

Ciało: dziecięce – chore – hybrydyczne. Konstrukcje cielesności w serialu *Łasuch* Jima Mickle'a i Beth Schwartz

Abstrakt:

Celem artykułu jest zbadanie konstrukcji cielesności w serialu *Łasuch* Jima Mickle'a i Beth Schwartz (2021–2024) w odniesieniu do dziecięcych bohaterów o hybrydycznej, ludzko-zwierzęcej fizyczności przez pryzmat myśli posthumanistycznej, ze szczególnym uwzględnieniem nurtów *animal studies*, *monster studies* oraz *trash studies*. Konstrukcje cielesności hybrydycznych dzieci w serialu wywołują efekt niesamowitości, który wzbudza skrajne i sprzeczne emocje. Wprowadzenie postaci hybryd do świata przedstawionego sprawia, że zacierają się granice między tym, co ludzkie, a tym, co nie-ludzkie; zakwestionowany zostaje antropocentryczny porządek świata. Z powodu swojego transgresyjnego charakteru postaci te mogą wydawać się potworne, monstrialne. Jednakże ujęcie relacji między bohaterami dorosłymi a dziecięco-zwierzęcymi w serialu wskazuje na współczesną zmianę w definicji potworności, która przestaje oznaczać fizyczną odmienność, a zaczyna być kategorią z obszaru oceny moralnej. Autorka udowadnia, że poprzez ukazanie postaci hybryd ludzko-zwierzęcych jako istot podmiotowych, godnych szacunku i współczucia oraz potępienie działań prowadzących do ich uprzedmiotowienia w serialu *Łasuch* zarysowana zostaje posthumanistyczna wizja społeczeństwa, odrzucająca antropocentryzm na rzecz harmonijnego współlistnienia istot ludzkich i nie-ludzkich.

Słowa kluczowe:

ciało, cielesność, hybryda, hybrydyczność, *Łasuch*, postapo, posthumanizm, potworność, studia nad zwierzętami, studia nad potwornością

* Faustyna Białous – mgr, absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, obecnie kontynuuje naukę na Wydziale Socjologii UW. Jej zainteresowania naukowe obejmują szeroko pojętą fantastykę, którą bada z perspektywy społecznej i kulturowej. Kontakt: f.bialous@student.uw.edu.pl.

Body: Child – Sick – Hybrid. Constructions of Corporeality in Jim Mickle and Beth Schwartz's TV Series *Sweet Tooth*

Abstract:

This article seeks to explore the constructions of corporeality in Jim Mickle and Beth Schwartz's TV series *Sweet Tooth* (2021–2024), focusing on the hybrid human-animal physicality of its child characters through the lens of posthumanist thought, with particular attention given to animal studies, monster studies, and trash studies. The depiction of the hybrid children's corporeality creates an effect of the uncanny, eliciting extreme and contradictory emotions. By introducing hybrid characters into the storyworld, the boundaries between the human and the non-human are blurred and the anthropocentric order is challenged. Due to their transgressive nature, these characters may appear monstrous. However, the depiction of relationships between adult characters and the child-animal hybrids in the series points to a contemporary shift in the definition of monstrosity, moving away from physical otherness and becoming a category of moral judgment. The author demonstrates that by portraying hybrid human-animal characters as subjective beings, worthy of respect and compassion, and by condemning actions leading to their objectification, the series outlines a posthumanist vision of society that rejects anthropocentrism in favour of harmonious coexistence between human and non-human beings.

Key words:

body, corporeality, hybrid, hybridity, *Sweet Tooth*, postapo, posthumanism, monstrosity, animal studies, monster studies

Wprowadzenie

Narracje utrzymane w konwencji fantastyki postapokaliptycznej ukazują świat po katastrofie. W takich opowieściach planetę Ziemię dotykają drastyczne wydarzenia, takie jak: wojna atomowa, katastrofa ekologiczna, inwazja istot pozaziemskich, śmiertelnie groźna pandemia, plaga zombie lub innych potworów – czy to zoomorficznych, czy podobnych do ludzi (Zielińska, 2018).

Literackich początków tej konwencji można szukać już pod koniec XIX wieku w dziełach Herberta George'a Wellsa, jak chociażby niejako preapokaliptyczna *Wojna światów* (1898) czy też *Wehikuł czasu* (1895), zabierający czytelnika w niewyobrażalnie daleką przyszłość, odległą od dnia dzisiejszego o setki tysięcy lat. Z kolei współczesny model apokalipsy – szczególnie pod względem wizji świata przedstawionego, w którym na gruzach nie tak dawno upadłej cywilizacji rządzi brutalna siła i okrucieństwo, a śmierć jest na

porządku dziennym – wprowadzono m.in. w niezwykle popularnym serialu telewizyjnym *Żywe trupy* stworzonym przez Franka Darabonta (2010–2022). Ostatnio triumfy święci serial *The Last of Us* autorstwa Craiga Mazina i Neila Druckmanna (2023–), telewizyjna adaptacja niezwykle popularnej serii gier wideo o tym samym tytule wyprodukowanej przez studio Naughty Dog (2013, 2020). Franczyza *The Last of Us* problematyzuje temat apokalipsy jako konsekwencji ludzkich działań i skłania do refleksji nad udziałem społeczeństwa w jego własnej zagładzie.

Narracje postapokaliptyczne – ze względu na to, że umiejscowione są zwykle w potencjalnej przyszłości i ukazują scenariusze dziejów nie fantastyczne, lecz w jakiś sposób racjonalnie uzasadnione (z perspektywy medycznej, biologicznej, ewolucyjnej, ekologicznej etc.) – można potraktować jako podgatunek science fiction. Jednak obecnie granica między tym, co fantastyczne, a tym, co naukowe zdaje się zacierać coraz bardziej. Wraz z nowymi odkryciami nauki oraz rozwojem technologii zmienia się postrzeganie określonych scenariuszy jako możliwych bądź niemożliwych, wyimaginowanych bądź nieuniknionych. Narracja postapokaliptyczna nie tylko szokuje czy przeraża, ale wręcz zadaje fundamentalne pytania: o kondycję ludzką, o relacje człowieka z innymi istotami żyjącymi czy środowiskiem naturalnym. Jest zarówno wizją przyszłości, jak i komentarzem na temat współczesności. Teksty te są zwykle badane w kontekście dystopijnego świata przedstawionego, w odniesieniu do zagadnień moralności w obliczu zawieszenia czy zupełnego zniszczenia państwowych instytucji bądź ze skupieniem się na konstrukcji bohaterów, często w swej istocie antyheroicznych (w tym kontekście np. Favaro, 2022). Można więc zadać pytania o rolę i miejsce cielesności w tychże narracjach. Gdzie w tym wszystkim ciało? Gdzie jest miejsce dla ciała, czegoś tak intymnego, przyziemnego, pozornie „powierzchnowego”, gdy na szali leżą losy całej ludzkości?

Moim zdaniem, ciało stanowi kluczowy problem tekstów utrzymanych w konwencji postapokaliptycznej, ponieważ ukazane w nich fikcyjne katastrofy poddają ciało ludzkie skrajnym doświadczeniom, takim jak:

- choroba – zarówno nowo powstała, nieuleczalna przypadłość (pandemia), jak i drobne fizyczne słabości, które przy braku dostępu do osiągnięć współczesnej medycyny stają się bardzo uciążliwe, a nawet śmiertelnie groźne;
- fizyczny trud przetrwania w świecie ogarniętym chaosem, nagle pozbawionym udogodnień cywilizacyjnych, na surowym łonie natury;
- brutalna przemoc, która, jak się wydaje, nieuchronnie pojawia się w sytuacji rozpadu struktur społecznych.

Bohaterowie żyjący po apokalipsie doświadczają głodu i pragnienia, skrajnego zimna i gorąca, przejmującego bólu i ciężkich chorób – bez dostępu do sklepów, supermarketów, aptek i szpitali; doświadczają więc tego wszystkiego, czego większość z nas – obywatele globalnej Północy – na co dzień nie doświadczają. W narracjach postapokaliptycznych cielesność wysuwa się na pierwszy plan. Staje się przestrzenią opowiadanej historii, sceną rozgrywającego się dramatu. Często jest również narzędziem refleksji etycznej, dotyczącej granic ciała, władzy nad nim, podmiotowości lub jej braku. Uwypuklenie ludzkiej cielesności wytrąca nas – widzów, czytelników, graczy – z rutyny i komfortu niemyślenia o ciele.

Przykładem takiej narracji jest serial *Łasuch* Jima Mickle’a i Beth Schwartz (2021–2024). Wybrałam go na przedmiot niniejszej analizy z uwagi na obecny w nim szczególny obraz cielesności. Oprócz – typowej dla konwencji postapokaliptycznej – nowej śmiertelnej choroby, która niespodziewanie rozprzestrzenia się po świecie, pojawiają się w nim również istoty hybrydyczne, wręcz transgatunkowe, w osobliwy sposób łączące cechy fizyczne ludzi i zwierząt. Od chwili wybuchu pandemii w świecie tego serialu każde nowo narodzone dziecko okazuje się bowiem hybrydą posiadającą elementy jakiegoś zwierzęcia, np. ptasi dziób i pióra czy psi pyszczek i uszy (il. 1). Hybrydyczne postaci z niewiadomych przyczyn są również niepodatne chorobę. To sprzężenie różnych cech cielesnej inności – dziecięcości i zwierzęcości oraz wrodzonej odporności na chorobę – wydaje mi się niezwykle interesujące i godne akademickiej uwagi.



ILUSTRACJA 1. Hybrydyczne niemowlę (*Łasuch*).

Za cel tego artykułu przyjąłem zatem zbadanie konstrukcji cielesności, jej roli i znaczenia w tymże serialu. Ograniczam się do analizy pierwszego sezonu, który miał premierę w 2021 roku, z uwagi na objętość tego artykułu, ale przede wszystkim dlatego, że ten sezon obszernie przedstawia fikcyjny świat *Łasucha* oraz przebieg dotyczącej Ziemi katastrofy, podczas gdy kolejne sezony skupiają się na rozwoju przygodowej fabuły ogarniającej głównych bohaterów. Należy zauważyć, że serial powstał na podstawie serii komiksów DC autorstwa Jeffa Lemire'a (2009–2021). Nie jest jednak ich wierną ekranizacją, lecz raczej luźną adaptacją, czerpiącą z materiału źródłowego pomysły i przekształcającą wiele wątków. O ile oryginalny komiks doczekał się już większej liczby naukowych opracowań (np. Cardoso, 2016), o tyle serial powstał na tyle niedawno, że nieliczni badacze podjęli się jego analizy (np. Szydłowski, 2023).

Wśród aspektów cielesności, które wyznaczają strukturę niniejszej analizy, należy wymienić następujące zagadnienia:

- choroba, która wiąże się z cierpieniem i śmiercią;
- hybrydyczność, związana z przekraczaniem granicy ludzkie/nie-ludzkie, problemami moralnymi, a także potwornością;
- podmiotowość, rozumiana jako posiadanie odrębności, sprawczości, zdolności do samostanowienia;
- hierarchia władzy jednych stworzeń nad ciałami innych: dorosłych nad dziećmi, ludzi nad istotami nie-ludzkimi.

Powyższe obszary często przenikają się wzajemnie w toku fabuły i konstrukcji świata przedstawionego, a zwłaszcza w odniesieniu do postaci dziecięcych hybryd. Analizując te wątki, przyjmuję perspektywę badawczą szeroko pojętego posthumanizmu, który kwestionuje tradycyjne rozumienie tego, co uznawane za ludzkie, i szuka nowej etyki praktycznej, obejmującej nie tylko człowieka, lecz także inne byty: zwierzęta, bakterie i wirusy, roboty czy byty wirtualne, takie jak sztuczna inteligencja. Posthumanizm obejmuje również szczególnie takie obszary badań, jak „studia o niepełnosprawności oraz studia o monstrualności, a w nich rozmaite hybrydy, poliformy, cyborgi z prozy i filmów fantastycznonaukowych traktowane są często jako figury nowej – właśnie posthumanistycznej, inkluzywnej, a nie ekskluzywnej – podmiotowości” (Gajewska, 2023, s. 35). W ramach tego szerokiego nurtu korzystam z koncepcji wypracowanych na gruncie takich obszarów zajmujących się badaniem relacji pomiędzy tym, co ludzkie, a tym, co nie-ludzkie, jak: ekokrytyka (humanistyka ekologiczna), *monster studies*, *animal studies* czy *trash studies*. Ekokrytyka „bada obrazy przyrody i stosunku człowieka do nie-ludzkich form życia w różnych gatunkach literackich” (s. 27), szerzej – w różnych tekstach kultury. Jest nurtem interdyscyplinarnym, elastycznym, bez

jednej określonej metodologii; jest także (a przynajmniej z założenia powinna być) praktyką społecznie zaangażowaną. Jak zauważa Julia Fiedorczuk (2015), ekokrytyka przyjmuje „ekologiczną optykę” (s. 34), tzn. myślenie w kategoriach systemów i zależności, a nie pojedynczych organizmów, kwestionując przy tym utrwaloną przez wieki dualistyczną opozycję natury i kultury. Z kolei *animal studies* „dekonstruuje antropocentryczną wizję zwierzęcia jako bytu podrzędnego” (Gajewska, 2023, s. 34), innego, obcego. W tym kontekście teksty fantastyczne mają szczególny potencjał, ponieważ nie są skrupowane regułami realizmu i prawdopodobieństwa, nie dotyczy ich imperatywy naśladowania świata rzeczywistego (na co zwraca uwagę m.in. Amitav Ghosh, 2017). Powtarzając za Grażyną Gajewską (2023):

Science fiction pełne ludozwierząt [...], hybryd i potworów stanowi doskonałe pole do intelektualnych eksperymentów na temat możliwych i fikcyjnych ścieżek ewolucji, obnaża także kryteria waloryzowana i wartościowania różnych form życia w oparciu o kryteria antropocentryczne (s. 36).

Choroba i chaos

Akcja serialu *Łasuch* rozgrywa się w Stanach Zjednoczonych, w bliżej nieokreślonym czasie przywodzącym na myśl moment nieodległy od początku XXI wieku. Powodem apokalipsy w tym scenariuszu przyszłości okazuje się pojawienie się nowego wirusa H5G9. Wywołuje on chorobę o objawach podobnych do grypy, ale nieporównywalnie groźniejszą, gdyż śmiertelną dla każdego zarażonego. Wirus ten błyskawicznie się rozprzestrzenia, pochłaniając większość ludzkich istnień, wywołuje zupełny chaos i prowadzi do upadku cywilizacji (Mickle, 2021a). Nie ma na niego lekarstwa ani skutecznego sposobu leczenia. Jedynym sposobem na przetrwanie jest izolacja – zamknięcie się i unikanie kontaktu z innymi ludźmi.

Taki katastroficzny scenariusz wydaje się niepokojąco znajomy w 2024 roku, w świecie po pandemii wirusa wywołującego chorobę COVID-19. Trudno zignorować tę zbieżność. Chociaż oryginalny komiks ukazywał się już od 2009 roku, a serial był w planach od roku 2018, to świat *Łasucha* nasuwa skojarzenia z aktualnymi, dobrze nam znanymi obrazami pandemii, takimi jak: domowa izolacja i odcięcie się od świata zewnętrznego, kwarantanny zakażonych pacjentów czy zasłanianie ust i nosa, które pomaga uchronić się przed zarażeniem. Sądzę, że to właśnie w tej bliskości doświadczeń widzów z ukazanymi w serialu problemami można upatrywać popularności *Łasucha*.

Infekcja wywoływana przez nowego wirusa nazywana jest *the Sick*, a w polskim tłumaczeniu nosi nieco archaiczną nazwę – Przypadłość (najprostszym, dosłownym przekładem mogłaby być po prostu Choroba). Z kolei wybuch pandemii i będący jego konsekwencją upadek współczesnej cywilizacji nazywa się Wielką Zapaścią, co nieodparcie przywodzi na myśl niemal biblijne obrazy zagłady, sugerując zatoczenie kręgu do etymologicznego źródła słowa „apokalipsa”.

Świat po Wielkiej Zapaści to świat mroczny i brutalny, w którym ludzie mordują się nawzajem w walce o przetrwanie. Zagrożenie chorobą ujawnia ludzki lęk przed słabością własnego ciała, a także przed nieznanymi siłami natury, których ani współczesna nauka nie potrafi opisać, ani medycyna – ujarzmić. Jest to również świat binarnych opozycji: dorośli – dzieci, ludzie – zwierzęta. Dorośli są przeciwstawiani hybrydycznym dzieciom, postrzeganym przez nich jako zwierzęta, wraz z odmówieniem im człowieczeństwa. Realistyczna konwencja dyskursu medycznego i naukowego miesza się w serialu z fantastyczną, magiczną, wręcz baśniową poetyką. Źródło i mechanizm działania choroby mają pozory medycznego prawdopodobieństwa, ale są właściwie niewytłumaczalne. Na przykład wirus nie roznosi się z jednego miejsca, lecz pojawia jednocześnie w wielu miejscach – jest to trudne do uzasadnienia z punktu widzenia współczesnej nauki. Dlatego też Przypadłość jest przez niektórych bohaterów postrzegana jako plaga, kara zesłana na ludzi przez uosobioną Naturę za bezmyślne niszczenie i zatrucie środowiska oraz brak szacunku do innych istot. Choroba jawi się jako fenomen podobny do biblijnego potopu, który ma oczyścić planetę z występnych ludzi. W serialu pojawia się również dyskurs natury, która się odradza – chociażby w obrazie uwolnionych z ogrodu zoologicznego dzikich zwierząt, wyswobodzonych z klatek i w rezultacie żyjących na wolności (Mickle, Schwartz, 2021).

Dziecięce hybrydy

Po raz pierwszy hybrydyczne istoty pojawiają się na ekranie jako noworodki – w szpitalnej sali, w łóżeczkach, na rękach pielęgniarek (Mickle, 2021a). Dzieci te mają ludzkie ciała z pewnymi elementami fizycznymi różnych zwierząt, np. na ich twarzach w miejscu nosa widnieją dzioby czy pyszczki, u niektórych skóra jest porośnięta sierścią, u innych zamiast rąk widoczne są skrzydła. Każde dziecko stanowi połączenie ludzkiego organizmu z przedstawicielem innego gatunku zwierzęcia (il. 2).



ILUSTRACJA 2. Nowo narodzone hybrydyczne dzieci (*Łasuch*).

Filmowy wizerunek hybryd wywołuje ambiwalentne odczucia. Jest jednocześnie cudowny i straszny. Z jednej strony – dzieci są przecież bezbronnymi, delikatnymi istotami, którymi należy się opiekować, a filmowy obraz dodatkowo je idealizuje. O ile w rzeczywistości noworodki bywają czerwone, pomarszczone, głośne, płaczliwe, o tyle hybrydyczne dzieci spokojnie śpią, uśmiechają się, są śliczne, urocze. Ich wyidealizowany wygląd wraz z właściwą nowo narodzonym istotom bezradnością może budzić w widzach sympatię, potrzebę czułości, chęć opieki. Z drugiej strony jednak tak radykalne zacieranie granicy człowiek – zwierzę może wywoływać niepokój i dyskomfort, a nawet lęk, wstręt czy obrzydzenie.

Dowodem silnych reakcji publiczności mogą być wpisy użytkowników serwisu Twitter, zebrane w artykule Jess Lester (2021), który ukazał się na łamach *The Sun*:

„Nie przepadam za dziećmi, ale hybrydyczne dzieci w *Łasuchu* są słodkie jak cholera” – napisał jeden z fanów, rozpoczynając debatę.

„Ja, oglądając *Łasucha*: hybrydyczne niemowlęta są 1000 razy słodsze niż jakiegokolwiek ludzkie niemowlę” – napisał inny, a trzeci dodał: „Słodkie bobaski!”.

„Dziecko-świnia w *Łasuchu* jest zbyt urocze” – dodał kolejny, a piąty napisał: „Chcę chronić każde z tych zwierzęcych dzieci”.

Jednak nie wszyscy byli pod wrażeniem. Część użytkowników mediów społecznościowych stwierdziła, że to „za dużo” i że są zniesmaczeni widokiem hybryd. „To ma być urocze? Może JEDNO z nich było, ale niektóre są rodem z koszmaru” – napisała jedna z kobiet o kolekcji dzieci.

„Czy to właśnie produkuje teraz Netflix?” – napisała inna osoba pod zdjęciem dziecka-ptaka. „To jest cholernie przerażające”.

„Moim zdaniem, nawet normalne dzieci nie są słodkie, ale co to za horror?” – wtrąciła się trzecia, a czwarta dodała: „Ten prosiaczek to po prostu nie to!”¹.

Postaci z serialu są określane wachlarzem sprzecznych epitetów: od „uroczych” i „roczulających” po „obrzydliwe”, „przerażające” czy „koszmarne”. Jest to obraz odbierany jako straszny i cudowny zarazem, niewytłumaczalny, dziwaczny, groteskowy, wywołujący skrajne reakcje, ocierający się o potworność.

Badacze zajmujący się literacką teratologią – na gruncie polskim m.in. Anna Wiczorkiewicz (2009), Mikołaj Marcela (2015) czy Anna Mik (2022) – wskazują na etymologię słowa monstrum – od łac. *monstrare*, pokazywać, ale i *monere*, przepowiadać, wróżyć, ostrzegać. Zauważają, że potwór w kulturze jest zarazem obrazem i znakiem. Fizycznie coś demonstrowuje, lecz jednocześnie odsyła do czegoś poza samym sobą. Horror i groza, potwory i bestie – wszystko to daje ujęcie ludzkim lękom, obawom, które trudno jest dookreślić wprost i wypowiedzieć na głos. Monstrualne postaci uosabiają lęki ludzkości, niejako będąc odbiciem tego, co w danym miejscu i czasie nas trapi, zagraża nam, przeraża nas. Warto zatem zadać pytanie – co pokazują monstra z serialu *Łasuch*? Czego są znakami? O czym mówi ich obecność w takim kształcie? Do czego służy, do czego odsyła?

Każda istota odmienne, która ma niejasny status ontologiczny i nie daje się jasno przyporządkować do jednej kategorii, to zagrożenie dla status quo. Samo jej istnienie kwestionuje system społeczny, zaburza ład:

Starogreckie słowo *hybris* oznacza coś niepojętego, co przejmuje grozą i poraża pychą. W porządku egzystencjalnym kultur tradycyjnych słowem tym wyrażano strach przed obcością nieznanego, przez przybyszem znikąd, przed naruszeniem swojskości. W porządku magicznym hybrydy, takie jak: smoki, chimery, gryfy zamieszkiwały miejsca graniczne, rezydowały na styku *sacrum* i *profanum*, strzegąc rozdziału rzeczywistości o różnym statusie ontologicznym (Gajewska, 2018, s. 196).

Istoty hybrydyczne to ze wszech miar monstra – postaci postrzegane jako straszne i groźne, wykluczane z grupy istot zasługujących na ochronę i opiekę.

¹ Jeśli nie wskazano inaczej, wszystkie tłumaczenia autorki artykułu – Faustyny Białous.

Natomiast hybryda ludzko-zwierzęca jest o tyle wyjątkowa, że kwestionuje porządek rzeczywistości opartej na jednoznacznej hierarchizacji bytów, w której człowiek góruje nad zwierzętami. Ta struktura, obecna zarówno w filozofii (poczynając od Arystotelesa), jak i w religii (choćby w Starym Testamencie), została silnie utrwalona w kulturze Zachodu (Gajewska, 2023, s. 59). Antropocentryczny porządek uznaje jakiegokolwiek upodobnienie człowieka do zwierzęcia za deprecjonujące, stanowiące świadectwo upadku. Istnienie hybrydy tego rodzaju stawia klasycznej humanistyce niewygodne pytania o granice między tym, co ludzkie, a tym, co nie-ludzkie; o motywy i kryteria binarnego podziału istot żyjących; o jego zasadność oraz potencjalne konsekwencje.

Postać hybrydycznego dziecka – między aniołem a potworem

Główny bohater serialu *Łasuch*, chłopiec o imieniu Gus (w tej roli Christian Convery), pojawia się na ekranie już w pierwszej scenie serialu jako niemowlę niesione przez swojego opiekuna do leśnego schronienia w malowniczym parku narodowym Yellowstone, z dala od pogrążającej się w chaosie cywilizacji (Mickle, 2021a). Na pozór wydaje się „zwykłym” dzieckiem. Hybrydyczność chłopca zostaje ujawniona dopiero w momencie zdjęcia z jego głowy czapeczki skrywającej zaczątki poroża (il. 3).

W kolejnych scenach obserwujemy, jak Gus dorasta, wychowywany przez przybranego ojca (Will Forte) w lesie, w izolacji od groźnego świata zewnętrznego. Szczególnie widać to w interakcjach protagonisty z ludźmi, których napotyka po opuszczeniu swojego schronienia w lesie. Pomimo przestróg przybranego ojca, który w trosce o bezpieczeństwo chłopca nakazuje mu za wszelką cenę pozostać niezauważonym i nie wchodzić w żaden kontakt z obcymi, Gus jest ufny, szczerzy, bezpośredni. Wychowany pod czujnym okiem opiekuna, na niewielkim ogrodzonym terenie dziewiczego lasu, nie zaznał nigdy zła, cierpienia ani krzywdy. Dzięki swojej prostolinijności i dobroci charakteru zdobywa serca poznanych ludzi (Griffith, Stewart, Mickle, 2021). Pomaga mu w tym jego anielski wygląd: wielkie, okrągłe, jasne oczy oraz kędzierzawa blond czupryna (il. 4). Gus, ze swoimi jasnymi włosami i puciołowatą twarzyczką, przypomina wręcz figurę barokowego *putta*. To skojarzenie wydaje mi się szczególnie znaczące, jako że popularne w tradycji sztuki chrześcijańskiej wyobrażenie aniołów jako wiecznie młodych, a często wręcz dziecięcych postaci z ptasimi skrzydłami na plecach też ma charakter hybrydyczny. Od obrazów Rafaela aż do dzisiejszych, z lekka infantylnych rysunków ukazujących Aniołów Stróżów, wieszanych nad dziecięcymi łóżeczkami, to połączenie dziecięcego ciała z tym



ILUSTRACJA 3. Tytułowy Łasuch – pół chłopiec, pół jelonek o imieniu Gus (*Łasuch*).



ILUSTRACJA 4. Dziesięcioletni Gus (*Łasuch*).

elementem – bądź co bądź – zwierzęcej anatomii reprezentuje czystość, niewinność, odsyła do strefy sacrum².

Obecne w serialu inne hybrydyczne dzieci nie mają tyle szczęścia co Gus. Są prześladowane, zabijane, odbierane rodzicom – nie tylko z powodu ich odmiennego wyglądu, ale przede wszystkim z powodu samego faktu pojawienia się jednocześnie z wybuchem pandemii. Ta zbieżność rodzi podejrzenia wśród niektórych ludzi. Są przekonani, że to hybrydyczne dzieci spowodowały Przyпадłość lub że ją przenoszą – i dlatego zostają uznane za niebezpieczne.

Do władzy dochodzą Ostatni Ludzie – paramilitarna grupa wprowadzająca reżim, który ma na celu „oczyszczenie” społeczeństwa z hybryd i przywrócenie dawnego porządku. Kłusownicy, którzy zajmują się polowaniem na dzieci, nazywają je dziwolągami oraz mutantami (Mickle, 2021a). Mordują je, a potem dostarczają jako żywy materiał badawczy lub sprzedają wartościowe części ich ciał (np. rogi) na czarnym rynku. Hybrydyczne dzieci stają się zwierzętami laboratoryjnymi. Uważa się je za podludzi, śmieci, szkodniki. Na złapanych lub odebranych rodzicom hybrydach przeprowadzane są nieludzkie (sic!) eksperymenty w celu znalezienia antidotum na Przyпадłość (Mickle, 2021b). Bezwzględny przywódca Ostatnich Ludzi (Neil Sandilands) dąży do stworzenia lekarstwa na chorobę, jednak nie zależy mu na ratowaniu ludzkiego życia. Chce użyć antidotum jako narzędzia kontroli, aby wymuszeniem i szantażem podporządkować sobie społeczeństwo i zyskać przewagę nad konkurencyjnymi bojówkami, które powstały w postapokaliptycznej rzeczywistości.

Tylko nieliczni widzą w hybrydach ludzi: opiekują się nimi jak własnymi dziećmi, strzegą ich, uważają, że są one przyszłością planety, szansą na przetrwanie ludzkości jako nowego gatunku, bliższego natury. Bohaterką reprezentującą taką postawę jest Aimee Eden (Dania Ramirez), kobieta, która przed pandemią pracowała jako psycholog, a pierwsze lata chaosu i destrukcji przeżyła w samotnej izolacji (Mickle, Schwartz, 2021). Aimee przygarnia znalezione przypadkowo na ulicy malutką Wendy – dziewczynkę o świńskim ryjku (il. 5–6). Kocha ją i traktuje jak własną córkę – ubiera w dziecięce ubranka,

² Świadomie pomijam oczywisty dla wizerunku aniołów kontekst symboliki religijnej ptaków (choćaby w Biblii). Moim celem jest jedynie wypuklenie podobieństwa między tak silnie związaną z dziecięcym imaginariem postacią anioła a bohaterami serialu. Zbadanie powiązań konstrukcji hybrydycznych dzieci w *Łasuchu* (szczególnie biorąc pod uwagę źródłowy komiks) z wyobrażeniami religijnymi wymagałoby przynajmniej osobnego artykułu, a przy tym szerokich kompetencji religioznawczych i kulturoznawczych, nie tylko w obszarze religii abrahamowych, lecz także hinduizmu (w serialu pojawia się również motyw hinduskich zwierzęcych bóstw) czy wierzeń rdzennych mieszkańców Ameryki (szerzej eksplorowanych w komiksie).



ILUSTRACJA 5. Wendy, jedna z bohaterek serialu, jako niemowlę (*Łasuch*).



ILUSTRACJA 6. Starsza Wendy (*Łasuch*).

czesze jej włosy, uczy ją mówić, pisać i czytać (Boyd, Harris, Fraser, 2021). Po-
tem wraz z Wendy w opuszczonym miejskim zoo tworzą Ostoję – bezpieczne
schronienie dla wszystkich hybryd.

Idylliczny obraz zielonej oazy, ukrytej w gruzach betonowego miasta,
przywołuje skojarzenia z biblijnym rajem, na co zresztą bezpośrednio wska-
zuje nazwisko jej założycielki. Stworzenie Ostoji pokazuje, że możliwe jest

harmonijne współistnienie ludzi i hybrydycznych dzieci – symbolizujące odrzucenie antropocentrycznej hierarchii oraz pojednanie ludzkości z naturą. Hybrydy okazują się niegroźne, bowiem ani nie przenoszą choroby (Aimee nie zostaje zarażona pomimo ciągłego kontaktu z nimi), ani nie są w żaden sposób agresywne. Przeciwnie, odwzajemniają okazaną im troskę i współczucie. Niestety, brutalna rzeczywistość daje o sobie znać, gdy Ostatni Ludzie odnajdują kryjówkę Aimee i porywają jej przybrane dzieci. Raj na pozór odzyskany znowu staje się rajem utraconym, a hybrydyczne dzieci zostają uprzedmiotowione, potraktowane jako materiał laboratoryjny dla celów złowrogiego reżimu.

Superbohater ze skazą

Do czego zatem służy taka konstrukcja hybrydycznej cielesności w serialu *Łasuch*? Przede wszystkim – dogłębnie angażuje widza zarówno poznawczo, jak i emocjonalnie. Pod względem przedstawienia głównego bohatera (oraz, do pewnego stopnia, innych postaci hybrydycznych) *Łasuch* wydaje się znakomicie wpasowywać w model ukazywania fizycznej „anormalności” w filmie, który Adam Cybulski (2021, s. 121) nazywa strategią sentymentalno-afirmatywną. Badacz, czerpiąc z kognitywnej koncepcji zaangażowania widza w postać autorstwa Murraya Smitha (1995), definiuje tę strategię jako ukazującą postaci o odmiennej cielesności w sposób, który ma na celu zbudowanie poczucia bliskości, nawiązanie pewnej „nici porozumienia” między widzem a bohaterem. Poddając interpretacji filmy realizujące tę strategię³, Cybulski (2021, s. 138) zwraca uwagę na cechy charakterystyczne tychże narracji w obszarach ich fabularności, spektakularności oraz dyskursywności. Po pierwsze, wskazuje na wspólną dla nich tendencję ogniskowania fabuł wokół zagadnienia wykluczenia. Dalej zauważa, że w tych dziełach atrybut piętna – fizycznej anomalii – podlega daleko idącej dramatyzacji oraz funkcjonalizacji estetycznej. W końcu stwierdza, że „filmy sentymentalno-afirmatywne reinterpretują role wpisane w dychotomię: ułomność – prawidłowość. Dokonują tego głównie poprzez radykalne, nieomal dyskursywne, odwrócenie kategorii aksjologicznych kulturowo łączonych z osobami nieprzystającymi do definicji normy” (s. 141).

Łasuch, operując podobnymi samymi zabiegami stylistycznymi i technikami narracyjnymi co filmy, wpasowuje się w schemat opisywany przez

³ Wśród nich analizowane są m.in. *Maska* w reżyserii Petera Bogdanovicha (1985), *Człowiek bez twarzy* w reżyserii Mela Gibsona (1993), *Cudowny chłopak* w reżyserii Stephena Chbosky'ego (2017) czy krótki metraż *Cyrk motyli* w reżyserii Joshui Weigela (2009).

Cybulskiego. Fabuła serialu dotyczy zagadnienia wykluczenia, jednak wykluczenia nie jednostki, a całej grupy „odmieńców”. „Piętnem” w ich przypadku jest zwierzęca natura, objawiająca się na różne sposoby w ich fizyczności. Przykładem rozwiązania narracyjnego służącego uwypukleniu tej różnicy cielesnej jest wspomniana wyżej scena przedstawienia Gusa jako niemowlęcia – najpierw w zbliżeniu ukazującym jedynie twarz, dopiero potem w całości, z widocznymi rogami. Jednak w serialu *Łasuch* widać wyraźnie przede wszystkim owo odwrócenie kategorii aksjologicznych przypisywanym osobom reprezentującym „prawidłowość” oraz tym, których cielesność wykracza poza „normę”. Świat dorosłych, którzy prześladują hybrydy w imię utrzymania starego porządku, „funkcjonuje jako unaocznienie nietolerancji i krzywdzących antycypacji wobec inności” (Cybulski, 2021, s. 141). Natomiast dziecięcy protagoniści z Gusem na czele prezentują wachlarz pozytywnych wartości, takich jak: altruizm, wrażliwość, solidarność, otwartość, szlachetność czy pomysłowość.

Filmowych bohaterów o „nieprawidłowej” fizyczności (związanej często z szeroko rozumianą niepełnosprawnością lub chorobą) w narracjach sentymentalno-afirmatywnych wykorzystujących opisaną strategię Cybulski (2021, s. 122) nazywa za Wojciechem Sitkiem „superkalekami”, ponieważ są im przypisywane nadzwyczaj pozytywne cechy i właściwości, pozwalające im dokonywać niezwykłych osiągnięć w różnych dziedzinach: intelektualnej, artystycznej, fizycznej, ale szczególnie tej emocjonalnej. Również bohaterowie *Łasucha* w pewnym stopniu wpisują się w ten schemat. Z jednej strony odmienna na pierwszy rzut oka powierzchowność Gusa (jelenie rogi i uszy) definiuje go jako hybrydę, istotę uznawaną w świecie przedstawionym za mniej-niż-ludzką. Z drugiej – zwierzęcy wygląd głównego bohatera niesie ze sobą również szczególne, nadludzkie umiejętności, które pozwalają mu przetrwać w niebezpiecznych sytuacjach. Chłopiec-jelonek jest niezwykle szybki i zwinny, obdarzony doskonałym węchem i słuchem, a także wzrokiem, który pozwala mu widzieć w ciemności (Mickle, Schwartz, 2021). Inne hybrydy również posiadają cechy odpowiadające przynależności gatunkowej „zwierzęcej” części ich istoty. Niecodzienne umiejętności Gusa czynią go zatem postacią w pewnym sensie ponad-ludzką, na podobieństwo komiksowych superbohaterów. Jest on także dzieckiem mądrym i wrażliwym, a jego zachowanie zdradza wyjątkową dojrzałość. Sympatię do Gusa czują nie tylko bohaterowie ze świata przedstawionego, nawet ci pozornie oschli i niewrażliwi, jak Jepperd (Nono Anozie), kłusownik, który porzuca swoje zajęcie po spotkaniu z Gusem i staje się jego opiekunem (Mickle, Schwartz, 2021), ale przede wszystkim potencjalni widzowie.

Śmieciowe zwierzęta, śmieciowe dzieci

Konstrukcja postaci hybrydycznych wpływa na zaangażowanie poznawczo-emocjonalne widzów i skłania do refleksji nad podobieństwem społecznej sytuacji dzieci i zwierząt – istot ujmowanych jako podporządkowane ludziom dorosłym, bezsilne, bezradne, pozbawione głosu, podmiotowości i sprawczości. Maciej Skowera (2016) w tekście poświęconym relacjom między literackimi konstruktami dziecka i zwierzęcia zauważa, że „literackie spotkania dzieci i zwierząt to spotkania istot podporządkowanych” (s. 54). Zdaniem badacza, obie te grupy są równie zależne od dorosłych, gdyż to oni konstruują i definiują tak dziecięcość, jak zwierzęcość, ustanawiając ich granice. To stwierdzenie wydaje się trafne również w kontekście ekranowych konstruktów dziecięcości i zwierzęcości w *Łasuchu*.

W analizowanym serialu szczególnym elementem, który łączy oba te pojęcia, jest przypisywana hybrydom kategoria śmieciowości, która zawiera w sobie takie cechy, jak inwazyjność, nadliczebność, bezwartościowość dla człowieka czy odrażający wygląd danego przedmiotu bądź zwierzęcia (Nagy, Johnson, 2013). Nie jest jednak jego cechą immanentną, ale subiektywną i wartościującą etykietą, opartą na stereotypach i uprzedzeniach. Zygmunt Bauman (2004, s. 13) pisze zaś o pojawieniu się społecznej kategorii „ludzi-odpadów”, „ludzi na przemiał”, a więc nadliczbowych, zbędnych, niepożądanych, jako o nieuniknionym skutku modernizacji. Określa je jako efekt uboczny próby zapanowania człowieka nad naturą, zaprowadzenia ładu, urzeczywistnienia takiego projektu ludzkiego współbycia, który narzuca jednostkom określoną formę i odrzuca byty nieprzystające do niej. Wyrugowane ze społeczeństwa muszą zostać te istoty:

[...] które ani nie pasują, ani nie dają się dopasować do zaprojektowanej formy [...], które brukają jej czystość, pozostawiają ją w efekcie przejrzystości: monstra i mutanci z opowiadań Kafki, nijaki Odradek albo krzyżówka kotka i owieczki – dziwolągi, wyrzutki i hybrydy mające pozorną wyrazistość wnętrza i zewnątrz. Jedyne skazy na eleganckim, pogodnym krajobrazie. Wybrakowane istoty, na których nieobecności lub unicestwieniu zaprojektowana forma może tylko skorzystać, zyskując większą jednolitość, harmonię, bezpieczeństwo i zgodność z samą sobą (s. 51).

Jak zauważa Ewelina Rąbkowska (2016, s. 34), śmieciowość może odnosić się do ludzi biednych, bezdomnych, z marginesu społecznego, imigrantów – wszystkich, wobec których mówiący odczuwa strach czy obrzydzenie. Badaczka wskazuje na analogię losów śmieciowych zwierząt i dzieci w literaturze, ich

współzależność oraz chwiejny status obu grup istot w świecie dorosłych ludzi, zauważając, że „w chwilach kryzysu dziecko jest szczególnie bliskie zwierzęciu znajdującemu się w opresji” (s. 36). Rąbkowska twierdzi, że kultura często przypisuje dzieciom dosłowny i metaforyczny brud, zwierzęcość, antysystemowość, dzikość, nieposłuszeństwo – a więc i śmieciowość.

Hybrydyczne dzieci w serialu *Łasuch* można postrzegać jako istoty śmieciowe na dwóch poziomach. Przypisywany im „brud” to, w sensie dosłownym, Przypadłość, o której wywołanie i przenoszenie są niesłusznie posądzane, w sensie metaforycznym zaś – cielesna odmiennność, osobliwe połączenie cech ludzkich i nie-ludzkich zwierząt. Ich istnienie jest, mówiąc językiem Baumana (2004), „skazą na krajobrazie” (s. 13), zgrzytem w harmonijnej symfonii, odlewem niepodporządkowującym się formie, ale zakrzywiającej ją, uwypuklającym jej ograniczenia. Opresja wobec hybryd – odrzuconych, zaszczytanych, bezbronnych – może być odczytywana jako metafora prześladowanego Innego, jednak te postaci szczególnie wskazują na kulturową Inność dzieci i zwierząt – często żyjących razem z (dorosłymi) ludźmi, a jednak postrzeganych jako nie-ludzie, mniej-niż-ludzie. Rąbkowska (2020, s. 97) jako drogę do pokonania kryzysu i do emancypacji zwierząt oraz dzieci wskazuje współpracę, wzajemną pomoc opartą na szczególnej bliskości bohaterów dziecięcych i animalnych. Badaczka zauważa, że w narracjach o „śmieciowych” dzieciach i zwierzętach „udzielają [one] sobie nawzajem prawa do bycia podmiotami. Czerpią siłę ze wspólnoty biologicznej postrzeganej jako ta najbardziej podstawowa, fundamentalna” (s. 127).

W *Łasuchu* dzieci i zwierzęta faktycznie tworzą wspólnotę istot podporządkowanych, skrzywdzonych i cierpiących. Ich przymierze zostaje fizycznie ucieleśnione w postaciach hybryd, łączących w jednej istocie ludzką i zwierzęcą naturę. Niejednokrotnie zwierzęca natura pozwala im przetrwać w trudnych sytuacjach. Czasem również dzikie zwierzęta pomagają hybrydycznym dzieciom, np. pojawienie się ogromnego jelenia w kluczowym momencie wybawia Gusa z opresji. Natura pod postacią zwierząt dosłownie staje w obronie dzieci. Hybrydyczni młodzi bohaterowie nie pozostają bierni wobec okrucieństwa dorosłego człowieka, za wszelką cenę walczą o wolność i możliwość swobodnego życia w świecie, który traktuje ich jako istoty „śmieciowe”. Uwypuklając „śmieciowość” zwierzęcą i ludzką (dziecięcą), *Łasuch* szuka nowej, posthumanistycznej etyki – jak chciał Jacques Derrida (2002/b.d.).

Wprowadzając do świata przedstawionego hybrydy, *Łasuch* stawia również wyzwania natury ontologicznej. Kwestionuje granice między człowiekiem a zwierzęciem. Podaje w wątpliwość zasadność binarnej opozycji między istotą ludzką a nie-ludzką. Hybrydy testują granice ludzkiej empatii, gdyż zadają

niewygodne pytania natury etycznej. Jakie warunki musi spełniać istota żyjąca, aby zasłużyć na współczucie, opiekę, ochronę? Czy tym warunkiem ma być jej subiektywnie postrzegane „człowieczeństwo” – podobieństwo do nas samych? Czy granica między tym, co ludzkie, a tym, co zwierzęce, jest też granicą szacunku i współczucia?

Granica komunikacji

Jak zauważa Gajewska (2023), „zdolność mówienia to jeden z tych argumentów, które pojawiają się w długiej tradycji uzasadniania wyraźnych różnic między ludźmi a zwierzętami” (s. 147). Rąbkowska (2016, s. 35) nazywa „śmiecione” dziecko bytem niepodmiotowym – tzn. nieposiadającym logosu, niewyrażającym swoich myśli. Zdaniem badaczki, pokutuje tutaj Kartezjańskie *Cogito ergo sum*. Tak pojmowany logos jest subiektywny, uzależniony od perspektywy dorosłego, przyznawany danemu podmiotowi pod warunkiem umiejętności komunikacji z dorosłym człowiekiem. A przecież „[d]la dorosłego przyjęcie przedjęzykowej perspektywy dziecka jest niemożliwe, podobnie jak niemożliwe jest znalezienie języka, w którym człowiek mógłby »doścignąć« zwierzę” (s. 36).

Razi sprzeczność wskazanego wyżej – dorosłego – sposobu myślenia. Oczywiście jest, że dzieci tuż po urodzeniu nie potrafią mówić i nigdy nie uczą się tego same, bez pomocy innych osób. Również osoby z niepełnosprawnościami miewają trudności z komunikacją werbalną, a przecież nie można odmówić im człowieczeństwa ani opieki. Osoby głuche natomiast mogą się porozumiewać językami migowymi, które są zupełnie wystarczalne nie tylko do codziennego funkcjonowania, lecz także do tworzenia dzieł sztuki, do wytwarzania własnej kultury – niezrozumiałej dla kogoś nieznającego języka, ale przez to wcale nie mniej bogatej czy wartościowej niż kultura ludzi słyszących. W przywoływanej już publikacji Mik (2022, s. 226) analizuje potworność jako znak wykluczenia dzieci ze społecznej wspólnoty. Również w *Łasuchu* odrzucenie hybrydycznych postaci można odczytywać jako metaforę wyłączenia nie-dorosłych ze społeczności ludzi.

Hybrydy są postrzegane jako nie-ludzkie i odrzucane z powodu domniemanego braku kompetencji komunikacyjnych. Gus potrafi mówić, co jest szokujące dla wszystkich napotkanych przez niego osób. Posiadana przez protagonistę umiejętność komunikacji wzbudza w jego prześladowcach dyskomfort oraz litość, ponieważ każe go zaklasyfikować jako istotę ludzką. Większość hybryd, wychowana z dala od dorosłych ludzi, nie potrafi mówić w taki sposób jak oni. Wydają one różnorodne odgłosy: pomruki, piski, pochrząkiwania; posługują

się gestami i mimiką, co w zupełności wystarcza im do wzajemnej komunikacji, bez względu na przynależność gatunkową animalnej części ich istoty. Natomiast Wendy, wychowana w jednoczesnym kontakcie z ludzką matką oraz hybrydycznymi rówieśnikami, potrafi porozumiewać się na oba sposoby.

Dialog hybryd jest niezwykle podobny do sposobu komunikacji nastoletniej Mi-ji (Ahn Seo-hyun), bohaterki filmu *Okja* w reżyserii Bonga Joon-ho (2017), z tytułową postacią fantastycznego, hybrydycznego zwierzęcia, będącego efektem eksperymentów genetycznych. Gajewska (2023), analizując dzieło koreańskiego reżysera w kontekście problematyzacji relacji ludzko-zwierzęcych, określa wspólny język dziewczynki i „jej zwierzęcia” (a może: zwierzęcia i „jego dziewczynki”) jako „afektywny, miękki”, niepolegający na wyrazach gramatycznych (s. 147) – a zatem wynoszący się ponad wąską, antropocentryczną definicję logosu. Pozostaje niezrozumiały dla widza, jednak zupełnie jasny dla uczestników dialogu. Tak samo dzieje się w przypadku dialogu hybrydycznych postaci w *Łasuchu*. W obu tekstach kultury poprzez proces komunikacji nie-werbalnej ludzka i zwierzęca natura „potwierdzają się nawzajem, jednocześnie wzajemnie się w sobie zawierając” (Lestel, 2015, s. 29). Wzajemne zrozumienie daje nadzieję na możliwość harmonijnego współistnienia zwierząt ludzkich i nie-ludzkich. Postacie Gusa oraz Wendy stanowią natomiast dowód na to, że hybrydy są zdolne do mówienia – pod warunkiem, że dana jest im możliwość nabycia tej umiejętności. Mechanizm wykluczenia Innego działa jak błędne koło: hybrydyczne dzieci są wykluczane ze względu na swój odmienny wygląd, to wykluczenie uniemożliwia im komunikację i odbiera w oczach dorosłych człowieczeństwo, co z kolei uzasadnia ich pierwotne wykluczenie.

Niemożliwość obiektywnego określenia danej istoty jako posiadającej bądź nieposiadającej zdolności komunikacji kieruje ku podważeniu zasadności antropocentrycznego kryterium logosu w definiowaniu jednostki jako podmiotowej bądź niepodmiotowej. Proces porozumiewania się hybrydycznych bohaterów *Łasucha* jest procesem intymnym, niejako ukrytym, niewidocznym na pierwszy rzut oka. W ten sposób zostaje zakwestionowany tradycyjny paradygmat wyznaczający granice świata ludzi (jako istot, które werbalizują swoje myśli w sposób dający się usystematyzować, opisać regułami gramatyki, a zatem – myślących i podmiotowych) oraz nie-ludzi (istot, które komunikują się w inny sposób, niedostępny ludziom, a zatem – niepodmiotowych). Tym, co rzeczywiście narusza te granice, nie jest tylko istnienie hybryd mówiących „ludzkim” językiem (jak Gus). Świadczyłoby to co najwyżej o możliwości „przystosowania” Innego, spełnienia przez niego jednego z warunków „normalności”. Naruszeniem tych granic jest obecność hybryd równie sprawnie poruszających się w obu kodach komunikacji. Postać Wendy, która porozumiewa się zarówno

językiem „ludzkim”, jak i z używającymi własnej mowy hybrydami, kwestionuje dualistyczny podział na mówiących ludzi i pozornie nieme zwierzęta. Uwydatnia nielogiczność, irracjonalizm, a więc również niemożność zastosowania antropocentrycznego kryterium logosu jako wyróżnika podmiotowości.

Komodyfikacja hybrydycznej dziecięcości

W nawiązaniu do kwestii podmiotowości i przedmiotowości warta wzmianki wydaje się perspektywa Marka Heimermana (2016, s. 34), który w rozprawie poświęconej groteskowym postaciom dziecięcym w literaturze uznaje zjawisko hybrydyczności w oryginalnym komiksie *Sweet Tooth* za wyraz współczesnego lęku przed wykorzystywaniem dzieci. Zdaniem amerykańskiego filozofa, groteskowe ciała dziecięcych hybryd stanowią ucieleśnioną metaforę komodyfikacji, czyli szczególnej formy uprzedmiotowienia. Komodyfikacja oznacza postrzeganie jakiejś osoby (lub grupy osób) nie tylko jako przedmiotu, któremu odmawia się sprawczości i decyzyjności, ale doprecyzowuje charakter tego przedmiotu. Oznacza traktowanie osoby (lub grupy) jako towaru rynkowego, który może być wykorzystywany w celu zdobycia korzyści materialnych (s. 21). Poza odniesieniem do konkretnych istot ludzkich komodyfikacja może być rozumiana jako praktyka przekształcania w przedmiot handlu wszystkiego, co zwykle nie podlega sprzedaży i często z etycznego punktu widzenia nie powinno jej podlegać. Mianem komodyfikacji można również określić różne działania na ludzkich ciałach, które w skrajny sposób naruszają godność osób te ciała posiadających. Mowa o takich sytuacjach, jak niewolnictwo, handel ludźmi, handel narządami czy nawet surogactwo.

Kiedy dziecko jest przez dorosłych traktowane jak towar, sprzedawane, używane jako materiał laboratoryjny, staje się hybrydą nie tyle ludzko-zwierzęcą, ile raczej ludzko-zwierzęco-rzeczową. Hybrydyzacja jest w tym ujęciu procesem społecznym. Zdaniem Heimermana (2016, s. 38–39), ten mechanizm wskazuje na sposoby, w jakie dzieci i Inni są wykorzystywani we współczesnym świecie. Eksperymentowanie na hybrydach wpisuje się nie tylko w niechlubną historię eksperymentów na zwierzętach, lecz także na ludziach o nieuprzywilejowanej, słabszej pozycji w społeczeństwie – więźniach, chorych, niepełnosprawnych, dzieciach.

Ukazane w *Łasuchu* prześladowanie czy nawet okrutne mordowanie niewinnych i bezbronnych istot może budzić skojarzenia z takimi katastrofami XX wieku jak Shoah czy nazistowska eugenika. Warto tutaj nadmienić kontrowersyjną, jednak niezaprzeczalnie nośną koncepcję „holocaustu zwierząt”,

nakreślona w monografii *Wieczna Treblinka* Charlesa Pattersona (2001/2003). Autor buduje paralelę między eksploatacją zwierząt, która w czasach nowoczesnych urosła do przemysłowej skali, a masową eksterminacją i prześladowaniem niektórych grup ludzkich, w szczególności Holocaustem oraz niewolnictwem (Gajewska, 2023, s. 121). Patterson stwierdza, że to pierwsze zjawisko niejako utorowało drogę drugiemu. Jego zdaniem, społeczna akceptacja zmechanizowanego okrucieństwa wobec zwierząt stanowiła bowiem precedens i doprowadziła do możliwości dokonania zbrodni na całych narodach. Posługiwanie się nazwą „holocaust”, tak znaczącą w kontekście tożsamości żydowskiej, spotkało się z falą krytyki – Pattersonowi zarzucono ignorowanie kluczowych różnic między tymi dwoma procesami, prowadzące do trywializacji tragicznego wydarzenia, uznawanego nierzadko za wyjątkowe w historii. Trudno jednak zupełnie odmówić pewnej zasadności koncepcji, która ukazuje rasizm i gatunkowizm [*speciesism*] jako zjawiska lustrzane, sprzężone, warunkujące się nawzajem.

Nie twierdzę tu bynajmniej, że *Łasuch* bezpośrednio odnosi się do ludobójstw II wojny światowej. Jednak przekonanie o „bestialskiej”, „zwierzęcej” naturze pewnych grup społecznych czy etnicznych było na przestrzeni wieków używane jako uzasadnienie ich dyskryminacji, uciemnienia czy wręcz zniewolenia. W historii Stanów Zjednoczonych nie trzeba szukać daleko, żeby znaleźć przykłady nieludzkiego (sic!) traktowania zarówno rdzennych mieszkańców, jak i afrykańskich niewolników oraz ich potomków. Postawę europejskich kolonizatorów często uzasadniano twierdzeniem, że wszyscy „nie-biali” ludzie są „dzikusami”, „bestiami” podobnymi bardziej do zwierzęcia niż człowieka. Najstarszy na świecie park narodowy Yellowstone, w serialu będący domem i bezpiecznym schronieniem Gusa, został założony kosztem relokacji rdzennej ludności, która tam żyła: polowała, wydobywała minerały czy odbywała religijne rytuały (Spence, 1999, s. 43, 55; za: Fiedorczyk, 2015, s. 30). To tylko jeden – i to stosunkowo mniej drastyczny – przykład spośród wielu aktów fizycznej i instytucjonalnej przemocy europejskich osadników wobec Pierwszych Narodów obu Ameryk (Ostler, 2015), do których wraz z rozwojem technologii dołączyły wstrząsające działania ruchu eugenicznego (wskazywanego zresztą przez nazistowskich przestępców jako źródło inspiracji). Dziś działania potomków przybyszy do Nowego Świata bywają określane jako ludobójstwo. Chociaż nie ma tutaj zgody wśród badaczy, nie sposób zaprzeczyć, że skutki prześladowania rdzennych mieszkańców obu Ameryk trwają do dziś. Echa kolonializmu pobrzmiwają również w *Łasuchu*. To samo przekonanie – o niższości istot postrzeganych jako inne, obce, mniej-niż-ludzkie – uzasadnia bowiem indywidualną oraz instytucjonalną przemoc dorosłych wobec hybrydycznych postaci w serialu.

Podsumowanie

Zarówno *animal studies*, jak i *monster studies* wskazują na silnie zakorzeniony w antropocentrycznym paradygmacie „opór wobec mieszanych, hybrydowych, niejednorodnych form życia” i to, „jak po raz kolejny i kolejny próbuje się wskazać kategorie, za pomocą których można by (ponownie) uzasadnić wyższość człowieka nad innymi bytami” (Gajewska, 2023, s. 50). Konstrukty cielesności hybrydycznych dzieci w serialu *Łasuch* dostarczają kolejnych argumentów przeciw tej domniemanej wyższości. Pokazują wykluczenie zawarte w antropocentrycznym myśleniu, zacierają granice między ludzkim a nie-ludzkim i testują granice empatii widzów. Podkreślają podobieństwo sytuacji dzieci i zwierząt w społeczeństwie jako istot podporządkowanych i wskazują symbiotyczną współpracę jako drogę do ich wzajemnej emancypacji z przemocowego porządku ustanowionego przez dorosłych.

Dziecięco-animalne postaci, chociaż w pierwszym odruchu mogą budzić dyskomfort, to jednak wywołują pozytywne emocje: sympatię, litość, współczucie. Co więcej, sprzeczność odczuć wynikających z widoku i zachowania hybrydycznych dzieci skłania do refleksji nad uznawanymi za oczywiste binarnymi opozycjami: człowieka i zwierzęcia, natury i kultury, dzieciństwa i dorosłości. W świecie przedstawionym w *Łasuchu* to nie hybrydy, mimo ich niezwykłego wyglądu, są potworami. Monstrum okazuje się każdy człowiek, który odmawia człowieczeństwa innej – tak podobnej do niego – żyjącej i czującej istocie; człowiek, który nie ma szacunku dla zwierząt i przyrody; człowiek, który pogardza wszystkim, co inne.

Serial wskazuje zatem na przesunięcie definicji potworności, która obecnie nie jest już postrzegana w kategoriach fizycznej anomalii, lecz bezwzględnego okrucieństwa, brutalności, przemocy, braku empatii wobec innych, słabszych istot. W *Łasuchu* potworami są właśnie ci dorośli, którzy tak nienawidzą bezbronych dzieci, że ścigają je i mordują, znęcają się nad nimi, poddają ich ciała okrutnym eksperymentom. To ich zachowanie jest przerażająco groteskowe – są niczym ludzie, którzy w słynnej Swiftowskiej satyrze zjadają własne młode (1729/1997, akap. 10). Są potworami – w sensie moralnym, a ich postawy i działania są bestialskie. Nie jest to żadne novum, ale wniosek zgodny z tezami wielu badaczy potworności w różnych tekstach kultury. Warto jednak powtórzyć za Derridą (2002/b.d.) pytanie – skoro nie można mówić o „zwierzęcym bestialstwie”, to dlaczego ludzkiemu okrucieństwu nadajemy właśnie taką nazwę?

Łasuch postuluje nową etykę i nową wizję człowieczeństwa – rozszerzającego swoją definicję, rezygnującego z antropocentrycznej hierarchii, zgodnego

z potrzebami różnych istot, bliższego naturze. Niezależnie od tego, czy wywołują w danej osobie strach i obrzydzenie, czy miłość i czułość, hybrydy są uznawane za istoty podmiotowe. Uprzedmiotowanie i wykorzystywanie ich wbrew woli jest w *Łasuchu* jednoznacznie potępiane. Nadzieją na przetrwanie zarówno zwierząt, jak i ludzi jest rezygnacja z antropocentrycznego, hierarchizującego ładu na rzecz harmonijnego, pełnego szacunku współistnienia różnych bytów, niezależnie od ich cielesnego wyglądu, sposobu komunikacji czy innych kryteriów, które dzielą istoty żywe na bardziej i mniej wartościowe. Przesłanie serialu trafnie oddają słowa Tadeusza Sławka (2020), który mówi, że aby odnaleźć siebie jako człowieka, trzeba nauczyć się być „jak zwierzę”; jak pisze badacz:

Wbrew oczekiwaniom, to co ma odróżniać ludzkie od nie-ludzkiego, ustanawia **wspólnotę** tych dwóch przejawów bycia. Jestem człowiekiem o tyle, o ile podejmuję trud bycia, polegający na rozpoznaniu tego, co wiąże mnie jako człowieka z innymi istotami [wyr. oryginalne] (s. 43).

Bibliografia

- Bauman, Z. (2004). *Życie na przemiał* (T. Kunz, tłum.). Wydawnictwo Literackie.
- Cardoso, A. (2016). Apocalypse and sensibility: The role of sympathy in Jeff Lemire's *Sweet Tooth*. *Transatlantica*, 2. <https://doi.org/10.4000/transatlantica.8364>.
- Cybulski, A. (2021). „Kłopotliwe” ciała. Strategie przedstawiania fizycznej „anormalności” we współczesnym filmie fikcji. Wydawnictwo UŁ.
- Derrida, J. (b.d.). *Zwierzę, którym więc jestem (dalej idąc śladem)* (M. Koza, tłum.). Pobrane 20 maja 2024 z: http://www.academia.edu/3316323/Jacques_Derrida_-_Zwierze_ktorym_wiec_jestem_dalej_idac_sladem (wyd. oryg. 2002).
- Favaro, M. (2022). Antiheroes in the rubble: Exploring the possibility of heroism in dystopias from *Watchmen* to *The Last of Us*. *Imagining the Impossible: International Journal for the Fantastic in Contemporary Media*, 1(1), 1–17. <https://doi.org/10.7146/imaginingtheimpossible.129923>.
- Fiedorczuk, J. (2015). *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*. WN Katedra.
- Gajewska, G. (2010). *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*. WN UAM.
- Gajewska, G. (2023). *Ekofantastyka. Ujęcie sympojetyczne*. WN UAM.
- Ghosh, A. (2017). *The Great Derangement: Climate change and the unthinkable*. University of Chicago Press.
- Griffith, N., Stewart, D. (scen.), Mickle, J. (reż.). (2021). Stranger danger on a train [Niebezpieczny nieznamy z pociągu] (sez. 1, odc. 6) [odcinek serialu telewizyjnego]. W: J. Mickle, B. Schwartz (prod.). *Sweet Tooth* [Łasuch]. Netflix.

- Heimermann, M. (2016), *Neoliberal darlings: The commodification of grotesque children in contemporary comics and literature* [nieopublikowana praca doktorska]. University of Wisconsin-Milwaukee, Milwaukee, USA. Pobrane 20 maja 2024 z: <https://dc.uwm.edu/etd/1151>.
- Joon-ho, B. (reż.). (2017). *Okja* [film]. Netflix.
- Lestel, D. (2015). Myśleć sierścią. Zwierzęcość w perspektywie drugoosobowej. W: A. Barcz, D. Łagodzka (red.), *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu* (s. 17–33). IBL PAN. <https://doi.org/10.4000/books.ibl-pan.5573>.
- Lester, J. (2021, 7 czerwca). Sweet & sour: Netflix fans seriously divided over ‘disgusting’ half-human, half-animal babies in new show *Sweet Tooth*. *The Sun*. Pobrane 30 maja 2024 z: <https://www.thesun.co.uk/tv/15187520/netflix-fans-divided-human-animal-babies-sweet-tooth/>.
- Marcela, M. (2015). *Monstruarium nowoczesne*. Wydawnictwo UŚ.
- Mickle, J., Schwartz, B. (prod.). (2021–2024). *Sweet Tooth* [Łasuch] [serial telewizyjny]. Netflix.
- Mickle, J. (scen. i reż.). (2021a). Out of the deep woods [Z leśnych ostępów] (sez. 1, odc. 1) [odcinek serialu telewizyjnego]. W: J. Mickle, B. Schwartz (prod.). *Sweet Tooth* [Łasuch]. Netflix.
- Mickle, J. (scen. i reż.). (2021b). Big Man [Wielkolud] (sez. 1, odc. 8) [odcinek serialu telewizyjnego]. W: J. Mickle, B. Schwartz (prod.). *Sweet Tooth* [Łasuch]. Netflix.
- Mickle, J. (scen. i reż.), Schwartz, B. (scen.). (2021). Sorry about all the dead people [Przepraszam za te wszystkie trupy] (sez. 1, odc. 2) [odcinek serialu telewizyjnego]. W: J. Mickle, B. Schwartz (prod.). *Sweet Tooth* [Łasuch]. Netflix.
- Mik, A. (2022). *Signs of exclusion? Monsters from Classical mythology in children’s and young adult culture*. DiG.
- Nagy, K., Johnson, P. (red.). (2013). *Trash animals: How we live with nature’s filthy, feral, invasive, and unwanted species*. University of Minnesota Press.
- Ostler, J. (2015). Genocide and American Indian History. *Oxford Research Encyclopedia of American History*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199329175.013.3>.
- Patterson, C. (2003). *Wieczna Treblinka* (R. Rupowski, tłum.). Vega!POL. (wyd. oryg. 2001).
- Perry, M. (scen.), Ostrander, A. (reż.). (2021). Weird deer s**t [Jelenie bzdury] (sez. 1, odc. 3) [odcinek serialu telewizyjnego]. W: J. Mickle, B. Schwartz (prod.). *Sweet Tooth* [Łasuch]. Netflix.
- Rąbkowska, E. (2016). „Śmieciowe” zwierzęta (*trash animals*) i „dzieci śmieci”. Relacje dziecka i zwierzęcia w literaturze dla dzieci i młodzieży. W: A. Mik, P. Pokora, M. Skowera (red.), *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (s. 31–51). Wydawnictwo SBP.

- Rąbkowska, E. (2020). *Kulturowe obrazy zwierząt w polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży w perspektywie animal studies. Wybrana problematyka* [nieopublikowana praca doktorska]. Uniwersytet Warszawski.
- Skowera, M. (2016). Literackie spotkania istot podporządkowanych. Studium przypadku: *Miasteczko Ostatnich Westchnień* Grzegorza Gortata. W: A. Mik, P. Pokora, M. Skowera (red.), *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (s. 53–74). Wydawnictwo SBP.
- Sławek, T. (2020). *Śladem zwierząt. O dochodzeniu do siebie*. Fundacja Terytoria Książki.
- Smith, M. (1995). *Engaging characters: Fiction, emotion, and cinema*. Oxford University Press.
- Spence, M. D. (1999). *Dispossessing the wilderness: Indian removal and the making of the National Parks*. Oxford University Press.
- Swift, J. (1997). *A modest proposal*. Project Gutenberg. Pobrane 20 maja 2024 z: <https://www.gutenberg.org/files/1080/1080-h/1080-h.htm> (wyd. oryg. 1729).
- Szydłowski, M. (2023). Happy (m)Other's Day: Raising hybrid kids in a modern world. *Society and Animals*, 31(3), 427–430. <https://doi.org/10.1163/15685306-bja10124>.
- Wieczorkiewicz, A. (2009). *Monstrarium*. Słowo/Obraz Terytoria.
- Zielińska, E. (2018, 30 maja). Jak skończył się świat – przegląd motywów w postapo. *Ostatnia tawerna*. Pobrane 20 maja 2024 z: <https://ostatniatawerna.pl/jak-skonczyl-sie-swiat-przeglad-motywow-w-postapo/>.