno kolonialne „ludzkie ogrody zoologiczne”, jak też neoimperialne *venationes* służą bowiem utrwalanym dzięki wzroko-centricznej kontroli stratyfikacjom, w których to, co nie-ludzkie, zdegradowane i ujarzmione, ma uprawomocniać ontologiczną wyższość tego, co człowiecze. I w jednej, i w drugiej animacji owa „zwierzęcość” dotyka szczególnie kobiet, w patriarchalnej tradycji posądzanych o „powodowane instynktem działanie” (Dąbrowska 2003: 178–180), „reprodukcyjne nieokiełznanie”, „wyzbytą uczuć wyższych cielesną rozkosz” oraz podlegających z tego względu symbolicznemu i rzeczywistemu nadzorowi. Często ulega on jeszcze zaostreniu, gdy przypisywana kobiecości Inność wiąże się również z etniczną, klasową bądź seksualną

odmiennością, doprowadzając wówczas do fizycznego poskromienia bohaterek, by dłużej nie zagrażały seksistowskim porządkom.

Ale to, co zwierzęce, nie służy w serialu jedynie uobecnianiu kondycji upadłego człowieka, lecz dotyczy także rozumianych dosłownie nie-ludzkich istot. Poniżane przez patriarchalną władzę bohaterki wchodzą z nimi w materialne relacje, pozwalające na ontologiczne przeformułowanie, rezygnację z tradycyjnych usytuowań „ja”, a w konsekwencji także – na przezwycięzenie własnego podporządkowania. W obu epizodach cyklu wyswobodzenie się z opresyjnej sytuacji zawsze przebiega bowiem na drodze sojuszu z empirycznymi zwierzętami, które stają się – za pośrednictwem technologii – niezbywalną częścią istnienia emancypujących się kobiet; tak jak i one stają się częścią istnienia nie-ludzkich bytów. Dzięki funkcjonowaniu jako wolne od fallocentrycznej kontroli hybrydalne istoty (*huli-jing*, *Khanivore*) mogą one odzyskać suwerenność, sprawczość, samostanowienie. Alians z tym, co zwierzęce wiąże się więc z możliwością rozspajania opresyjnych reżimów, burzenia hierarchicznego umocowania świata oraz przeformułowywania rządzących w nim nadrzędno-podrzędnych reguł. Owe relacje z nie-ludzkim nie mają przy tym na celu wyłącznie krótkowzrocznego odwetu, który powtarzałby tylko gest wykluczenia skierowany tym razem wobec człowieka. Bliżej im raczej do próby zniesienia społecznych nierówności, zwłaszcza zaś tych, które zostały oparte na założycielskiej dla każdej przemocy opozycji – na dychotomii *animalitas* i *humanitas*; na różnicy antropologicznej.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio 2008. „Otwarte (fragmenty)”. *Krytyka Polityczna* 15: 124–138.
- „An Interview with Ken Liu, Author of the Silkpunk Fantasy »The Grace of Kings«”. Wywiad przeprowadzony przez Johna DeNardo, 8 kwiecień 2015. *Kirkus*. <https://www.kirkusreviews.com/features/interview-ken-liu-author-silkpunk-fantasy-i-grace.html> [15.01.2020].
- Bauman, Zygmunt 2000. *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bhabha, Homi K. 2010. *Miejsca kultury*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bobako, Monika 2011. „Płeć, rasa, seksualność w kolonialnych ekonomiach władzy”. *Nowa Krytyka* 26–27: 83–112.
- Dąbrowska, Anna 2003. „»Węzem pożądań wejdę do twojej duszy« – nazwy zwierząt w polskim słownictwie erotycznym”. *Acta Universitatis Wratislaviensis* 15 (2530): 157–188.
- Domańska, Ewa 2008. „Obrazy PRL-u w perspektywie postkolonialnej. Studium przypadku”. W: Krzysztof Brzechczyn (red). *Obrazy PRL. Konceptualizacja realnego socjalizmu w Polsce*. Poznań: Wydawnictwo Instytutu Pamięci Narodowej.
- Hall, John W. 1997. *Japonia. Od czasów najdawniejszych do dzisiaj*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Haraway, Donna 2003. „Manifest cyborgów. Nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych”. *Przegląd Filozoficzno-Literacki* 1: 49–87.
- Huntington, Rania 2004. *Alien Kind: Foxes and Late Imperial Chinese Narrative*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kocur, Mirosław 2005. *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Loomba, Ania 2011. *Kolonializm/postkolonializm*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

- Malamud, Randy 2007. „Zoo Spectatorship”. W: Linda Kalof [&] Amy Fitzgerald (red). *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*. Oxford: Berg.
- Merchant, Carolyn 1980. *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*. New York: Harper & Row.
- Nahoum-Grappe, Véronique 2006. „Gwałt jako broń wojenna”. W: Christine Ockrent (red). *Czarna księga kobiet*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Nevins, Jess 2011. „Wprowadzenie. Dziewiętnastowieczne korzenie steampunka”. W: Ann VanderMeer [&] Jeff VanderMeer (red). *Steampunk. Antologia*. Lublin: Ars Machina.
- Rewers, Ewa 2005. *Post polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków: Universitas.
- Rybicka, Elżbieta 2014. *Geopetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Universitas.
- Sax, Boria 1998. *The Serpent and the Swan. The Animal Bride in Folklore and Literature*. Knoxville: University of Tennessee Press.
- Szalewska, Katarzyna 2017. *Urbanalia. Miasto i jego teksty*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Szydłowska, Joanna 2016. „Na uboczu słowa i pamięci. Narracja o przemocy seksualnej Rosjan wobec kobiet z Prus Wschodnich w polskim dyskursie pamięci po 1945 r.” *Anthropos* 25: 69–85.
- Thompson, Ewa M. 2000. *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*. Kraków: Universitas.
- Wieczorkiewicz, Anna 2002. „Kolonizacja dzikich ciał”. *Teksty Drugie* 5: 7–22.
- Williams, Kelly 2019. „What exactly is »Sonnie’s Edge«? Thinking About Women’s Bodies in Love Death and Robots”. *The Vault of Culture*. <https://www.vaultofculture.com/vault/feature/williams/sonniesedge.html> [15.02.2020].
- Żółkoś, Monika 2014. „Teatr zwierzęcej śmierci”. *Didaskalia* 114: 71–78.