Wszystko, co straszne, pragnie naszej miłości [1]

„Inny" posthumanizmu w ujęciu (post)sekularnym (przyczynek)

Joanna Sarbiewska

Posthumanizm w optyce binarnej

W sporze wokół posthumanizmu, toczącym się we współczesnym dyskursie, można dostrzec dwa wyraźnie spolaryzowane stanowiska. Jedno reprezentują zwolennicy przewrotu posthumanistycznego i „nowego materializmu", rozumianego jako (ontologiczna i etyczna) negacja antropocentryzmu i postulowanie „zniesienia różnicy" – zrównania wszystkich ludzkich i nie-ludzkich bytów w rejestrze *Zoe* [2]. Humanistyczni antagoniści przewrotu podkreślają natomiast, że tak formułowany postulat zniesienia hierarchii bytów, dualizmu kultury i natury, negacja dystynkcji racjonalności (*Bios*), może przynieść ostateczną zagładę temu, co ludzkie [3].

Pierwsze stanowisko, proponując ontologiczny i etyczny egalitaryzm, dąży do radykalnej tożsamości istnienia w tym, co biologiczne/pierwotne (wedle rozpoznania Rosi Braidotti należy być dumnym, że jest się mięsem). W tej optyce nic nie jest martwe – żywa jest także materia, każda cząstka wszechświata. O ile postulowanie równości bytów przez podkreślanie ich żywotności jest według mnie nie tylko słuszne, ale i konieczne, o tyle wątpliwość wzbudza formuła definiowanej tożsamości. W ujęciu posthumanistycznym świadomość jawi się jako epifenomen ewolucyjny, którego istotą jest racjonalność. Jako taka, stanowiąc narzędzie dominacji i opresji bytów nie-ludzkich, powinna zostać „zniesiona". Postulowana tożsamość powinna być natomiast konstytuowana w rejestrze materialnym (atawistycznym/„regresywnym"). Nietrudno zauważyć, że takie rozumienie ma charakter redukcyjny [4] , który ujawnia się nie tylko w ruchu regresji, ale przede wszystkim w braku uwzględnienia innej, nie-logocentrycznej wykładni świadomości. Posthumanistyczna formuła tożsamości odsłania jeszcze jeden istotny problem, co do którego (już niejako wbrew intencjom, paradoksalnie) wydaje się, że przeczy on fundamentalnemu założeniu posthumanizmu. Można bowiem powiedzieć, że postulowanie tożsamości wszystkich bytów prowadzi do pochłonięcia/zawłaszczenia tego, co (jednostkowo, specyficznie) Inne w tym, co znane i wspólne (*Zoe*). W geście sprowadzenia istnienia do uniwersalnej materialności, właściwej także podmiotowi ludzkiemu, trudno mówić o pełnej realizacji projektu *Life beyond the Self* [5], ruchu radykalnego transcendowania poza to, co własne.

W stanowisku humanizmu antropocentrycznego uwidacznia się natomiast *hybris* racjonalności, podszyta lękiem przed utratą dominującej pozycji podmiotu wie-

dzy i władzy. Przyznanie podmiotowej sprawczości jedynie bytom racjonalnym zasadza się na metafizyce normatywnej, która – w geście binarnej hierarchizacji, rozdzielając rejestry ducha (jako umysłu) i materii – nie tylko odmawia wartości i żywotności temu, co materialne, ale też zamyka na energię (kosmicznego) przepływu warunkującego doświadczenie transcendencji. „Inny", wzbudzając epistemiczny niepokój, stanowiąc zagrożenie dla logocentrycznie zdefiniowanej tożsamości, podlega więc tu podporządkowaniu w geście eksploatacji i wykluczenia (odmowy podmiotowości).

Posthumanizm (post)sekularny

Można stwierdzić, że obie zarysowane wyżej formacje myślowe wykazują (paradoksalnie) zasadnicze podobieństwo: łączy je w istocie zamknięcie na nie-tożsamość i ruch transcendowania. Moim zdaniem wyjście z tak rozumianego impasu może stanowić próba (post)sekularnej wykładni posthumanizmu jawiąca się jako „trzecia droga". W tym ujęciu ważną stawką byłoby zrozumienie nie-tożsamości (różnicy) nie w perspektywie religijnego/antropocentrycznego szowinizmu (słusznie krytykowanego przez posthumanistów), ale w perspektywie *kenosis*: jako gotowości transcendowania/transgresji granic własnej (ego)podmiotowości, niezależnie od przynależnych jej atrybutów: *Bios* czy *Zoe*, i rzeczywistego otwarcia na Innego. Gest *kenosis* stanowiłby tym samym dekonstrukcję zarówno procesu „wykluczania", jak i „oikoizacji" (familiarnego oswajania) tego, co obce (*unheimlich*). Afirmacja Obcego, konstytuująca się w akcie ontologicznej Miłości, ustanawia jako warunek porzucenie postawy zawłaszczającej i ekstatyczne wyjście „poza siebie". Odwracając „oko od siebie" [6], podmiot ludzki przekracza świadomość intencjonalną i transcenduje wszystko to, co jest mu znane. Rezygnując z dominacji i wystawiając na próbę koherencję własnej tożsamości (zarówno racjonalną, jak i biologiczną), wychyla się ku Nieznanemu i pozwala bytom ze sobą nie-tożsamym być takimi, jakimi w istocie Są. W tym ujęciu świadomość staje się miejscem radykalnego transcendowania.

Biały Bóg Kornéla Mundruczó

Film *Biały Bóg* (*Fehér Isten*, 2014) węgierskiego reżysera Kornéla Mundruczó, zrealizowany w koprodukcji niemiecko-szwedzkiej, wpisuje się w sam środek diagnoz posthumanizmu krytycznego. Ostrze jego zaangażowania w aktualne dla kultury problemy etyki społecznej wzmacnia dodatkowo fakt, że Węgry to jeden z kilku krajów w Europie, w którego schroniskach dla zwierząt nadal dokonuje się legalnie masowych mordów bezdomnych psów. To właśnie psy w dziele Mundruczó są owymi bytami nie-ludzkimi, którym odmówiono podmiotowego traktowania i które w konsekwencji – w akcie społecznej rebelii – podejmują walkę o swoje prawa. W tym miejscu trzeba podkreślić, że *Biały Bóg* jest obrazem wykorzystującym kulturowe klisze i gatunki – to apokaliptyczny thriller z elementami melodramatu i fantasy, niepozbawiony jednak ambitnych cech kina artystycznego. Co jednak najważniejsze w podejmowanym przeze mnie porządku znaczeń, stanowi on niemal wzorcową reprezentację metafizyki klasycznej, w której podmiot ludzki postawił przed sobą świat jako przedmiot [7], panując nad wszelkim nie-ludzkim

stworzeniem, zawłaszczając je i eksploatując podług własnej woli. Jednocześnie film Mundruczó stanowi równie wzorcowy manifest posthumanistycznej wrażliwości: ukazuje okrucieństwo i tragiczne konsekwencje „czynienia sobie ziemi poddaną", eksplodujące w wizji odwetu i terroru (rozmontowania starego porządku), oraz próbuje – szczególnie w finałowej (wręcz instruktażowej) scenie – otworzyć nowy paradygmat międzygatunkowego współ-istnienia.

Jak wspomniałam, *Białego Boga* inicjuje motto będące parafrazą myśli Rainera Marii Rilkego: *wszystko, co straszne, pragnie naszej miłości*. Pierwsza scena, którą rozpoczyna ujęcie z lotu ptaka, to symboliczny, niepokojący obraz spełniającej się apokalipsy, stanowiący jednocześnie zapowiedź późniejszych zdarzeń fabularnych: oto masa/sfora psów „wlewa się" gwałtownie w opustoszałą ulicę, którą przemierza na rowerze jedynie protagonistka filmu – 13-letnia Lili. Kamera filmuje naprzemiennie ruch podmiotu ludzkiego i bieg sfory. Intensywna fala nie-ludzkiego żywiołu – jak się wydaje – ostatecznie „zrównuje się" w biegu z jazdą bohaterki. Kolejna scena jest utrzymana w tonie idylli: widzimy w niej Lili bawiącą się beztrosko w parku ze swoim psem Hagenem. Następna sekwencja wprowadza już wizualną zgrozę: kamera rejestruje podłogę we krwi, po czym kieruje oko na martwe ciało krowy, obdzierane ze skóry i patroszone przez postaci w białych kitlach. Intensywność obrazu w ubojni podkreśla mechanika chłodnych, indyferentnych gestów oprawców, którzy wydają się wykonywać rutynową, etycznie neutralną czynność. Niemy dramatyzm tej sceny zostaje jeszcze wzmocniony, gdy dowiadujemy się, że jednym z wykonawców holocaustu zwierząt w rzeźni jest ojciec Lili, nazywany profesorem. W jednym z kolejnych ujęć obserwujemy, jak próbuje on usilnie zmyć krew z ubrania, po czym (niemal w jednym geście) wydmuchuje bańki mydlane (prezent dla córki).

Stosując narzędzia afektywnej analizy nielinearnej proponowane przez Braidotti do krytycznego czytania tekstów kultury, można powiedzieć, że w tym paradoksalnym układzie sekwencji Mundruczó prowadzi widza przez świat naznaczony syndromem totalitarnej opresji, który ujawnia swoje oblicze przez zastosowanie figur „deterytorializacji" i „defamiliaryzacji" [8]. Lili i jej pies Hagen, z powodu wyjazdu matki, trafiają do domu ojca. Ojciec protagonistki jest względem psa nastawiony wrogo. Co jednak istotne, Hagen jest traktowany instrumentalnie i z pogardą, poddawany gestom wykluczenia nie tylko przez „profesora", ale także przez innych członków „ludzkiego" społeczeństwa (mieszkańców bloku, nauczyciela muzyki, u którego Lili pobiera lekcje, a później hyclów czy bezdomnego, który „ratuje" psa tylko po to, by sprzedać go osobie trudniącej się okrutnym procederem walki psów). Wydaje się, jakby cała społeczność filmowego Budapesztu (niezależnie od reprezentowanego środowiska) żywiła awersję względem nie-ludzkiego Innego, cierpiała na „brak miłości".

Jedynym ludzkim podmiotem buntu jest tu Lili. Traktuje ona Hagena podmiotowo, jak przyjaciela: obdarza go czułością i (po ludzku) z nim „rozmawia". Można stwierdzić, że te dwa byty istnieją w relacji afektywnej. Afektywność ich komunikacji jest podkreślona w dźwiękach melodii wygrywanej przez Lili na trąbce, na którą Hagen wyraźnie reaguje. Zgodnie z myślą posthumanizmu afekt nie należy do podmiotu, ale jest relacją między podmiotami: intensywnością, przepływem energii objawiającym się w ciele [9]. Afekt to element komunikacji niewerbalnej, który bezpośrednio kształtuje podmioty ludzkie i nie-ludzkie. W tym sensie każdy byt jest wyposażony w sprawczość i oddziałuje na inne byty. Ten swoisty „asam-

blaż" ludzi, zwierząt i rzeczy (artefaktów) stanowi próbę konstytuowania nowej wspólnoty metafizycznej, przekraczającej (logo-centryczne i ego-centryczne) granice *homo sapiens*. Znamienne, że tę odważną próbę transgresji podejmuje u Mundruczó postać (wciąż jeszcze) dziecka.

Wydaje się, że stosunek Lili względem psa ucieleśnia dwie fazy. Pierwszą z nich, widoczną szczególnie przed wydarzeniem rewolty, można określić jako fazę ludzkiej projekcji-identyfikacji. Lili traktuje bowiem Hagena „po ludzku", jako podmiot niemal tożsamy z nią samą. Jej empatia względem zwierzęcia nosi tu znamiona familiaryzacji („oikoizacji"). W tej fazie można się również dopatrzyć elementu natury „edypalnej" (finalnie zostaje on jednak przekroczony). Według Gilles'a Deleuze'a i Félixa Guattariego stosunek do zwierząt w kulturze objawia się w trzech trybach: edypalnym, rytualnym oraz demonicznym [10]. W trybie edypalnym zwierzę stanowi „przestrzeń" sublimacji niezaspokojonych uczuć i pragnień, co się objawia w geście jego miłosnego zawłaszczania wyrażanego w formule: „mój pies". Tryb rytualny to traktowanie zwierząt jako bytów symbolicznych, sakralnych (można tu przywołać zarówno praktyki szamańskie, fenomen „świętych krów" w hinduizmie, jak i ubój rytualny w judaizmie czy islamie). Natomiast tryb demoniczny – pożądany przez autorów *Tysiąca plateau* – to rozumienie zwierząt jako sfory. Co istotne, „sfora" jest tu terminem określającym zarówno podmiotowość zwierząt, jak i postulowaną podmiotowość (stawania się) człowieka. Sfora to „fenomen brzegowy", istniejący pomiędzy „byciem jednostką" a „byciem zbiorowym"; przekracza ona (zdeterminowane/dziedziczne) stosunki pokrewieństwa i tworzy relacje otwarte, wolne, oparte na zasadzie przymierza. Sfora, niczym żywa, intensywna fala, neguje porządek struktur społecznych, nie poddaje się władzy żadnej instytucji, jest w procesie nieustannego przepływu/stawania się. Można zaryzykować stwierdzenie, że w filmie Mundruczó zarówno Lili, jak i Hagen realizują w pewnym zakresie podmiotowość brzegową, „mediumiczną" – ich przymierze przekracza granice własnego gatunku i narusza ustalony system społeczny. Jednak dopiero akt rewolty, na której czele staje Hagen, ujawnia „demoniczną" moc sfory. W tym miejscu trzeba podkreślić, że w proponowanym przeze mnie porządku znaczeń to nie „demoniczność" sfory stanowi o (post)sekularnej perspektywie posthumanizmu, chociaż w filmie węgierskiego reżysera stanowi ona etap konieczny – warunek „oczyszczenia" i przejścia do kolejnej fazy percepcji. Tę właściwą fazę, zarysowaną wyraźnie dopiero w finałowej scenie filmu (o czym za chwilę), można określić jako widzenie „wywłaszczające"/ekstatyczne, które realizuje ontologiczną Miłość Innego już poza granicami ludzkich projekcji.

Gehenna Hagena, która doprowadza do krwawej rewolty, rozpoczyna się w momencie, gdy zostaje on porzucony, a konkretnie – wyrzucony z samochodu przez ojca Lili na środku ulicy. Jest to jednocześnie moment, w którym oko kamery przyjmuje percepcję Innego w totalitarnym świecie opresji. Obserwujemy, jak wraz z kolejnymi etapami zadawanego Hagenowi cierpienia, gestami okrucieństwa (szczególnie brutalne są sceny „przysposabiania" go do walk psów, czynienia z niego „maszyny do zabijania"), zmienia się radykalnie wyraz jego oczu. Ich przemianę z satysfakcją konstatuje „trener", główny oprawca: *Wiedziałem, że masz to w sobie*. Mundruczó wykazuje dobitnie, że rozbudzenie u psa „instynktu zabijania" jest dziełem człowieka, wynikiem behawioralnej indoktrynacji dokonywanej na nie-ludzkim Innym.

Oko Innego

Fundamentalnym problemem ujawnionym w *Białym Bogu* jest kwestia patrzenia. To przede wszystkim w spotkaniu spojrzeń dokonuje się afektywna komunikacja między podmiotami. Przemiana świadomości jest również widoczna w spojrzeniu/wyrazie oczu. Oczy Lili spotykają oczy Hagena – tak odnajdują bliskość i tożsamość. Zmienia się to jednak w ostatniej scenie filmu, w której dochodzi do spotkania Lili z Hagenem „zdefamiliaryzowanym", „przemienionym", stojącym na czele psiej rewolty. Protagoniści patrzą sobie w oczy bez wzajemnego rozpoznania. Lili, przejęta grozą na widok dzikiego, obcego wzroku, wyrażającego jakby gotowość ataku, woła: *Hagen, to ja*. Strategia tożsamości jednak zawodzi, gdyż nie jest to już „jej" Hagen. Lili w lękowym geście desperacji woła więc na pomoc ojca. Po chwili jednak przytomnieje i dobywa z plecaka trąbkę, na której zaczyna grać. Kosmiczna wibracja dźwięku powoduje, że Hagen – a wraz z nim cała sfora psów – traci znamiona (wywołanej przez człowieka) agresji i kładzie się na ulicy. Kładzie się na niej również Lili, na wysokości oczu Hagena, w które ponownie zagląda. I co znaczące, ostatecznie kładzie się także ojciec protagonistki.

Tę poruszającą, symboliczną scenę wieńczy długie, wizyjne ujęcie o strukturze klamry, w którym oko kamery, ponownie z lotu ptaka, kontempluje obraz ulicy objawiający kształt nowej metafizycznej wspólnoty jako sieci relacji tworzonej przez podmioty ludzkie i nie-ludzkie, różne od siebie, a jednocześnie sobie równe. Znamienne, że (mając w pamięci pierwszą scenę filmu) antropocentryczny świat racjonalnej *hybris* musi najpierw opustoszeć, żeby zrobić miejsce nowej rzeczywistości. „Puste miejsce" [11] warunkuje możliwość zaistnienia radykalnie Innego. Warto dodać, że w tej scenie Mundruczó ujawnia również afirmatywny charakter projektu posthumanizmu, nastawiony na aktywizację nowych połączeń, transformację energii „blokujących"/„zamkniętych" w energie „witalne"/„otwarte" [12].

Według mnie dopiero w ostatnim spojrzeniu Lili na Hagena, w finalnym geście „przebudzonej" świadomości, dochodzi do aktu rzeczywistej transcendencji. Można tu mówić o zaczątku konstytucji (post)sekularnego wariantu posthumanizmu, czyli o (wywłaszczającym) akcie otwarcia na Innego. Empatyczne spojrzenie Lili reprezentuje tu już całkiem inny tryb „dziecięcości" – percepcję fenomenologiczną, która widzi rzeczy takimi, jakimi w istocie są: nieprzeniknionymi. Co jednak najważniejsze, jest to widzenie bezinteresowne, bez-wiedne, widzenie w nie-tożsamości, poza logocentrycznym dyskursem wiedzy, poza bezpiecznym porządkiem panowania i posiadania. Idąc tropem wyznaczonym przez trajektorię wydarzeń *Białego Boga*, można stwierdzić, że aby takie widzenie mogło zaistnieć, musi najpierw przejść proces „oczyszczającej" dekonstrukcji. Dopiero w spojrzeniu „ogołoconym" (uczuciowa) „miłość", tożsama ze sobą, transformuje w (ontologiczną) Miłość Innego.

Warto w tym miejscu przywołać i zestawić dwa fragmenty z *Elegii duinejskich* Rilkego, pierwszej i ósmej:

Czy nie czas już, byśmy kochając, wolni od tego, co kochamy, w drżeniu wytrwali: jak strzała trwa na cięciwie, by w skupionym odskoku być czymś więcej niż sobą (...).

Wszystkimi oczami patrzą stworzenia w otwarty przestwór. Tylko nasze oczy są odwrócone (...) [13].

W świetle powyższych rozważań wydaje się, że fakt zwrócenia naszych oczu „ku sobie" i postulowanie konieczności transgresji ludzkiej perspektywy nie pozostawiają

wątpliwości. Większym wyzwaniem poznawczym okazuje się natomiast Rilkeańskie rozpoznanie zwierzęcego „widzenia przestworu". Naturalne zanurzenie zwierzęcia w Istnieniu, wolne od kulturowego (racjonalnego) dualizmu podmiotu i przedmiotu, przypomina bowiem tryb percepcyjny osiągany przez podmiot ludzki po doświadczeniu dekonstrukcji, w trans-ludzkim widzeniu mistycznym. W optyce „nowego materializmu" mielibyśmy do czynienia z utożsamieniem obu modeli widzenia w rejestrze *Zoe*, wskutek którego zarówno specyfika Inności zwierzęcia, jak i specyfika Inności mistyka uległyby anihilacji. Wydaje się zatem, że także w nagim „widzeniu przestworu" bardziej zasadne jest zastosowanie optyki (post)sekularnej, odpornej na wszelkie formy tożsamościowego „zawłaszczania". Stawką byłoby tu uznanie równości modusów istnienia bytów ludzkich i nie-ludzkich, zgodne z postulatem posthumanizmu, i jednoczesna afirmacja nieprzeniknionności (każdego) Innego. Można bowiem w tym miejscu postawić następujące pytanie: czy możemy orzekać o tym, co w istocie widzi Hagen? Jedyną właściwą optyką wydaje się perspektywa apofatyczna, skutecznie uchylająca pokusę antropomorfizacji, konstatująca nieprzystawalność (obcość) widzenia zwierzęcia względem naszych ludzkich wyobrażeń [14]. Co jednak najważniejsze, dopiero taka optyka umożliwia otwarcie międzygatunkowej przestrzeni sieci relacji, opartych na Innej, „niemej" komunikacji, wyzwolonej wreszcie z logocentrycznej struktury języka.

JOANNA SARBIEWSKA

[1] Parafraza fragmentu myśli Rainera Marii Rilkego, która stanowi motto filmu *Biały Bóg* (2014) w reżyserii Kornéla Mundruczó. W dokładnym cytowaniu: *Może wszystko, co straszne, jest w głębi bezbronne i oczekuje od nas pomocy*, w: R. M. Rilke, *Listy do młodego poety*, tłum. J. Nowotniak, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa 2010, s. 96-97.

[2] W niniejszym tekście koncentruję się na głównych (i wybranych) założeniach filozoficznych niektórych przedstawicieli posthumanizmu, które są zawarte w pracach: R. Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge 2013; J. Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham – London 2010; D. J. Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis 2008; C. Wolfe, *Animal Rites*, Chicago – London 2003; C. Wolfe, *What is Posthumanism?*, Minneapolis 2010.

[3] Jednym z najbardziej reprezentatywnych obecnie antagonistów posthumanizmu jest francuski filozof Luc Ferry.

[4] Bynajmniej nie w sensie fenomenologicznym.

[5] R. Braidotti, dz. cyt., s. 13-55.

[6] Parafrazuję tu fragment *Elegii ósmej* Rilkego, zob. tegoż, *Elegie duinejskie. Sonety do Orfeusza*, tłum. A. Lam, Warszawa 2011, s. 35.

[7] M. Heidegger, *Czas światoobrazu*, tłum. K. Michalski, w: tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977.

[8] R. Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, Warszawa 2014, s. 308-316.

[9] Zob. więcej w: B. Massumi, *Autonomia afektu*, tłum. A. Lipszyc, „Teksty Drugie" 2013, nr 6.

[10] G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, tłum. J. Bednarek, Warszawa 2016, s. 289-305.

[11] „Puste miejsce" to kategoria wspólna dla mistyki judaistycznej, chrześcijańskiej, buddyjskiej. Jacques Derrida radykalizuje owo pojęcie w metaforze *chory* (pustyni na pustyni), która jest warunkiem pojawienia się Niemożliwego; zob. tegoż, *Wiara i wiedza*, tłum. M. Kowalska, w: *Religia. Seminarium na Capri prowadzone przez Jacques'a Derridę i Gianniego Vattimo*, Warszawa 1999, s. 7-97.

[12] O tej „potencji ciała" pisze więcej R. Braidotti w: *Transpositions. On Nomadic Ethics*, Cambridge 2006.

[13] R. M. Rilke, *Elegie duinejskie...* dz. cyt., s. 13 i 35.

[14] Można tu przywołać słynny *casus* kota Jacques'a Derridy; filozof stawia pytanie o to, co widzi kot, gdy spogląda w łazience na nagiego człowieka. Zob. tegoż, *The Animal That Therefore I Am*, tłum. D. Wills, New York 2008.