

Zawodowe (mikro)biografie kotów. Szkic o animalnym dokumencie Myriam Tonelotto

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Wśród pierwszych bohaterów filmów animowanych znalazły się zwierzęta. Na długo przed tym, jak słynne duety rywalizujących ze sobą zwierzątek – Tom i Jerry, Kojot i Struś Pędziwiatr, Kot Sylwester i Tweety oraz wiele innych – z powodzeniem wdarły się na wielkie, a potem małe ekrany, Władysław Starewicz tworzył eksperymentalne filmy, takie jak *Walka żuków* (1910) czy *Konik polny i mrówka* (1912), uznawane dziś za dzieła pionierskie w zakresie animacji lalkowej. Już wtedy ujawnił się swoisty paradoks związany z obecnością animalnych motywów w filmach animowanych: aby wystąpić w dziele Starewicza, owad musiał wpierw zostać uśmiercony, bezwzględnie unieruchomiony po to, by animator mógł ponownie powołać go do „życia” za pomocą drucików i wosku [Jewsiewicki 35-36] oraz sztuki ruchomych obrazów, przy okazji czyniąc zeń bezwolny rekwizyt, który nie tylko nie wymknie się samowolnie z kadru, ale także stanie się nośnikiem znaczeń już nie zwierzęcych, lecz jak najbardziej ludzkich. Choć współczesne kino na ogół stroni od tak drastycznych praktyk, dyskusje na temat ekranowych wizerunków zwierząt w dalszym ciągu krążą wokół kwestii takich jak przemoc (dosłowna lub symboliczna), wyzysk, władza, a także polityki reprezentacji, ze szczególnym uwzględnieniem problemu zanikania „realnego” zwierzęcia na rzecz jego wykreowanego ludzką ręką wizerunku [Wells 10].

W książce *Animals in Film* Jonathan Burt wyraża opinię, że w kinie „zwierzę jest uwięzione w niepewnej przestrzeni między tym, co naturalne, a tym, co zmyślane” [10], a jego obraz jest rodzajem „pęknięcia w obszarze reprezentacji” [11]. Komentując zdolność ekranowych zwierząt do kierowania uwagi widzów ku temu, co pozaekranowe, autor zastanawia się głównie nad kwestiami etycznymi oraz omawia sytuacje związane z niepokojem o dobro i bezpieczeństwo nie-ludzkich aktorów i bohaterów filmowych.

Obecność żywego zwierzęcia na planie filmowym może wszak rodzić kontrowersje, przez które przebija problem niejednoznacznego statusu zwierząt w naszej kulturze. To, co na ogół funkcjonuje jako swego rodzaju efekt uboczny, niezamierzony skutek sięgnięcia przez filmowców po wizerunki zwierząt, w dokumencie *Kot, nasz towarzysz* (2009) Myriam Tonelotto staje się elementem twórczej strategii: włosko-belgijska autorka traktuje biografie i wizerunki swoich kocich bohaterów jako narzędzie krytyki wybranych zjawisk późnego kapitalizmu; pozwalając wybrzmieć ich historiom, wykorzystuje je jako „pęknięcia w obszarze reprezentacji” i kieruje się w stronę społecznego i ekonomicznego komentarza. Równocześnie jej podejście, jak postaram się wykazać, w pewnych aspektach jest bliskie postulowanej przez Érica Barataya praktyce konstruowania zwierzęcych biografii, a także podjęcia w ich świetle ponownej refleksji na temat kategorii takich jak podmiotowość czy jednostka. W kontekście przyjętej przez autorkę strategii szczególnie użyteczny wydaje się przy tym koncept mikrobiografii. Zarówno kocie, jak i ludzkie życiorysy są w omawianym tu filmie prezentowane fragmentarycznie i selektywnie, przy czym jedna mikrobiografia łączy się z inną: historie kotów pozwalają ocalić przed zapomnieniem historie towarzyszących im ludzi, którzy w innych okolicznościach raczej nie mogliby liczyć na tego typu formę udokumentowania własnych losów.

Animalny dokument animowany

Film Tonelotto powstał w 2009 roku, tuż po tym, jak światowy sukces *Walca z Baszirem* (2008) Ariego Folmana pokazał potencjał tkwiący w wykorzystaniu animacji w kinie dokumentalnym. *Kot, nasz towarzysz* nie ma aż tak radykalnej formy estetycznej jak dzieło izraelskiego autora, a animacja funkcjonuje w nim obok ujęć typu *live-action*. Autorka wykorzystuje ją głównie we fragmentach o quasi-dokumentalnym, lecz w gruncie rzeczy fikcyjnym charakterze, na przykład w sekwencjach ukazujących jej – wiodący szlakiem przecinającym trzy kontynenty – pościg za zgubionym kotem oraz w scenach rozgrywających się w paryskich salonach w XIX wieku, gdzie wybitni przedstawiciele zachodniej kultury, tacy jak Victor Hugo, Hippolyte Taine czy Mark Twain, rozprawiają o swej miłości do kotów. Animacja służy tu zatem za swego rodzaju narracyjne (fabularyzowane) spoiwo, a zarazem wehikuł czasu i fantazji: poszukując zagubionego zwierzęcia, bohaterka-narratorka podróżuje po epokach i kulturach, próbując zrekonstruować nowoczesną „ideę kota”.

Jako film dokumentalny *Kot...* należy do obszaru, który za Billem Nicholsem można określić mianem dokumentalizmu objaśniającego [19-21]; równocześnie – z perspektywy klasyfikacji zaproponowanej przez Mirosława Przyłipiaka – należałoby tutaj mówić o modelu retoryczno-perswazyjnym [77-87]. Autorka stawia bowiem mniej lub bardziej eksplicytnie sformułowane tezy dotyczące zjawisk zaawansowanego konsumeryzmu i kultury późnego kapitalizmu ze szczególnym uwzględnieniem problemu marginalizowania rozmaitych grup społecznych (np. osób z niepełnosprawnościami, starszych, przedstawicieli klasy robotniczej, bezdomnych). W jej filmie koty dzielą niedolę swoich ludzkich towarzyszy: tracą podstawy bytu wraz ze zwalnianymi z pracy brytyjskimi kolejarzami, którym przez lata służyły pomocą na stacjach zawiadowczych, umierają w mękach zatrute rtęcią, która u opiekujących się nimi rybaków wywołuje chorobę Minamata, cierpią z powodu bezdomności, a nawet uprawiają swego typu prostytucję

w „kocich hotelach”, gdzie jako „towarzysze na jedną noc” cierpliwie poddają się pieśczo-
 cotom osób szukających pocieszenia i poczucia bliskości.

Stwierdzenie, że kot funkcjonuje w filmie Tonelotto jako figura wykluczenia, wydaje się słuszne, reżyserka wykracza jednak poza obszar alegorii, włączając do swojego dzieła fragmenty biografii autentycznie istniejących zwierząt. Tama, Oscar, Erica i inne koty, o których opowiada, w czasie powstawania filmu jeszcze żyły i „pracowały”. Ich zawodowe biografie są zbieżne z losami wielu przedstawicieli klasy robotniczej zmuszonych do przebranzowienia się w momencie regresu gospodarki opartej na przemyśle i rozwoju sektora usług: nie mogąc liczyć na tradycyjną „posadę” myszołowów i szczurołapów, stają się maskotkami i medialnymi celebrytami, napędzają klientelę podupadłym stacyjkom kolejowym, oferują swoje umiejętności w doskonaleniu aparatury inwigilacyjnej i jako członkowie personelu medycznego wypełniają puste miejsca w życiu opuszczonych osób chorych na demencję. Mimo nieustannie towarzyszącego im mitu niezależności, niepokorności i buntu (w końcu, jak przypomina Tonelotto, koty były jednym z symboli rewolucji francuskiej¹) są zależne – podobnie jak ludzie – od społeczno-gospodarczych przemian kształtujących oblicze współczesnej cywilizacji.

Film Tonelotto nie jest zatem wolny od wątków o antropomorficznym charakterze, trzeba jednak przyznać, że autorka stosuje je w sposób oszczędny. Antropomorfizm, z jakim mamy tu do czynienia, wydaje się bliski perspektywie, o której pisze Éric Baratay, postulując porzucenie antropocentrycznego nastawienia na rzecz „kontrolowanego, zdecentralizowanego i lokalnego antropomorfizmu – takiego, w którym człowiek jest jednym z wielu punktów odniesienia” [*Animal Biographies* 10]. O przesunięciu akcentu świadczy już zresztą oryginalny tytuł filmu: *La voie du chat* (Droga kota), niefortunnie zniekształcony w polskiej dystrybucji – tytuł *Kot, nasz towarzysz* sugeruje wszak antropocentryczną perspektywę, podczas gdy tytuł francuski bliższy jest filmowej narracji, w której autorka-bohaterka podąża kocim tropem, ukazując kulturę późnego kapitalizmu z perspektywy tych miejsc, gdzie ścieżki ludzkie najmocniej krzyżują się z kocimi. W takiej optyce relacje kotów i ludzi są postrzegane jako podstawa szczególnego typu wspólnoty o nie tylko emocjonalnym, lecz często także ekonomicznym i profesjonalnym charakterze. Zwierzęta nie są tutaj dodatkami do ludzkich biografii, lecz współuczestnikami wydarzeń – na dodatek takimi, którym należy się pełna uwaga. W związku z tym, prezentując wypowiedzi swoich ludzkich interlokutorów, reżyserka umieszcza w kadrze także koty, które – choć nie mogą mówić – wnoszą do poszczególnych scen element swojej własnej perspektywy, wchodząc w spontaniczne relacje zarówno z otoczeniem, jak i z towarzyszącymi im ludźmi. We fragmentach tych – tak jak w zrealizowanej na wyspie Minamata sekwencji rozmowy z neurobiologiem Masazumim Haradą – zwierzęta na ogół zachowują autonomię: swobodnie przemieszczają się, przejawiają zainteresowanie znajdującymi się w pobliżu przedmiotami, a nawet opuszczają przestrzeń kadru. Z kolei w animowanych fragmentach to one są przewodnikami narratorki, kierując jej uwagę ku kolejnym zjawiskom i historiom.

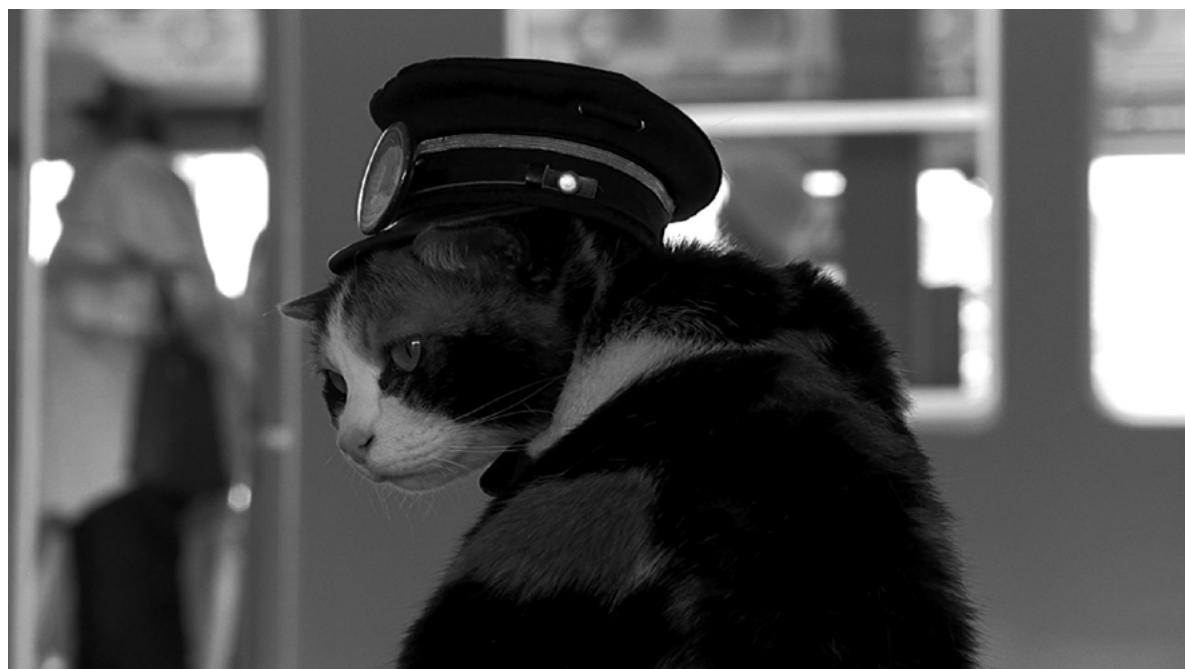
1 Interesującym punktem odniesienia dla tych informacji są dane analizowane przez Barataya w książce *Kocie sprawy. Koty tworzą swoją historię*.

Elementy animacji wchodzą w szczególną relację z dominującym w filmie Tonelotto trybem dokumentalizmu objaśniającego. *Kot...* z pewnością nie jest standardowym przykładem realizacji tej formuły, aczkolwiek zdecydowanie realizuje jeden z podstawowych jej wyróżników, czyli „proponuje perspektywę, wprowadza w konflikt lub relacjonuje historię” [Nichols 19-20]. Jak wielu współczesnych dokumentalistów działających w obszarze kina autorskiego, Tonelotto odrzuca charakterystyczny dla dokumentalizmu objaśniającego oficjalny ton profesjonalnego komentatora. Swoje spostrzeżenia i argumentacje na temat omawianych zjawisk woli prezentować w formie animacji, za pomocą której jej obecność w strukturze własnego dzieła wydaje się poniekąd paradoksalna: z jednej strony jest niezaprzeczalna i jak najbardziej osobista, z drugiej zaś nie w pełni cielesna – w końcu to animowany wizerunek autorki przemierza na ekranie miejsca odwiedzane podczas realizacji filmu (a także miejsca i czasy, których w rzeczywistości odwiedzić by się nie dało), nie zaś reżyserka z krwi i kości. Inaczej niż w klasycznych dokumentach objaśniających, autorka nie sięga na płaszczyźnie narracji po „głos Boga” posiadający takie wyróżniki, jak dystans, neutralność, niezaangażowanie i wszechwiedza [Nichols 21]. Choć posługuje się argumentacją opartą na faktach, jest bardzo świadoma pozycji, z której przemawia – a jest to pozycja kobiety żyjącej i tworzącej w XXI wieku, nie tylko obserwatorce, lecz także uczestniczki komentowanych przez siebie procesów.

Mikrobiografie i autoportrety

Wątkiem, który zdaje się najmocniej interesować autorkę, są charakterystyczne dla kultury konsumpcyjnej doby późnego kapitalizmu zwyrodnienia idei indywidualizmu oraz podmiotowości. Procesy te zostają zobrazowane przez zmiany zachodzące w symbolice kota. Jak pokazuje Tonelotto, owo „zwierzę porewolucyjne”, będące niegdyś „symbolem podróży i wolności”, alegorią indywidualizmu, buntu i antyutylitaryzmu, we współczesnej kulturze stało się „symbolem uzależnienia od handlu” i upadku niezależności. Swoje spostrzeżenia na ten temat autorka opiera między innymi na analizie kultury *kawaii*², stwierdzając, że „Obraz kota zredukowanego do samego wyglądu zastąpił Japończykom prawdziwego kota z krwi i kości”. Narracja filmu została skonstruowana zgodnie z ideą przeciwstawną do tego zjawiska: pokazując ludzko-kocie wspólnoty, Tonelotto upomina się o „kota z krwi i kości”, stając się zarazem (mikro)biografistką zwierząt, takich jak Oscar, Tama, Pan Lee czy Erica. Wszystkie one zostają w filmie ukazane zgodnie z opisywaną przez Barataya koncepcją skupiania się na takich indywidualnych atrybutach, jak: jednostkowe doświadczenie, (zwrótne) relacje z innymi (często z ludźmi, ale także zwierzętami), zdolności w zakresie adaptacji i interakcji z partnerami, status reprezentanta swojego gatunku (zwłaszcza w świetle konkretnych okoliczności i relacji z otoczeniem) oraz miejsce w historii tego gatunku [*Animal Biographies* 12]. Oczywiście

2 Kawaii to wywodzący się z Japonii nurt kultury skoncentrowany na produkcji i odbiorze tekstów oraz artefaktów rozpoznawanych jako „urocze”, „milutkie”, „czarujące”. O potencjale, jakie zjawisko to niesie z perspektywy tak zwanych *cuteness studies*, pisze m.in. Joshua Paul Dale [320-330].



Kadry z filmu *La voie du chat*, rež. Myriam Tanelotto, 2009
/ © Ana Films / La Bascule / ZDF-ARTE / Mosaik TV / Images Plus

w dalszym ciągu to ludzie konstruują w filmie Tonelotto narracje na temat zwierząt, szczególnie forma dzieła pozwala jednak spojrzeć na te historie z pożądanego dystansu.

Jak przypomina Baratay, biografie zwierząt „są obszarem eksperymentów formalnych, pracy z dokumentami, poszukiwań faktograficznych, dramatyzacji oraz pisania” [*Animal Biographies* 13]. W filmie Tonelotto znajdziemy wszystkie te praktyki: eksperymenty formalne przejawiają się we wspomnianych już próbach integrowania filmu dokumentalnego i animowanego, a dokumentami są cytowane w dziele fotografie, zdjęcia z kamer zamontowanych na kocich obrożach oraz ujęcia archiwalne (np. ukazujące koty cierpiące na chorobę Minamata). Poszukiwania faktograficzne wiążą się z podróżami podejmowanymi przez autorkę, między innymi do Japonii i USA, a także przeprowadzanymi przez nią wywiadami oraz przywoływanymi w filmie danymi statystycznymi (np. na temat liczby bezdomnych osób i bezpańskich kotów w Tokio). Element dramatyzacji z kolei zapewniają omówione już fragmenty animacji, w których pojawia się ponadto wątek pisania: autorka nie tylko ukazuje słynnych literatów, którzy pozostawili po sobie rozmaite spostrzeżenia i teksty na temat kotów – w tym szczególnie dla niej istotnego Sōseki Natsume, autora satyrycznej powieści *Jestem kotem*, która ze względu na swój krytyczny i społeczny wydźwięk mogła być dla reżyserki inspiracją – lecz także sama prezentuje się na ekranie jako kobieta wyposażona w gruby zeszyt, w którym umieszcza notatki ze swoich podróży i spotkań. Zeszyt ten stanowi zresztą metakomentarz do strategii przyjętej przez reżyserkę: obok notatek znajdują się w nim bowiem także zdjęcia i rysunki, co wskazuje na to, że pisanie jest tylko jedną z podjętych przez nią praktyk dokumentacyjnych, wcale nie ważniejszą niż rejestrowanie widoków miejsc oraz wizerunków napotkanych osób i zwierząt. Mikrobiografie często składają się wszak ze strzępków informacji i obrazów; czasem nawet same są takimi strzępkami, fragmentami nigdy niedokończonych opowieści.

Wydaje się, że istnieje ścisły związek między charakterem i formami mikrobiografii a bytami, których podmiotowość jest kwestionowana lub niepewna. W przekonujący sposób pisze o tym Jesús R. Velasco, odwołując się między innymi do klasyków literatury, takich jak Giovanni Boccaccio. W ujęciu zaproponowanym przez badacza mikrobiografie często służą za (jedyne możliwe?) biografie tych, którym – z uwagi na ich rzekomą nieistotność – nie dane jest prawo stawiania pytań o własną tożsamość i miejsce w historii, na przykład przedstawicieli nieuprzywilejowanych grup społecznych, głównie kobiet [474]. Narrator tego typu biografii – często nie bez oporów, wątpliwości, a nawet pewnego zażenowania – wypowiada historie tych, którzy w odczuciu jego czytelników/ odbiorców mogą nie zasługiwać na to, by stać się bohaterami rozleglejszych opowieści. Programowa niepełność, skrótowość i selektywność tych narracji czynią z nich zarazem pole ciekawych eksperymentów – i to nie tylko z kategorią podmiotowości, lecz także, jak twierdzi Velasco, z przestrzenią (i dostępnością do niej – w rozumieniu zarówno dosłownym, jak i metaforycznym). W pewnym sensie nawet wymuszają one na twórcach takie eksperymenty, ponieważ istnienia, o których opowiadają mikrobiografowie, „są zamknięte w przestrzeni, w której bytują. Nie przeniosą się w przestrzeń czytelnika, który musi fizycznie wyruszyć w podróż po mapie, by odnaleźć jej lub jego położenie” [Velasco 477].

Właśnie taki gest wykonuje Tanelotto, kiedy – podążając za swoim zagubionym czarnym kotem – wędruje po Europie, Azji i Ameryce Północnej, gromadząc po drodze rozmaite kocie historie. Przy okazji ujawnia się tutaj jeszcze jedna cecha mikrobiografii: jej labiryntowa struktura [Velasco 476]. Animowane sekwencje ukazują autorkę krążącą po uliczkach amerykańskich miast, spacerującą po wybrzeżu Minamaty, a także jadącą pociągiem, który wyjeżdża z Japonii, a ostatecznie dociera na Wyspy Brytyjskie. Przestrzeń w tym filmie nie jest pokonywana w uporządkowany, zaplanowany sposób: na planie fabularnym chaotyczną (z racjonalnego punktu widzenia) wędrowkę po niej uzasadnia fakt podążania za kocim przyjacielem, który lubi chadzać własnymi ścieżkami; z kolei na planie konstrukcyjnym porządek podróży zostaje określony przez skojarzenia: historia poświęcenia kotów z Minamaty, które – podobnie jak ludzie – padły ofiarą wyzysku ze strony bogatych przemysłowców, prowadzi do opowieści o Tamie – kotce będącej zawiadowczynią na jednej z małych japońskich stacji, wspierającej lokalną społeczność; jej historia kieruje z kolei uwagę autorki na innych kocich zawiadowców, takich jak Erica, pracujących dla brytyjskiej kolei i tak dalej.

Podjęta w ten sposób podróż dopuszcza możliwość powrotu do miejsc już raz odwiedzonych, dlatego na przykład narracja filmu Tanelotto kilkakrotnie zatacza kręgi wokół Japonii. Nic w tym zresztą dziwnego, pomijając bowiem kwestie niepodważalnej kociej fascynacji panującej w tym kraju [Okazaki 7-8], to właśnie tam zaobserwować można obecnie najwięcej różnorodnych zjawisk, w których kocie biografie przenikają się z ludzkimi. Pojęcie labiryntowości obejmuje jednak nie tylko kwestię często żmudnych prób właściwego ukierunkowania swojej wędrowki, lecz także problem izolacji. Koty w filmie Tanelotto – tak samo zresztą jak ludzie – często wydają się beznadziejnie zamknięte: w przestrzeniach kocich hoteli i restauracji, ale także w szpitalach, a tam, gdzie teoretycznie mogą się przemieszczać samodzielnie, wprowadza się technologie mające na celu monitorowanie ich prywatności, na przykład kocie kamery.

Film Tanelotto nie oferuje pełnej biografii Tamy, Eriki, Pana Lee czy Oscara, ale też nie dowiemy się z niego zbyt wiele o życiu pana Ikomy (jednego z mieszkańców Minamaty, którzy padli ofiarami zatrucia rtęcią), o wzmiankowanym tylko małżeństwie Jürgena Pertholda (wynalazcy urządzenia o nazwie CatCam) czy o rodzinnym życiu brytyjskich kolejarzy, takich jak Paul Kenny. Opowieści, które konstruuje autorka, są skoncentrowane na zawodowych biografiiach (ludzkich i zwierzęcych) bohaterów filmu, a przez to są fragmentaryczne i wybiórcze. Nie znajdziemy też w filmie zbyt wielu informacji o jego autorce, która siebie również poddała mikrobiograficznej redukcji. *Kot...* nie jest dziełem realizowanym z autobiograficzną intencją, mimo iż spełnia podstawowe założenia paktu autobiograficznego [Lejeune 31-49] i zawiera – szczególnie w animowanych sekwencjach – tropy o autotematycznym charakterze. Już fakt uczynienia przez reżyserkę samej siebie bohaterką i zarazem narratorką opowieści wydaje się znaczący.

Prezentując na ekranie swój rysunkowy wizerunek, Tanelotto zdaje się powtarzać gest charakterystyczny dla wielu autorów autobiograficznych komiksów (porównanie to nie wydaje się odległe w świetle faktu, że w swoim dorobku autorka ma także powieść graficzną [Tanelotto and Girell]). Jak zauważa Elisabeth El Refaie, autobiograficzny komiks jest gatunkiem dającym twórcy możliwość zaprezentowania swojej fizycznej tożsamości w sposób odzwierciedlający jego/jej najgłębsze wyobrażenie o sobie (*sense of*

self), do czego często służą symboliczne elementy i retoryczne tropy [51]. Rysując samą siebie, Tonelotto w kolejnych sekwencjach zachowuje ten sam wizerunek twarzy, swoje ciało obleka jednak w stroje z różnych miejsc i epok: przywdziewa kimono, sukienkę w stylu *la belle époque* i tak dalej. Oszczędnie dawkuje informacje na swój temat, autorka równocześnie mocno eksponuje swój wizerunek, co może prowadzić do wniosku, że nie o skonstruowanie autobiografii, lecz autoportretu jej chodzi. W przekonaniu tym utwierdza również istotny w filmie motyw lustra – to w nim w pierwszej sekwencji bohaterka-narratorka dostrzega swojego zagubionego kota i to przez nie przechodzi, rozpoczynając podróż. Wątek ten może sugerować, że poszukiwanie kota jest w gruncie rzeczy metaforą poszukiwania siebie, nie tyle jednak w psychologicznym, emocjonalnym czy egzystencjalnym, ile raczej w społeczno-ekonomiczno-kulturowym sensie.

Nie bez powodu przecież w filmie padają słowa takie jak: „W świecie zdominowanym przez mężczyzn koty i kobiety szukają szczęścia”, a sekwencja z udziałem wybitnych (męskich) myślicieli końca XIX wieku komplementujących koty zostaje skontrowana sceną, w której w podobnych okolicznościach z ust artystów i intelektualistów padają krytyczne uwagi pod adresem kobiet domagających się równouprawnienia. Koty i kobiety mają wiele wspólnego – choćby to, że przez wieki pozbawione były prawa do konstruowania auto-narracji. Cytując w swoim dziele obraz Williama Trooda *Prawa kobiet – spotkanie* (1885), przedstawiający sufrażystki jako koty, autorka nie zgadza się jednak na proste zrównanie sytuacji kobiet i kotów; pomijając kwestię prześmiewczych intencji przyświecających malarzowi, trzeba podkreślić, że w optyce Tonelotto kobiety „nie są jak” koty ani też koty „nie są jak” kobiety. Wypadałoby raczej stwierdzić, że kobiety i koty należą do wspólnoty podmiotów skazanych na bytowanie na obrzeżach kultury patriarchalnej, doświadczających obecnie konsekwencji życia w warunkach późnego kapitalizmu, w którym, jak stwierdza autorka filmu, „prawo do konsumpcji zastąpiło prawo do szczęścia”.

Dyskutując z tezami Jonathana Burta – przede wszystkim zaś z opiniami takich autorów, jak Desmond Morris [37] – Paul Wells dowodzi, że włączenie zwierząt w obszar animacji rysunkowej (*cartooning of animals*) niekoniecznie musi być rozpatrywane jako wyraz poczucia wyższości ludzi nad nie-ludźmi. Zdaniem autora filmy animowane są dziś manifestacjami nie tyle dominacji, ile szacunku względem zwierząt, a na dodatek „coraz częściej zaczynają artykułować istotne narracje wspierające ich sprawę” [11]. Sposób wykorzystania animacji przez Myriam Tonelotto zdecydowanie wpisuje się w tę ideę, o czym świadczy między innymi to, że obok rysunkowych wizerunków (autentycznie istniejących) kotów autorka stawia również wykonany tą samą techniką autoportret.

Zawodowe biografie niektórych bohaterów jej filmu doczekały się rozwinięcia w innych mediach, czego najbardziej spektakularnym przykładem był pogrzeb Tamy, kociej zawiadowczyni ze stacji Kishi, w którym w lecie 2015 roku wzięły udział 3 tysiące osób [Okazaki 57]. W czasach wzrastającej popularności kocich mang (np. *Starszy pan i kot* Umi Sakurai), w tym takich, które stawiają sobie za cel „przepisanie” popularnych konwencji gatunkowych w sposób uwydatniający w nich zwierzęcą perspektywę (np. *The*

Walking Cat Tomo Kitaoki)³, kocie mikrobiografie mają być może szansę na to, by stać się pełnoprawnymi biografiami. Film Tonelotto pokazuje, że oferują one wiele możliwości, szczególnie wtedy, gdy służą jako swoiste „biografie podwójne”, czyli takie, w których los kota oświetla los człowieka i odwrotnie, a płynność i dynamika [Burt 83; Wells 10] tych relacji ujawniają drzemiący w nich potencjał kulturowej zmiany.

3 Analizie postaci zwierzęcych w komiksach i powieściach graficznych poświęcone są m.in. ciekawe prace Davida Hermana z zakresu narratologii i storytellingu, np. *Narratology Beyond the Human: Storytelling and Animal Life*.

Lista prac cytowanych

- Baratay, Éric. *Animal Biographies. Toward a History of Individuals*. Translated by Lindsay Turner, University of Georgia Press, 2022.
- . *Kocie sprawy. Koty tworzą swoją historię*. Translated by Krzysztof Jarosz, Wydawnictwo w Podwórku, 2022.
- Burt, Jonathan. *Animals in Film*. Reaktion Books, 2002.
- Dale, Joshua P. "Cuteness Studies in Japan". *The Routledge Companion to Gender and Japanese Culture*, edited by Jennifer Coates, et al., Routledge, 2020, pp. 320-330.
- El Refaie, Elisabeth. *Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures*. University Press of Mississippi, 2012.
- Herman, David. *Narratology Beyond the Human: Storytelling and Animal Life*. Oxford University Press, 2018.
- Jewsiewicki, Władysław. *Ezop XX wieku: Władysław Starewicz. Pionier filmu lalkowego i sztuki filmowej*. Wydawnictwa Radia i Telewizji, 1989.
- Lejeune, Philippe. "Pakt autobiograficzny". Translated by Aleksander W. Labuda, *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, vol. 23, no. 5, 1975, pp. 31-49.
- Morris, Desmond. *The Animal Contract*. W.H. Allen, 1990.
- Nichols, Bill. "Typy filmu dokumentalnego". Translated by Małgorzata Heberle, Dagmara Rode, *Metody dokumentalne w filmie*, edited by Dagmara Rode and Marcin Pieńkowski, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTViT, 2013, pp. 17-34.
- Okazaki, Manami. *Land of the Rising Cat. Japan's Feline Fascination*. Prestel, 2019.
- Przylipiak, Mirosław. *Poetyka kina dokumentalnego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2000.
- Tonelotto, Myriam, and Stéphane Girel. *La Promise*. Paquet, 2009.
- Velasco, Jesús R. "Microbiographies". *New Literary History*, vol. 50, no. 3, 2019, pp. 473-481.
- Wells, Paul. *The Animated Bestiary. Animals, Cartoons, and Culture*. Rutgers University Press, 2009.

Abstrakt / Abstract

Magdalena Kempna-Pieniążek

**Zawodowe (mikro)biografie kotów.
Szkic o animalnym dokumencie
Myriam Tonelotto**

Artykuł został poświęcony filmowi *Kot, nasz towarzysz* (2009) Myriam Tonelotto. Autorka tekstu analizuje sposób, w jaki reżyserka łączy elementy animacji i dokumentalizmu objaśniającego w celu skonstruowania (mikro)biografii kocich bohaterów swojego dzieła. W filmie Tonelotto biografie zwierzęce przenikają się z ludzkimi, a jednym z głównych jego tematów są wypaczenia idei indywidualizmu oraz podmiotowości, znajdujące swój wyraz między innymi w zmianie symboliki kota.

słowa kluczowe: Myriam Tonelotto, animacja w filmie dokumentalnym, kot – postać filmowa, mikrobiografia

**Professional (Micro)Biographies
of Cats. An Essay on Myriam
Tonelotto's Animated Documentary**

This article is devoted to the film *La voie du chat* [The Cat Way] (2009) by Myriam Tonelotto. The author of the text analyzes the way the director combines elements of animation and expository documentarism to construct (micro)biographies of her feline protagonists. In Tonelotto's film, animal and human biographies intermingle, and one of its main themes is the distortion of the idea of individualism and subjectivity, finding expression, for instance, in how the symbolism of the cat has changed.

keywords: Myriam Tonelotto, animation in documentary film, cat – film character, microbiography