

MONIKA ŻÓŁKOŚ

TEATR ZWIERZĘCEJ ŚMIERCI

Zabicie zwierzęcia jest punktem kulminacyjnym wielu widowisk. Najmocniejszych przykładów dostarczają rytuały polowań i corrida, niemniej krwawe bywają walki psów, które często kończą się zagryzieniem przeciwnika. W jednej z chińskich prowincji do dziś organizuje się brutalne walki koni, w Indonezji i Wenezueli – walki kogutów. Teatralny potencjał zwierzęcej śmierci wykorzystywano w wielu historycznych widowiskach, podczas których dokonywano masakry niekiedy nawet kilku tysięcy stworzeń. Wydaje się, że sceniczna atrakcyjność śmierci zwierzęcia bierze się nie tylko z radykalności i nieodwracalności zdarzenia, ale przede wszystkim ze szczególnego splotu tego, co sensualne, instynktowne, fizjologiczne, ze strukturą symboliczną. Michel Leiris pisał w *Lustrze Tauromachii*:

Bardziej niż gwałtowne wtargnięcie w cudze ciało, kończące tę mieszaninę dźgnięć, drapań i pieszczot, estokada, stawiająca końcową kropkę na całości corridy, odpowiada owej żądzy zabijania – czy prościej: zadawania bólu lub okazywania nienawiści – skierowanej przeciwko partnerowi lub zwróconej przeciwko samemu sobie, tak często występującej w fazie zniechęcenia po akcie miłosnym (Leiris, 1999, s. 41).

Złożona symbolika corridy łączy się w opisie Leirisa z dojmującą cielesnością zdarzenia, które wręcz narzuca się zmysłom. W całej swej różnorodności widowiska zwierzęcej śmierci są teatrem naruszonego, okaleczonego ciała. Teatrem wypełnionym intensywnym zapachem krwi i odgłosami bólu. Jeśli rozpatrywać je razem z innymi widowiskami zwierzęcymi, to trudno nie zauważyć, że są one zakamuflowaną opowieścią o relacji pomiędzy cywilizacją a naturą, która postrzegana jest jako zagrażająca człowiekowi siła. Jak piszą Linda Kalof i Amy Fitzgerald w antologii *The Animals Reader*:



My, ludzie, zawsze fascynowaliśmy się ^{„teatrem”} teatrem świata naturalnego, a w szczególności walkami zwierząt, wzmacniając w sobie przekonanie, że są ze swojej natury drapieżne i agresywne. Dużo mniej pociągają nas obrazy zwierzęcej zabawy i figlarności. [...] Wizja zantagonizowanej natury obecna jest już w sztuce Mezopotamii, która pokazuje ciągłą walkę między światem przyrody i cywilizacji. Nie bez powodu najwcześniejszy poemat epicki poświęcony jest walce pomiędzy „naturą” (Enkidu) a „kulturą” (Gilgamesz) (2007, s. 193).

W swojej imponującej różnorodności widowiska te mogą polegać na walce i zabijaniu zwierząt, na poskramianiu, na nauce ludzkich gestów czy przenoszeniu w obszar społeczny ich gatunkowych zachowań, niezmiennie jednak pokazują antagonizm relacji: ludzkie i pozaludzkie. Akt dominacji człowieka postrzegany jest jako akt nadania porządku, nałożenia zorganizowanej struktury na żywiołową i chaotyczną

siłę zwierzęcości. Imperatywem widowisk zwierzęcych jest kiełznanie. Czasami jawi się jako dynamiczny, dokonujący się na oczach widza proces, jak w przypadku rodeo czy corrido, w innych widowiskach tresura jest już zakończona, a publiczność ogląda jej efekty – wyścigi koni, cyrkowe popisy tygrysów czy prezentację ufryzowanych psów. Widowiska zwierzęce są spektaklem władzy znaturalizowanej, niekwestionowanej, w pewnym sensie już istniejącej. Chodzi w nich nie tyle o zdobywanie przez człowieka dominacji, ile jej potwierdzenie. A najbardziej dobitnym poświadczeniem tej zależności jest decydowanie o życiu i śmierci zwierzęcia.

Teatr, polowanie i granice człowieka

W starożytnym Rzymie masową wyobraźnię poruszały amfiteatralne polowania, tak zwane *venationes*, w których przestrzeń puszczy i lasu zastąpiona została zamkniętą areną. Inscenizowane polowania nie od razu odznaczały się spektakularnością, która okryła je mroczną sławą. Jak pisał George Jennison, w III i II wieku p.n.e. pokazywano publicznie pojedyncze sztuki drapieżnych zwierząt, dopiero w I wieku p.n.e. ich walki oraz polowania na nie nabrały ogromnego rozmachu. Otwarcie Teatru Marcellusa uczczono *venatio*, podczas którego zabito ponad sześćset lwów i lampartów. W Cyrku Flaminiusza na Polu Marsowym w trakcie egzotycznego widowiska padło trzydzieści sześć krokodyli (Jannison, 2005, s. 64). Jak podaje Mirosław Kocur, za czasów Pompejusza zabito w amfiteatrze pięćset lwów, zaś jednym z najsłynniejszych widowisk stała się masakra słońi, której dokonali „zaopatrzeni w dzidy Getulowie z północno-zachodniej Afryki, plemię będące dla wielu rzymskich poetów symbolem dzikości” (Kocur, 2005, s. 134). Zwiększanie liczby zwierząt podnosiło spektakularność i grozę wydarzenia, a jednocześnie sprzyjało postrzeganiu „zwierzęcości” w kategoriach ślepej siły, złożonej nie tyle z pojedynczych osobników, ile z drapieżnej masy. Rzymskie spektakle prawdziwej śmierci pełniły ważną rolę polityczną i społeczną, wzmacniały tożsamość wspólnoty, były manifestacją skali dokonanych podbojów. Historycy są zgodni co do tego, że pierwsze *venationes* odbywały się po podboju Kartaginy, „Namiestnicy prowincji Afryki, a z czasem także Mauretanii, Numidii, Egiptu chętnie dostarczali ubiegającym się o ich względy edydom całe dziesiątki i setki lwów, panter, lampartów, hipopotamów, nosorożców itd.” (Zieliński, 1938, s. 223), pisze Tadeusz Zieliński. Stworzenia zabijane podczas amfiteatralnych polowań musiały być dzikie i agresywne, a przede wszystkim egzotyczne. Były bowiem symbolem podbitych terytoriów. Łowy na zamorskie zwierzęta wpisywały się w imperialną wizję świata, podporządkowane logice wykluczenia i stygmatyzacji, pozwalały jednoznacznie zakreślić granicę między „swoim” a „obcym”, „cywilizowanym” a „dzikim”. Śmierć egzotycznych zwierząt stawała się dobitnym symbolem potęgi cesarstwa i władzy nad resztą świata. Potwierdzeniem dokonanych podbojów i zapowiedzią kolejnych. Jak twierdzi Mirosław Kocur,

inscenizowane polowania [od początku] służyły do demonstrowania w Rzymie egzotycznych zwierząt z podbitych terytoriów. Republikańscy wodzowie potwierdzali w ten sposób swą władzę i zasięg geograficzny odniesionych zwycięstw. Cesarze dokonywali niekończących się masakr w celu propagowania polityki imperialnej. Neron, w ogromnym drzewianym amfiteatrze na Polu Marsowym, zademonstrował całą menażerię nieznanych wcześniej w Rzymie gatunków zwierząt w ramach przygotowań do ostatecznego podboju kuli ziemskiej (2005, s. 70).

Drogi sprowadzania zwierząt do inscenizowanych polowań pokrywają się z kierunkami rzymskich podbojów. Poza Afryką, która stanowiła główne zaplecze *venationes*, zwierzęta przywożono z obszaru dzisiejszej Anglii i Niemiec (niedźwiedzie, jelenie, dziki i tury), z Bliskiego Wschodu (nosorożce) oraz z terytorium Indii (tygrysy). Ścieżki sprowadzania zwierząt tworzyły układ promienisty. Zarysowany przez tę praktykę centralny obszar stanowiło oczywiście cesarstwo, połączone z otaczającymi krainami relacją zależności.

Widowiska określane mianem *venationes* kryły w sobie różne rodzaje spektakli, a przede wszystkim rozmaite formy teatralnego używania zwierząt. Jocelyn Toynbee pisze, że część z nich była tylko wystawiana na pokaz, niektóre brały udział w uroczystej paradzie, a jeszcze inne, poddane wcześniej specjalnej tresurze, pokazywały rozmaite sztuczki (Toynbee, 1996, s. 17). Nie mniej różnorodny charakter miały spektakle prawdziwej śmierci. Czasami wystawiano przeciwko sobie zwierzęta jednego gatunku, kiedy indziej konfrontowano różne gatunki, aranżując walkę lwa z tygrysem czy niedźwiedzia z nosorożcem. Spektakle zderzające człowieka i zwierzę także występowały w wielu wariantach. W ich poczet należy zaliczyć łowy przeprowadzane przez wyszkolonych myśliwych (tak zwanych *venatores*), w tym polowania w wodzie, podczas których zabijano krokodyle i hipopotamy, walki uzbrojonych gladiatorów z drapieżnikami, a wreszcie egzekucje skazanych na pożarcie przestępców (*damnatio ad bestias*). Pod nazwą *venationes* kryje się więc bogata kultura performatywna, w której odnaleźć można elementy pokazów menażerii zwierzęcej, cyrkowych popisów, polowań, walk, a także publicznych egzekucji. Rozmaite formy widowisk zwierzęcych wzajemnie na siebie oddziaływały, a nierzadko przenikały się, czego symbolem jest wspólna, amfiteatralna przeźreń. Dariusz Słapek podkreśla, że pojęcie *venatio* (polowanie) nie powinno być pojmowane zbyt dosłownie, bo inaczej tracimy z oczu wielość widowisk, występujących obok inscenizowanych polowań. Historyk stawia hipotezę, że „przekształcenie się publicznych prezentacji dzikich zwierząt w makabryczne rzezie w okresie schyłku republiki” mogło mieć źródła religijne, a zabijanie drapieżników na arenie przywoływało dalekie echo zwierzęcej ofiary (Słapek, 2006, s. 148). Inny przykład krzyżowania się widowisk to teatralnie wystylizowane *damnatio ad bestias*. W ten sposób przeprowadzono jedną z najsłynniejszych egzekucji tamtego czasu, w której zginął rozbójnik Laureolus. Uczyniono go bohaterem

sztuki mimicznej, której finałem miało być pożarcie przez dzikie zwierzę. Tadeusz Zieliński pisze, że Laureolusa najpierw zgodnie z prawem ukrzyżowano, jednak „żeby nie nudzić widzów widokiem jego powolnej, kilkugodzinnej śmierci, szczerzo na niego, wiszącego na krzyżu, głodnego niedźwiedzia, który wyrwał z jego nagiego, bezbronnego ciała jedną część po drugiej – to było dopiero najweselszym końcem farsy” (Zieliński, 1938, s. 224). George Jennison przywołuje egzekucję, która została przewrotnie wystylizowana na mityczną scenę oczarowania zwierząt przez muzykę Orfeusza. Na arenie umieszczono kamienie i roślinność mające tworzyć scenerię gaju, w którym przebywają drapieżniki. Wcielający się w Orfeusza skazaniec miał śpiewem powstrzymać bestie od ataku, jednak na nic się to nie zdało i w końcu został rozszarpany przez niedźwiedzia (Jennison, 2005, s. 74). Jennison twierdzi, że to właśnie niedźwiedzie były najczęściej wykorzystywane w egzekucjach przestępców, nie lwy czy lamparty, choć przez długi czas dostęp do afrykańskich zwierząt był łatwy, czego dowodem używanie ich do najbardziej spektakularnych i masowych spektakli. Czyżby więc powodem była nie tyle dostępność zwierzęcia, ile sposób zabijania przez nie ofiary? W opisach *damnatio ad bestias* powtarza się obraz rozszarpywania skazanego przez niedźwiedzia, tymczasem lwy zagryzają ofiarę, przez co śmierć jest szybsza. A może też – mniej spektakularna, niż widok rozdieranego w kawałki ciała? Groza tej egzekucji polega nie tylko na zadaniu śmierci, ale na nieodwracalnej dezintegracji człowieka, na zaprzeczającym istnieniu rozpadzie ciała.

Rozmaite formy *venationes* pokazywały świat naturalny jako silnie zantagonizowany, wypełniony ciągłą walką o życie. Z rzymskich widowisk wyłania się koncepcja zwierzęcości podkreślająca dzikość, drapieżność i agresję. Ogromna liczba zwierząt używanych do polowań i walk tworzyła obraz natury jako groźnej, ślepej siły, jako zagrażającej człowiekowi energii, którą ten musi opanować i okiełznać, bo w przeciwnym razie sam zostanie unicestwiony. Nie miało znaczenia, że w środowisku naturalnym lwy i lamparty nie występują w takim zagęszczeniu – amfiteatralna arena pokazywała je w patologicznym wręcz rozmnożeniu. Stanowiła ona rodzaj laboratorium, w którym przeprowadzano eksperymenty z naturą, stawiając naprzeciwko siebie zwierzęta zamieszkujące odległe obszary. Kapitalnym przykładem tak wytworzonej sytuacji jest walka niedźwiedzia z nosorożcem, podczas której porównywano siłę i szybkość niespotykających się na wolności zwierząt. Jak zauważył George Jennison, w okresie późnego cesarstwa istotnie zmniejsza się liczba zwierząt używanych do inscenizowanych polowań, przede wszystkim jednak coraz rzadziej wprowadza się na scenę drapieżniki (Jennison, 2005, s. 83). Miejsce lwów, lampartów, tygrysów i niedźwiedzi coraz częściej zajmują zwierzęta roślinożerne, takie jak zebry, hipopotamy czy antylopy. Wykorzystywanie do *venationes* zwierząt roślinożernych w sposób oczywisty zmieniało charakter spektaklu. Wizja agresywnej, zagrażającej człowiekowi natury ustąpiła miejsca obrazowi natury uległej i podporządkowanej, jakby po okresie

walki o dominację cywilizacji nastąpił czas jej niepodważalnego panowania.

Wizja natury, która wyłania się z *venationes*, projektowana była także na relacje społeczne, co przejawiało się naturalizowaniem władzy Rzymian nad zwierzętami oraz ludźmi pozbawionymi statusu obywateli. Widowiska w których człowiek walczył z dzikim zwierzęciem albo był mu rzucony na pożarcie, niosły ze sobą wyrazisty projekt antropologiczny. Jak podkreślał Mirosław Kocur,

w amfiteatrach fizyczna bariera radykalnie oddzielała dwie przestrzenie – ofiar i widzów. Ludzie zasiadający na widowni należeli do świata cywilizowanego, racjonalnego, uporządkowanego prawami. Ludzie i zwierzęta na arenie reprezentowali rzeczywistość barbarzyńską i dziką, irracjonalną, a przede wszystkim obcą (Kocur, 2005, s. 79).

Co ciekawe, widowiska stygmatyzowały nie tylko skazanych, ale i gladiatorów. Zachwycono się ich siłą i sprawnością, ale jednocześnie pogardzano nimi¹. Teatr zwierząt w starożytnym Rzymie wyodrębnił obcych, których bliskość wobec świata natury sytuowała poza wspólnotą ludzi. Gladiatorów, barbarzyńców, niewolników, skazańców postrzegano jako naznaczonych zwierzęcością. Przypieczętowaniem kondycji tych ostatnich stawało się *damnatio ad bestias*, na które, jak pisze Zieliński, nie można było skazać obywatela Rzymu. Skazanych wypuszczano na arenę przebranych w zwierzęce skóry, co miało pobudzić drapieżniki do ataku, a jednocześnie było wyrazistym znakiem przynależności ofiary do obszaru animalnego. Arena stanowiła obszar zwierzęcości, terytorium ludzi wyznaczała bariera widowni, która dawała gwarancję bezpieczeństwa, a przede wszystkim – przywilej patrzenia. Przestrzeń amfiteatralna pozwalała określać rzymską tożsamość, identyfikować ją z dominacją, z tym, co społeczne, a wreszcie – z tym, co ludzkie. Teatralna granica była trybikiem w opisanej przez Giorgio Agambena (Agamben, 2004) przednowoczesnej „maszynie antropologicznej”, w której

wnętrze [podmiotu] jest uzyskiwane przez włączenie zewnątrz, a nie-człowiek jest produkowany poprzez ucłowieczenie zwierzęcia: człowiek małpa, *enfant sauvage* lub *Homo ferus*, także i przede wszystkim niewolnik, barbarzyńca i obcokrajowiec jako figury zwierzęcia w ludzkiej formie (za: Bakke, 2010, s. 24).

W widowiskach zwierzęcych starożytnego Rzymu odbija się charakterystyczna konceptualizacja tego, co ludzkie i pozaludzkie, silnie przeciwstawiająca sobie oba elementy, z jednoznacznie zarysowaną granicą, oddzielającą porządek społeczny od „naturalnego”, widzów od aktorów, oglądających od oglądanych. Krwawe widowiska, będące w istocie rzezią zwierząt (oraz ludzi naznaczonych zwierzęcym statusem), nie były postrzegane jako wydarzenie makabryczne, przekraczające, obdarzone – jakbyśmy dziś powiedzieli – potencjałem

subwersywnym. Wręcz przeciwnie; były afirmacją normy społecznej, regulatorem porządku. Służyły rozdysponowaniu fundamentalnych kategorii i wyłączeniu człowieka ze świata zwierząt.

Przeistoczenie²

W *Bachantkach* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego żadne zwierzę nie zostaje zabite. A jednak napięcie, jakie rodzi się dzięki wykorzystaniu w spektaklu prawdziwego mięsa, ufundowane jest na świadomości aktu, który umożliwił pokazanie zwierzęcych szczątków na scenie. W ostatniej sekwencji przedstawienia Kadmos (Aleksander Bednarz) wnosi dwa wiadra pełne podrobów i kawałków surowego mięsa. To szczątki Penteusza, rozszarpanego przez tłum bachantek pod wodzą Agaue (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik). Ona sama leży na proscenium, przyciskając konwulsyjnie do łona kawałek ciała swojego syna, wciąż jeszcze nieświadoma, że tuli głowę nie lwiątką, lecz Penteusza. Gdy następuje *anagnorisis*, Agaue wylewa na stół wnętrzności swojego dziecka. W przedstawieniu Warlikowskiego głowa bohatera to odlew o rysach Jacka Poniedziałka, aktora grającego rolę Penteusza. Kontrast pomiędzy martwością odlewu a połyskującymi resztkami jest uderzający: twarda faktura tworzywa i miękkość podrobów, zastygnięcie odlewu i wrażenie życia mieszających się ze sobą skrawków mięsa, zamknięcie ciała w pomnikowej podobiznie i jego pornograficzne wręcz otwarcie. Zderzenie odlewu z prawdziwymi podrobami i mięsem buduje niepokojące napięcie wokół teatralnej umowności i jej historycznych źródeł związanych ze sztuką sceniczną starożytnej Grecji. A trudno o dramat skuteczniej rozszczelniający granice niż *Bachantki* Eurypidesa. Mirosław Kocur twierdzi, że w Teatrze Dionizosa w Atenach po prawej stronie za orkestrą znajdował się ołtarz, na którym zabijano zwierzęta – „śmierć z tyłu *skene* była prawdziwa [...], a zapach martwych zwierząt utrzymywał się zapewne podczas dni, w których wystawiano tragedie” (Kocur, 2001, s. 305). Zwierzęce resztki w spektaklu Warlikowskiego wydawały intensywną, trudną do zignorowania woń. Leżały na stole, który, jak pisze Grzegorz Niziołek, sprawiał wrażenie przedmiotu z innego porządku, uwierającego i niepotrzebnego – dopiero późniejsze działania aktorów nadawały mu znaczenie. Pieczolowicie przygotowywany przez trzy Bachantki stawał się ołtarzem, a kiedy Agaue wyrzucała nań strzępy Penteusza, stół ofiarny zamieniał się w stół rzeźnicki, na którym bóg złożył ofiarę z człowieka (Niziołek, 2008, ss. 79, 82). Kocur podaje za Plutarchem: „W 53 r. p.n.e. aktor grający Agaue na dworze Partów pośród «ogólnego aplauzu» unosił w ręce prawdziwą ludzką głowę rzymskiego wodza Krassusa” (Kocur, 2001, s. 305).

W niektórych odłamach kultu Dionizosa występowało rozerwanie ciała ofiarnego zwierzęcia (*sparagmos*), połączone z jedzeniem surowego mięsa (*omophagia*). Włodzimierz Lengauer pisze, że praktyki te, podejmowane na pamiętkę rozerwania Dionizosa przez Tytanów, były wyraźnym odejściem od greckiego modelu zwierzęcej ofiary (*thysia*).

Lengauer pokazuje, że *sparagmos* był rytmem przekroczenia, odnowieniem pierwotności w człowieku:

Jest to rytualna dzikość, zerwanie na czas obrzędu z normami kultury. Menada jest przeciwieństwem kobiety greckiej, ale najczcigodniejsze, dostojne, zamężne kobiety brały w określonym czasie udział w orgiastycznych obrzędach przeistaczając się w rozszalałe, dzikie menady. [...] Ten właśnie aspekt jest, jak się zdaje, decydujący dla interpretacji mitycznych czy obrzędowych przypadków *sparagmos* człowieka czy ofiary ludzkiej. Jest to zawsze zdarzenie nadzwyczajne, zupełnie sprzeczne z *therapeia theon* w jej normalnym wymiarze (Lengauer, 1994, s. 107).

Z tego zdarzenia wyrasta teatr okrucieństwa, ale też teatr mięsa, skoro w dramacie Eurypidesa kilkakrotnie podkreślony zostaje fakt rozszarpania ciała Penteusza. To nie jest tylko dekapitacja – jak można wnosić z obrazu Agaue ściskającej głowę syna – ale całkowite rozczłonkowanie, przerwanie spójności ciała, absolutne wnikięcie: „Po długim szukaniu niosę – mówi Kadmos – znalazłszy je na Kithajronie, porwane w strzępy; ani jedna cząstka razem z innymi w lesie nie leżała” (Eurypides, 1972, s. 71). Agaue i jej towarzyszki nie używają żadnych narzędzi. Bachantka rozrywa człowieka/zwierzę gołymi rękoma. „Trzeba dotknąć surowego mięsa. Trzymać je w ręku. Ścisnąć. Pozwolić, by przedostawało się między naszymi palcami. I trzeba dotknąć ciała zmarłego człowieka” (Brach-Czaina, 1999, s. 161), pisała w eseju o metafizyce mięsa Jolanta Brach-Czaina, zbliżając się do doświadczenia, dla którego później Warlikowski znalazł teatralną formę. W dramacie Eurypidesa Agaue wnosi głowę Penteusza nadzianą na tyrs, w spektaklu Małgorzata Hajewska tuli ją do łona, pieści, czule obejmuje, nie chcąc ani na chwilę rozstać się ze swoim trofeum. W jednym obrazie splatają się ze sobą i zbrodnia, i poród. Grzegorz Niziołek, podkreślając dwuznaczną metaforykę tej sceny, skupia się jedynie na jej wymiarze symbolicznym, nie zauważając konsekwencji, jakie pociąga za sobą użycie prawdziwego mięsa:

Na stole leży Agaue: śmiertelnie wyczerpana zwycięskimi łowami, udręczona i szczęśliwa. Jej przejrzanie na oczy, uświadomienie sobie, że upolowanym zwierzęciem jest jej syn, przypomina poród i agonię [...]. Ciało jest napięte i bezsilne, wydane mocom, nad którymi nie może zapanować. Głos poddany rytmowi szybkich i krótkich oddechów. Ciało w stanie granicznymi doświadcza skrajnych sprzeczności życia (Niziołek, 2008, s. 82).

Tymczasem istotą finałowej sceny *Bachantek* jest szczególnie spłot realnego i symbolicznego, właściwy widowiskom zwierzęcej śmierci.

Mord na Penteuszu dokonuje się według klasycznych reguł, poza sceną. Jednak jego rozszarpane zwłoki zostają pokazane widzom. W momencie, gdy Agaue rozpoznaje, że są to fragmenty nie zwierzęcego, a ludzkiego ciała, szczątki Penteusza

stają się skandaliczne. Bohaterka pragnie scalić rozszarpane ciało, odwrócić akt zamiany w mięso („weź, starcze, głowę tego nieszczęśnika, przyłóż ją prosto, aby całe ciało złożyło dokładnie”), pragnie też usunąć strzępy z pola widzenia, ochronić je przed naruszającym spojrzeniem („oto ci głowę przykrywam zasłoną i krwią oblane, rozszarpane członki przeze mnie”). Potrzeba scalenia i przykrycia rozszarpanego ciała jest wyraźnym znakiem obsceniczności ludzkiego/zwierzęcego mięsa, które wciąż leży na scenie. Warlikowski czyni z tej sceny ostatni obraz swojego spektaklu, wycina następującą później w dramacie scenę wygnania Agaue i Kadmosa. Kończy przedstawienie obrazem mięsa – niezakrytego i niescalonego. Ten ostatni obraz to mit dionizyjski *à rebours*: jak przypomina Jan Kott w eseju *Bachantki albo zjadanie boga*, części ciała Dionizosa zostały przez Zeusa na powrót zespolone (Kott, 1986, s. 199). Dla Penteusza nie ma zbawienia: zamiany jego ciała w mięso nie można odwrócić. Bo właśnie tym wydaje się rozszarpanie ofiary, zarówno w dramacie Eurypidesa, jak i późniejszych od niego *damnatio ad bestias*: transformacją ciała w mięso. A ono, jak pokazuje spektakl Warlikowskiego, jest odporne na antropocentryczne rozróżnienia.

Warlikowski używa w swoim przedstawieniu zwierzęcych podrobów, które mają na scenie „odgrywać” mięso człowieka. W krytycznych recenzjach spektaklu dosłowność tego rozwiązania została wyszydzona, potraktowana jako przekroczenie dobrego smaku, jako uwiad metafory teatralnej. Janusz R. Kowalczyk pisał w „Rzeczypospolitej”:

Wyroby mięsne (na hakach) grały już na scenie z końcem XIX wieku w Paryżu w realistycznym teatrze André Antoine'a. Soczystą wątróbką przerzucali się również bohaterowie *Rzeźni* Mrożka. Warlikowski sugeruje nam jednak – było nie było – podroby ludzkie. Będę się jednak upierał przy niemożliwym stwierdzeniu, że w teatrze, jak w ogóle w każdej sztuce, bardzo wiele zależy od smaku (Kowalczyk, 2001).

To rozwiązanie, według recenzenta „niesmaczne” (cóż za dwuznaczna kategoria!), jest w rzeczywistości niezwykle niepokojące. Nie widać wielkiej różnicy ani odmienności, która nie pozwoliłaby na tego rodzaju teatralne zawłaszczenie, na „podszywanie się” mięsa zwierzęcego pod ludzkie. A przecież znajdujemy się na najbardziej fundamentalnej z granic budujących ludzką tożsamość – granicy oddzielającej człowiecze od zwierzęcego. W *Bachantkach* szczątki ludzkie zostają mylnie wzięte przez Agaue za mięso lwa, ale w teatralnym rozwiązaniu jest odwrotnie – zwierzęce podroby stają się strzępami człowieka. Czy Warlikowski używa surowego mięsa naiwnie, czy celowo buduje w swoim spektaklu napięcie między ludzkim a zwierzęcym, problematyzując arbitralność antropocentrycznego cięcia? Do odegrania rytualnego *sparagmos*, w którym rozszarpanie zwierzęcia było powtórzeniem rozerwania boga, wykorzystane zostają anonimowe szczątki, efekt produkcji przemysłowej – anonimowe zwierzę jest częścią procesu, w którym liczy się jedynie

maksymalizacja zysku. W patchworkowym scenariuszu (*A pollonii*, późniejszym spektaklu Krzysztofa Warlikowskiego, znalazł się wzięty z Coetzeego wykład Elizabeth Costello, który wygłasza na scenie Anna Radwan-Gancarczyk. Pisarka porównuje w nim Holokaust z realiami współczesnych rzeźni, w których dokonuje się masowa zagłada. Niewidzialna, wyciszona, starannie ukryta. Poprzez swoją zmysłową realność mięso w *Bachantkach* uruchamia te znaczenia. To może dalekie skojarzenie, ale ilekroć myślę o tym, jak Warlikowski rozgrywa w tej scenie napięcie między ludzkim a zwierzęcym, przychodzi mi na myśl fragment pamiętnego poematu:

Bacon osiągnął transformację
Ukrzyżowanej osoby
W wiszące martwe mięso
Wstał od stolika i powiedział cicho
Tak oczywiście jesteśmy mięsem
Jesteśmy potencjalną padliną
Kiedy idę do sklepu rzeźniczego
Zawsze myślę jakie to zdumiewające
Że to nie ja wiszę na haku
To chyba zwykły przypadek (Różewicz, 1998)

To oczywiście nie jest przypadek, to działanie „maszyny antropologicznej”. Różewicz, autor poematu *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*, przywołał słowa brytyjskiego malarza, pokazując arbitralność filozoficznego cięcia oddzielającego człowieka od zwierzęcia. Ukrzyżowane mięso z płócien Bacona to echo dwóch obrazów Rembrandta *Rozpłatany wół*, na których tusza wołowa rozpięta została na belce niczym na krzyżu, choć w tym otwartym, spenetrowanym, wybebeszonym zwierzęcym ciele nie ma ani świętości, ani tajemnicy. A jednak ikonizacja wołowej tuszy nie przestaje niepokoić, jej rozświetlenie i centralne ułożenie w przestrzeni podsuwają patrzącemu obraz ukrzyżowanego ciała. Skojarzenie nieprzyjemne, nie na miejscu, wręcz bluźniercze. A przecież odsłania się w nim jakiś niepojęty opór mięsa wobec semiotycznego zawłaszczenia i antropocentrycznego dualizmu.



Dariusz Czaja pisze, że w zachodnich wyobrażeniach o świecie zwierząt człowiek przyznał sobie władzę różnicowania, w wyniku której wyprodukował obraz samego siebie jako uwolnionego z natury, a jednocześnie – niepodzielnie nią władającego (Czaja, 2009, s.2-9). Oczywiście antropocentrycznej różnicy, która czyni z człowieka „antyzwierzę”, została podważona w dramacie Eurypidesa: bachantki opuszczają sferę kultury, wyznaczoną tu przez tradycyjne kobiece zajęcia, przenoszą się do lasu, obszaru natury, gdzie całym stadem polują na upatrzoną ofiarę, a dopadniętą rozszarpują rękoma i pożerają na surowo. Siła tej opowieści nie tkwi w banalnej konstatacji o zwierzęcej stronie ludzkiej natury, lecz w rozluźnieniu fundamentalnych opozycji. W świetle dionizyj-skiego mitu binarne przeciwstawienie człowieka i zwierzęcia okazuje się niefunkcjonalne, a relacja między ich światami rysuje się w dużo większym powikłaniu. Dla oddania tego przeświadczenia Warlikowski znajduje sugestywny skrót sceniczny: dwa wiadra podrobów. W jego spektaklu obsceniczna jest jednak nie sama ich obecność na scenie, ale możliwość teatralnej transformacji zwierzęcego mięsa w mięso ludzkie.

Na scenie i na talerzu

W 2009 roku, podczas festiwalu Europejskiej Nagrody Teatralnej, Rodrigo Garcia zaprezentował we Wrocławiu performans *Wypadki: zabić by zjeść*. Hiszpański artysta powiesił na sznurku homara, którego podłączył do aparatury pozwalającej publiczności słyszeć bicie serca zwierzęcia. A potem zabił go, usmażył i zjadł. Zanim jednak nastąpiła finałowa konsumpcja, rozegrał się spektakl dręczenia homara, w którym działania performerów kontrastowały z pasywnością zwierzęcia. Mężczyzna chodził dookoła skorupiaka, wydmuchiwał w jego stronę dym papierosowy oraz polewał go wodą, dając mu w ten sposób drastycznie niewystarczającą namiastkę środowiska naturalnego. Kiedy wreszcie przepołówił go tasakiem i usmażonego zjadł, popijając kieliszkiem wina, z głośników popłynął utwór Louisa Armstronga *What a Wonderful World*, skontra-punktowany wyświetlonymi napisami, które informowały o powszechności spożywania mięsa we współczesnym świecie.

Akcja Rodriga Garcii wywołała żywą i w większości negatywną reakcję widowni. Gremialnie wyrażano poczucie niesmaku i oburzenie okrucieństwem performerów, dziennikarka Radia Wrocław złożyła nawet doniesienie o popełnieniu przestępstwa. Sposób opisu tego wydarzenia przez krytyków pokazywał je jako niewybaczalne przekroczenie: „skandal na festiwalu teatralnym”, „torturowanie homara na scenie”, „barbarzyński pokaz przemocy”. Nieliczni obrońcy performansu Rodriga Garcii podkreślali, że drastyczność akcji miała unocznąć zwierzęce cierpienie, którym wypełnione są fermy przemysłowe i rzeźnie. Kontrowersje wywołał również fakt, że prokuratura umorzyła sprawę, nie dopatrując się w działaniach artysty znamion przestępstwa. Koronnym argumentem okazała się biologiczna i prawna klasyfikacja homara, który jako bezkręgowiec nie podlega *Ustawie o ochronie zwierząt*. Innym argumentem prokuratury był hipotetycznie zakładany

brak cierpienia zwierzęcia, zarówno w odniesieniu do homara z performansu *Wypadki: zabić by zjeść*, jak i podtapianych chomików z innego spektaklu Rodriga Garcii, *Rozsypcie moje prochy nad Myszka Miki*, które, jak stwierdzono, przebywały w wodzie wystarczająco krótko, by nie zaistniało niebezpieczeństwo utopienia. Odbiór obu performansów zdominowany został przez dyskurs prawodawczy i etyczny, który właściwie zanegował ujęcie artystyczne. Powszechne oburzenie, gesty oporu, jak włożenie homara z powrotem do wody przez jednego z widzów, oraz próba podjęcia kroków prawnych przeciwko artyście to reakcja na działanie głęboko naruszające. Naruszenie – czego? *Ustawy o ochronie zwierząt*? Zasady dobrego smaku? Konwencji artystycznych? Społecznej granicy między widocznym a ukrytym?³

W swoim szokującym przebiegu performans *Wypadki: zabić by zjeść* obnaża mechanizm wytwarzania dobrego samopoczucia w przestrzeni społecznej. Warunkiem jego trwania jest transparenca pewnych działań, wyparcie ich z obszaru jawności. Garcia prowokuje widza, żeby skonfrontował się z procesem, którego końcowym efektem jest porcja mięsa na talerzu – od wyłowienia homara po jego konsumpcję. Żeby zobaczyć i usłyszeć ukryte. Zabicie i zjedzenie przez artystę homara można uznać za obsceniczne, jeśli za Lindą Nead określać tak „wszystko to, co jest poza lub po drugiej stronie sceny, czyli to, czego nie można zaprezentować” (Nead, 1998, s. 52). A więc nie tyle nieistniejące, ile pozbawione reprezentacji, wykluczone z przestrzeni publicznej. Tabuizację procesu zamiany zwierzęcia w gotowy do spożycia produkt dobitnie pokazał Peter Singer w *Wyzwoleniu zwierząt*, wspomniany już J.M. Coetzee w wykładzie Elizabeth Costello, pisał o tym Gail Eisnitz w pracy przedstawiającej historię amerykańskich rzeźni czy Jonathan Safran Foer w niedawno wydanej w Polsce książce *Zjedanie zwierząt*. „Przezroczyście” hodowli przemysłowej jest wprost proporcjonalna do wskaźnika ilości mięsa zjedanego w społeczeństwach zachodnich, który, jak pisze Joanna Bourke w *What it means to be Human*, nigdy wcześniej w historii nie był tak wysoki, jak obecnie (Bourke, 2013, s. 278). Transparencję rzeźni wzmacnia tendencja do traktowania mięsa jako produktu aseptycznego, oderwanego od fizjologii śmierci. Oczyszczone z krwi, bez wnętrzości, sprawnie poporcjowane na użytek konsumentów, wydaje się pozbawione związku ze zwierzęciem, którym niegdyś było. Rodrigo Garcia na nowo spaja tę nić, pokazuje cierpienie ukryte za wykwinnym daniem. O ile Warlikowski w swoim przedstawieniu rozszczelnia granicę między „ludzkim” a „zwierzęcym”, o tyle hiszpański performer przewrotnie ją wzmacnia. Przekłada na sytuację sceniczną codzienność luksusowej restauracji. Po prostu korzysta z przywilejów, które daje antropocentryczna wizja świata. Warto jednak zauważyć, że w jego spektaklu jest coś, co rozmija się z pragmatyką mięsnego biznesu – okrucieństwo, właściwy cel działań performerów. Na fermach przemysłowych cierpienie zwierząt, w gruncie rzeczy niewyobrażalne, podporządkowane jest logice masowości, intratności i efektywności, tu wyłączone zostało z jakiegokolwiek pragmatyki. Wyizolowane, stanowi cel samo w sobie.

Performans Rodriga Garcii przekracza granicę tego, co widzialne, publiczne i artystyczne. Rzymskie *venationes* służyły wzmocnieniu tej bariery. W hiszpańskim spektaklu teatr zwierzęcej śmierci jest skandalem, bo uscenicznia nieobecne, pokazuje przezroczyste. W rzymskich widowiskach śmierć zwierzęcia nie była obsceniczna, ale stanowiła rdzeń spektaklu, utrwalając koncepcję podporządkowania natury człowiekowi. *Venationes* służyły rozdzieleniu tego, co „ludzkie” i „zwierzęce”, w pewnym sensie definiowały zwierzę – poprzez możliwość zabicia go. Tymczasem przepołowienie i usmażenie homara w performansie Rodriga Garcii to zawieszenie porządku sztuki. W działania performerera wpisana jest nieredukowalna dwuznaczność etyczna. Jego projekt sytuuje się bowiem między biegunami, z których jeden stanowi obnażenie zbiorowej hipokryzji, a drugi – i nie można o nim zapominać – wiąże się z siłą efektu, jaki niesie śmierć zwierzęcia. Wykorzystywali ją już akcjonści wiedeńscy, którzy w prowokacji poszli o wiele dalej niż Rodrigo Garcia. W Teatrze Orgii Misteriów rozszarpywali martwą jagnię, rozsmarowywali jego krew, a ciało przybijali do krzyża, w akcji *O Tannenbaum* ukrzyżowano świnię, która wcześniej na oczach widzów została zabita. Wstrząs i szok miały pozbawić mieszczańskiego widza dobrego samopoczucia. Realność scenicznej przemocy – wymierzonej zarówno w zwierzęta, jak i w ludzi – była formą kontestowania społeczeństwa austriackiego, które stabuizowało i zepchnęło w milczenie zaangażowanie Austrii po stronie nazistów. Jednocześnie gesty radykalnego przekroczenia miały być przejawem wewnętrznej wolności artystów, wyzwolenia się od społecznej moralności i reguł stojących na straży społecznego spokoju. Akcjonści wiedeńscy nie używali zwierząt po to, by problematyzować ich kondycję i pytać o etyczne konsekwencje ich zabijania. Maltretowanie ciała zwierzęcia i jego szczątków oznaczało wdarcie się realności, przynosiło nagi ból i życie nieprzystosowane społecznymi konwenansami.

Tym, co poza skalą okrucieństwa różni działania hiszpańskiego performerera od akcjonistów wiedeńskich, jest próba zbliżenia widza do doświadczenia, przez które przechodzi homar – szokująca i utopijna jednocześnie. Głośno rozlegające się dźwięki, otaczające widza kokonem zwierzęcego cierpienia, powodują, że to, czego doświadcza homar, wydaje się istnieć tuż obok, na wyciągnięcie ręki, jest niemal namacalne. A przecież zbliżamy się tylko do ludzkiego wyobrażenia o tym, co odczuwa męczony skorupiak. Do fantazji na temat zwierzęcej agonii. Próba wciągnięcia widza w doświadczenie homara nieuchronnie pociąga za sobą pytanie o wzajemną przekładalność dwóch porządków: ludzkich wyobrażeń o zwierzęcej podmiotowości, do której przybliżyć miałyby nas technologiczne rozwiązania (w tym przypadku czuły mikrofon) oraz rzeczywistego przeżywania świata przez zwierzę określonego gatunku. Dlatego performans Garcii wydaje się zawieszony między dwoma nurtami narracji o *animalitas*. Pierwszy z nich wyznacza manifest Petera Singera, drugi zaś – esej amerykańskiego filozofa umysłu, Thomasa Nagela, *Jak to jest być nietoperzem*. Przekonanie, że radykalne działanie

artystyczne uświadomi widzowi, co czuje dręczony homar, w świetle tekstu Nagela można uznać za przejaw elementarnej naiwności, co więcej: antropocentrycznego zawłaszczenia. Amerykański filozof twierdzi, że wiedza o nietoperzu – jego anatomii, sposobie życia czy rozwoju – nie daje podstaw, by wyobrazić sobie, co znaczy być nietoperzem. W ten sposób – pisze – „dowiaduję się tylko, co by to znaczyło dla mnie zachowywać się jak nietoperz” (Nagel, 1997, s. 207).

Idąc tropem eseju Nagela, chciałoby się zadać twórcom hiszpańskiego performansu pytanie o granice międzygatunkowej empatji. Garcia świadomie projektuje odbiór pełen oburzenia i krytycyzmu, wpuszczając widza w pułapkę, w której ma on do wyboru albo podszyty hipokryzją gest sprzeciwu, albo powstrzymanie się od działania wobec okrucieństwa w masce arcyzmu. Olga Katafiasz pisała o poczuciu zmanipulowania przez hiszpańskiego performerera:

To, że ze śmiercią obcujemy codziennie w mediach, nic jednak nie znaczy wobec zabijania w realu – ale to zabijanie, a przedtem męczenie zwierzęcia wydaje się niesmaczne, okrutne, niepotrzebne. I wobec tego najprostszego aktu, najbardziej elementarnej reakcji budzi się sprzeciw – sprzeciw kontrolowany, zaprojektowany przez reżysera [...]. W *Accidens: Matar para comer* cały pokaz wypełniało owo manipulowanie widzem, stawianie go w sytuacji niewygodnej, wstydlivej – świadka, który najczęściej jednak nie reaguje (Katafiasz, 2009, s. 66).

Warto zauważyć, że częścią tej prowokacji jest wybór zwierzęcia, nieoczywisty i zastanawiający. Homar to w pewnym sensie „zwierzę luksusowe”. Nie przychodzi na myśl powszechnych zwyczajów konsumpcyjnych ani hodowli przemysłowej. Protesty widowni przeciwko zabiciu skorupia na scenie, zrozumiałe wobec realności jego cierpienia, kontrastują z powszechnym traktowaniem zwierząt, które nie wpisują się w antropomorfizujące wyobrażenia i postrzegane są jako fundamentalnie inne od człowieka. Bezkregowce dalekie są nam nie tylko w sensie nadanym przez systematykę biologiczną, ale i w znaczeniu kulturowym. To zwierzęta w odniesieniu do których niefunkcjonalne okazują się podstawowe kategorie opisujące *animalitas*; udomowienie i dzikość. Są modelowym zwierzęciem obcym, człowiekiem *à rebours*. W naszym stosunku do bezkregowców uwidoczni się charakterystyczne uwikłanie: w rozmaitych konceptualizacjach „zwierzęcości” obdarzamy przywilejem, w których skłonni jesteśmy lokować cechy ludzkie. Nawet próby odrzucenia mocnego antropocentryzmu oraz przyznania niektórym gatunkom prawa do życia i wolności od cierpienia podszyte są podobną waloryzacją. Jak pisze Kelly Oliver:

[...] sporządza się listę zwierząt, które mają określone dążenia, są zdolne do cierpienia, do odczuwania bólu i przyjemności, oraz listę tych, które są pozbawione owych właściwości. Naukowcy w różnym miejscu kreślą tę linię. Niektórzy są przekonani, że skorupiaki nie odczuwają bólu.

Inni uważają, że małpy człowiekowate zasługują na więcej praw, bo są najbardziej podobne do ludzi. We wszystkich tych rozważaniach pojawia się przekonanie, że im zwierzęta bliższe w swoich cechach ludziom, tym bardziej należy im się uwaga; im bardziej się od nas różnią, tym mniej na nią zasługują. [...] Określone prawa mają szansę zyskać te zwierzęta, które przypominają ludzi. W swojej zwierzęcości pozostają podporządkowane, w swoim „człowieczeństwie” mogą być wyzwolone (Oliver, 2009, s. 32).

Koncepcja natury, która lepiej traktuje zwierzęta poddające się antropomorfizacji, tworzy sieć hierarchii, uprzedzeń i fobii, kulminujących w zasadzie tabu żywieniowego. Świetnie pokazuje to Jonathan Safran Foer, zestawiając w *Zjadaniu zwierząt* nie budzącą dylematów konsumpcję ryb z możliwością spożycia psiego mięsa. W kulturze zachodniej postrzegane jest to niemal jako akt kanibalizmu, choć biorąc pod uwagę liczbę zamkniętych w schroniskach psów i jakość ich mięsa, należałoby tę opcję poważnie rozpatrzyć. Foer kończy swoje rozważania przepisem na „weselnego psa duszonego”, doprawionego purée z psich wątróbek (Foer, 2013, s. 28-33). Danie wykwintne, ale czysto teoretyczne. W przeciwieństwie do świeżego homara, usmażonego przez hiszpańskiego artystę. Nawet jeśli akt zabicia skorupiaka wydaje się tanią prowokacją i grafomańskim epatowaniem widza cierpieniem, to oburzenie na działanie performerów nieoczekiwanie odsyła do jednego z najważniejszych problemów stawianych przez *Animal Studies* – czy możliwa jest empatia w odmienności, nie we wspólności? ■

Bibliografia

- Giorgio Agamben, *The Open. Man and Animal*, Stanford University Press, Stanford 2004.
- Monika Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010.
- Joanna Bourke, *What it means to be Human. Reflection from 1791 to the Present*, Virago Press, London 2013.
- Jolanta Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, eFKA, Kraków 1999.
- Dariusz Czaja, *Zwierzęta w klatce (języków)*, „Konteksty” 2009, nr 4.
- Eurypides, *Tragedie*, tłum. Jerzy Łanowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Jonathan Safran Foer, *Zjadanie zwierząt*, tłum. Dominika Dymińska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.
- George Jannison, *Animals for Show and Pleasure in Ancient Rome*, ed. II, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2005.
- Olga Katafiasz, *Dostrzec widza (lub nie)*, „Didaskalia” 2009, nr 91.
- Mirosław Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.
- Mirosław Kocur, *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005.
- Jan Kott, *Bachantki albo zjedanie boga*, [w:] tegoż, *Zjedanie bogów. Szkice o tragedii greckiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- Janusz R. Kowalczyk, *Tania jatka*, „Rzeczpospolita”, 12 II 2001, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/12332.html?josso_assertion_id=2ED38A-8D7A75D0B9, dostęp z dnia: 19 XI 2013.

Michel Leiris, *Lustro tauromachii*, tłum. Maryna Ochab, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1999.

Włodzimierz Lengauer, *Religijność starożytnych Greków*, PWN, Warszawa 1994.

Dorota Łagodźka, *Nietykalność Piramidy zwierząt, czyli jak ograniczamy dyskurs o sztuce*, „Arteon” 2011, nr 1 (a).

Dorota Łagodźka, *To (nie) jest wystawa! Katarzyna Kozyra w Zachęcie*, „Arteon” 2011, nr 1 (b).

Thomas Nagel, *Pytania ostateczne*, tłum. Adam Romaniuk, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.

Lynda Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, tłum. Ewa Franus, Rebis, Poznań 1998.

Grzegorz Niziołek, *Warlikowski. Extra Ecclesiam*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2008.

Kelly Oliver, *Animal Lessons. How They Teach Us to Be Human*, New York, Columbia University Press, 2009.

Tadeusz Różewicz, *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*, [w:] *zawsze fragment. Recycling*, Wrocław 1998.

Dariusz Słapek, *Venationes republiki rzymskiej. Sacrum czy profanum?*, [w:] *Zwierzę jako sacrum w pradziejach i starożytności*, t. II, pod. red. Lucyny Kostuch i Katarzyny Ryszewskiej, Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, Kielce 2006.

The Animal Reader. The essential classic and contemporary writings, ed. Linda Kalof, Amy Fitzgerald, Berg, New York 2007.

Jocelyn M. C. Toynbee, *Animals in Roman Life and Art*, The John Hopkins Press, London 1996.

Tadeusz Zieliński, *Cesarstwo Rzymskie*, Towarzystwo Wydawnicze, Warszawa 1938.

Przypisy

¹ Na pogardę otaczającą gladiatorów zwraca uwagę Tadeusz Zieliński: „ten zawód był uważany za hańbiący dla człowieka wolnego i samo słowo gladiator uważane było formalnie za wyzwisko” (zob. Zieliński, 1938, s. 222).

² Fragment poświęcony *Bachantkom* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego jest zmienioną wersją referatu, który został wygłoszony na konferencji *Inna Scena. Obscena*, zorganizowanej w Instytucie Teatralnym w Warszawie w 2011 roku.

³ Trzeba w tym miejscu wspomnieć o kontrowersjach, jakie wzbudziła instalacja Katarzyny Kozyry *Piramida zwierząt*, do której artystka wykorzystwała zabite zwierzęta. Niektóre z nich zabito po to, by dostarczyć artystce „materiału” do pracy, choć Kozyra broniła się twierdząc, że były wcześniej przeznaczone na ubój. Dylematy etyczne, jakie wzbudziła instalacja i fotografie pokazujące śmierć wykorzystanego w niej później konia zostały przedstawione w artykułach Doroty Łagodźkiej *Nietykalność Piramidy zwierząt, czyli jak ograniczamy dyskurs o sztuce* (2011a) oraz *To (nie) jest wystawa! Katarzyna Kozyra w Zachęcie* (2011b).