

Podmiot, czas, światło

Gaspara Noé eksperymenty z realizmem
we *Wkraczając w pustkę*

ANTONI MICHNIK

I

*The eye – it cannot choose but see; We cannot bid the ear be still; Our bodies
feel, where'er they be, Against or with our will*

William Wordsworth

Z mówieniem o twórczości działającego już ponad 20 lat Gaspara Noé w kontekście realizmu wiąże się problem atrybucji. W każdym ze swych trzech pełnometrażowych filmów, jak również w pozostałych produkcjach, Noé łączył bowiem elementy przynależące do tradycji realizmu oraz naturalizmu z innymi, świadczącymi o pragnieniu wzięcia całej tej tradycji w nawias. Powstaje pytanie, jak opisywać relację filmów tego pochodzącego z Argentyny reżysera wobec kanonicznych dzieł realizmu oraz stojącego za nimi zaplecza teoretycznego? Wydaje się, że najłatwiej przedstawić ją jako nieustanne przekraczanie czy też przewyżczanie owej tradycji. Noé pozostaje z tą tradycją w ciągłym związku, traktując ją jako punkt wyjścia tworzenia kina autorskiego. Świadczy o tym bezpośredni stosunek twórcy do cielesności, widoczny w scenach narodzin (*Carne* /1991/), choroby (*Sam przeciw wszystkim* /1998/), stosunku seksualnego (np. *We Fuck Alone* /2006/), przemocy (np. *Nieodwracalne* /2002/), zapłodnienia (*Wkraczając w pustkę* /2009/), a zwłaszcza śmierci (niemal każda z jego produkcji). Innym śladem pozostawiania w kręgu tradycji realizmu w początkowym okresie twórczości Noé było jawne zaangażowanie społeczne cechujące filmy, których bohaterem był francuski rzeźnik – postać, z którą reżyser rozstał się (jak na razie!) w *Nieodwracalnym*.

Można wpisać Noé w poczet artystów przekraczających dziedzictwo realistyczne, a zarazem pozostających pod nieuniknioną władzą punktu odniesienia. W tym miejscu można również przywołać terminologię Harolda Blooma, który przywrócił naukom humanistycznym pogłębione znaczenie pojęcia wpływu. Trzeba jednak pamiętać, że sytuacja współczesnego twórcy różni się nieco od opisanej przez autora *Lęku przed wpływem*. Dzisiejszy artysta określa się wobec szeregu różnych tradycji o złożonych wzajemnych związkach. Prowadzi to do niepewności co do tego, czy rozpatrywanie twórczości dzisiejszych eksperymentatorów w kontekście realizmu w ogóle ma sens. Wpływ różnorodnych tradycji realistycznych w wypadku twórców takich jak Noé jest bowiem zawsze zapośredniczony, zaś kontekst, z jakim należy ich wiązać wprost, stanowią artyści, którzy podważali model percepcji stojący za tą tradycją. W wypadku autora *Nieodwracalnego* kwestia artystycznego „ojcostwa” jest nawet bardziej skomplikowana ze względu na elementy biograficzne, o których będzie mowa w dalszej części.

Spojrzawszy na historię przewycięzania realizmu, dostrzeżemy zakorzenienie wielkiej części zmagających XX-wiecznych artystów podważających percepcyjne nawyki w pytaniach, jakie stawiano już w XIX stuleciu wraz z rozpadem przekonania o bezpośredniości poznania empirycznego. Dlatego kontekstem rozważań nad *Wkraczając w pustkę* będzie w znacznej mierze twórczość tych spośród XIX-wiecznych malarzy-realistów (w tym impresjonistów), którzy starali się dostosować realizm do zmienionych koncepcji postrzegania rzeczywistości. Wszak jednym z głównych impulsów artystycznych dla członków pierwszych awangard było pragnienie poszerzenia granic realizmu celem uzyskania pełniejszego, bliższego prawdy obrazu rzeczywistości. Modernistyczna rekonfiguracja modeli percepcji zachodziła nie tylko w trakcie filozoficznych sporów, lecz również eksperymentalnego badania doznań przez fizjologiczne oddziaływanie na jednostki. Owe spory i badania wytyczyły pole modernistycznego subiektywizmu, który w reakcji na wprowadzanie zestandaryzowanych ustaleń czasu światowego otworzył się również na doznanie trwania. Naukowo-przemysłowy kontekst przeobrażeń percepcji stanowi kluczowy element kolejnych faz/odstępów przekraczania tradycji realistycznej. Drugą grupę twórców, którzy pojawią się w dalszej części tekstu, stanowią zatem artyści, którzy dzięki technologicznym przemianom byli w stanie w latach 60. ubiegłego stulecia przełożyć owe nowoczesne dylematy na język nowych mediów sztuki drugiej połowy XX w. Między tymi dwoma kręgami pojawią się również inne punkty odniesienia, o których nie sposób nie wspomnieć.

II

Pokazując plecy, chcemy, by temperament i stosunki społeczne same się ujawniły... Ręce włożone w kieszenie mogą być bardzo wymowne...

Edmund Duranty

Ponad trzydzieści lat rozwijał Michael Fried teorię francuskiego malarstwa „absorpcyjnego”¹. Jego zdaniem tym, co napędzało rozwój malarstwa francuskiego, począwszy od prac Chardina z lat 50. XVIII w., przez twórczość Greuze’a, van Loo, Géricaulta, Milleta, Courbeta, aż po dzieła Maneta, były zmagania z konstrukcyjnym aspektem stosunku między dziełem a spoglądającym na nie widzem. Wedle tej teorii sztuka francuska odpowiadała wówczas (z przerwą na oddziaływanie Davida oraz jego uczniów) w pierwszej kolejności na wyzwanie absorpcyjności, jakie postawił przed nią w swych pismach krytycznych Diderot (a zasygnalizowali jego mniej utalentowani poprzednicy)². Diderot wysunął postulat radykalnego zaprzeczenia teatralnemu wymiarowi dzieła sztuki. Miarą wielkości artysty miało być to, w jakim stopniu będzie on w stanie przyciągnąć i zatrzymać uwagę widza, przekonując, że to, co znajduje się na obrazie, jest autentyczne, tzn. niewyreżyserowane. W tym celu postaci miały być przedstawiane tak, by widz miał poczucie, że są one całkowicie pochłonięte tym, co rozgrywa się w ich świecie³.

Ukrycie obecności widza stało się zdaniem Frieda dogmatem francuskiego malarstwa aż do czasów Maneta. Malarski realizm Courbeta miałby się przejawiać, zdaniem amerykańskiego badacza, nie tyle w tematyce przedstawień, ile w różnych próbach włączania widza w obręb obrazu; dotyczy to zwłaszcza wiecznego pierwowzoru obserwatora – samego malarza. Zagadnienie to odziedziczili po Courbecie impresjoniści, którzy wprowadzili je w miejską przestrzeń, problematyzując

różne rodzaje nowoczesnego spojrzenia na rzeczywistość. Bodaj najlepiej widać dylematy związane z tym zagadnieniem na przykładzie twórczości Gustawa Caillebotte'a – nie dziwi przeto, że również jemu Fried poświęcił odrębny esej ⁴.

W pracach Caillebotte'a spotykamy dwie podstawowe strategie absorpcji wypracowane przez Courbetta – podniesienie punktu widzenia oraz schowanie go za plecami postaci ukazanej od tyłu. Caillebotte, wpisując się w „absorpcyjny” nurt malarstwa, często przedstawia ludzi głęboko zatopionych w swych czynnościach (*Cykliniarze*, 1875; *Wioślarze*, 1877), niemal zawsze umieszczając wówczas punkt widzenia na wysokości oczu. Możemy to dostrzec dzięki równoczesnemu skróceniu dystansu do przedstawianych postaci, co sprawia, że dolne partie jego obrazów często jakby *uciekały widzom spod nóg* (zob. zwłaszcza *Cykliniarzy*) ⁵. Najlepszy przykład takiego „cielesnego” sposobu konstruowania przestrzeni stanowi *Lunch* (1876). Artysta niejako zaprojektował dla widza miejsce przy stole, deformując przestrzeń, aby odpowiadała fizycznemu doświadczeniu spojrzenia. Dostosowanie całości kompozycji do punktu widzenia paradoksalnie skutkuje jej odrealnieniem, gdyż odbiega od przyjętych praktyk percepcyjnych. Podniesienie punktu spojrzenia jest również częstym tematem prac autora *Cykliniarzy*. Caillebotte wielokrotnie malował postacie tak jak on bacznie obserwujące codzienne życie. Tematyzują one powinności nowoczesnego artysty, pokazując przyjmowaną przez niego perspektywę. Zgodnie z postulatami Baudelaire'a wcielają się w rolę *flâneurów* przechadzających się po mieście i obserwujących toczące się życie. Spoglądają przez okna, z balkonów, z mostów – przyglądają się rzeczywistości z dystansu, pozostając niejako na zewnątrz zdarzeń ⁶. Ow cieleśny aspekt impresjonistycznego projektu stoi w sprzeczności z dominującym poglądem o czysto optycznym charakterze ruchu. Efekt ten zostaje spotęgowany przez praktykę ukazywania przedstawianych postaci od tyłu. Wedle koncepcji Frieda zabieg ten miał kluczowe znaczenie dla artystycznego projektu Courbetta. Autor *Wieczerzy w Ornans* negował obecność widza, wprowadzając postać zajmującą jego miejsce przed obrazem. Uniemożliwiało to odbiorcom percepcję obrazu jako rzeczy, nad którą mają władzę spojrzenia, gdyż znaczna część pozostawała przesłonięta, a była widoczna jedynie dla ukazanej postaci. Takie postacie przedstawiane podczas różnych czynności stają się równocześnie metaforycznymi reprezentacjami malarza w obrębie dzieła, sankcjonując jego niemal fizyczną w nim obecność. Gesty rąk stają się wówczas symbolami jego twórczej pracy ⁷. Caillebotte działał podobnie, choć jego postacie mają ręce wsunięte w kieszenie. Koncepcja pracy artysty w międzyczasie zmieniła się, w znacznie większej mierze utożsamiona z obserwacją obszarów nowoczesności ⁸.

Owe przedstawienia postaci ukazanych od tyłu ze zdwojoną mocą problematyzują kwestie percepcji, ucieleśniając konstrukcyjny charakter spojrzenia, które zawsze jest umieszczone w określonym miejscu oraz skierowane w określoną stronę. Niekiedy Caillebotte łączył obie zasygnalizowane techniki, jak np. w *Mężczyźnie przy otwartym oknie* (1875). Przedstawiony od tyłu brat artysty spogląda przez okno na ulicę, którą suną konne bryczki i przechadzają się ludzie. Uciekający spod stóp odbiorcy dywan skracają dystans do jego postaci, umieszczając widza tuż za jej plecami. Przestrzeń wewnątrz mieszkania podlega spłaszczeniu, podczas gdy to, co na zewnątrz, jest otwarte na penetrujące spojrzenie z wnętrza. Niekiedy zestawiano ten obraz ze słynnym *Balkonem* (1868) Maneta tematyzującym nowoczesne wystawienie na widok publiczny oraz percepcyjną nieprzejrzystość prywatności ⁹. Spojrzenie od

wewnątrz na ulicę pokazuje odwrotny aspekt nowoczesności – potrzebę wycofania w prywatność w celu utrzymania kontroli nad przestrzenią publiczną.

III

Gdy tylko miną krzykliwe napisy otwierające *Wkraczając w pustkę*, w filmie Gaspara Noé pojawia się scena rozmowy na balkonie. Dwoje Europejczyków spogląda z niego na Tokio. Obserwujemy całą scenę z modnej dziś perspektywy POV (*point of view*) – wszak zabiegi perspektywiczne Courbeta czy Caillebotte’a zostały doprowadzone do perfekcji przez twórców gier komputerowych. Cieleśny sposób przedstawiania rzeczywistości niepodzielnie dominuje przez pierwsze pół godziny filmu. Widz obserwuje Tokio oczami głównego bohatera, Oscara. O fizycznym wymiarze punktu widzenia nieustannie przypomina dźwięk filmowy, sugerując, że oglądamy przedstawiony świat nie przez kamerę, lecz cudzymi oczami. Warstwa audialna filmu potęguje efekt wciągnięcia widza w obręb przestrzeni filmowej. Noé korzysta z możliwości dźwięku wielokanałowego, odgłosy miasta otaczają bohatera ze wszystkich stron, niekiedy również barwa i brzmienie głosów sugerują, że dochodzą one spoza kadru, zza widza. Ponadto, podczas rozmów, jakie bohater toczy w pierwszej części filmu, jego głos odróżnia się od innych przytłumieniem oraz delikatnym rozmyciem, jakby również dobiegał zza kadru. Słyszymy też wewnętrzny głos czy raczej wewnętrzny szept myśli, który snuje się stereofonicznie, wypełniając przestrzenie głośników. Do widza docierają również inne odgłosy ciała bohatera: zaciąganie się podczas palenia narkotyków, dyszenie, przyspieszone bicie serca. Noé bardzo się stara, by przez dźwięk wywołać efekt fizycznego utożsamienia widza z punktem, z którego jest ukazywana rzeczywistość.

Twarz Oscara widzimy w pierwszej części filmu jedynie w lustrzanym odbiciu. Wokół tej sceny reżyser buduje specyficzne napięcie – po kwadransie uczestniczenia w silnie „absorpcyjnym” seansie widz zostaje skonfrontowany z tym, co pozostawało przed nim zakryte. Scena ta ma tym większy potencjał absorpcyjny (a zarazem budzi większy niepokój), że w lustrze brak śladu odbicia kamery. Dążąc do perfekcji w koherentnym realistycznym przedstawieniu świata, Noé decyduje się ukryć aparat produkcyjny jako element naruszający spójność wizji. Można powiedzieć, że stanowi to naruszenie XIX-wiecznej doktryny realizmu literackiego, lecz podobne zabiegi urosły przecież do rangi realistycznej konwencji.

Metafora lustra była jedną z najważniejszych we francuskiej tradycji realizmu literackiego. Jest ono również kluczowym elementem dzieła, które stanowi podsumowanie i zarazem przewartościowanie/przezwyćwienie tradycji XIX-wiecznego realizmu malarskiego – *Baru w Folies-Bergère* Maneta. Artysta zastosował w nim cielesną perspektywę Courbeta, konfrontując widza z odbiciem ustawionym pod kątem. Zwierciadło obnoszone – wedle Stendhala – po gościńcu zostało ukazane jako immanentnie wykrzywione. Warto pamiętać o tym dziele Maneta w kontekście *Wkraczając w pustkę* z co najmniej trzech powodów. Po pierwsze, kawiarnia, bar i klub to miejsca emblematyczne dla nowoczesnej metropolii, którą obserwuje Noé, zaś Folies-Bergère było miejscem podejrzanego reputacji, podobnie jak wszystkie tokijskie kluby pokazane przez reżysera *Nieodwracalnego*. Po drugie, już Walter Benjamin zwracał uwagę, jak ważne dla nowoczesnego spojrzenia oraz postrzegania przestrzeni są efekty wizualne, które dominują w tych miejscach – teza, pod którą Noé zapewne mógłby się podpisać¹⁰. I wreszcie trzeci element:

większość zaawansowanych analiz owego zagadkowego dzieła Maneta zgadza się w pewnej istotnej kwestii – tuż za plecami mężczyzny, którego oczyma spoglądamy na barmankę w Folies-Bergère, rozpościera się przepaść/pustka ¹¹.

Pierwszoosobowy punkt widzenia zostaje przez reżysera niemal całkowicie zarzucony, gdy wraz ze śmiercią głównego bohatera rozpoczyna się właściwa część filmu. Podczas następnych dwóch godzin oglądamy wizje oraz wspomnienia zmarłego. W tej części Noé przeplata różne rodzaje spojrzenia. Początkowo dominuje Courbetowskie umieszczenie spojrzenia za plecami postaci znajdującej się na pierwszym planie. Rozwój fabuły obserwujemy niejako zza pleców Oscara, co sygnalizuje umowny i szkatułkowy charakter przedstawianej rzeczywistości – oglądamy rodzaj pośmiertnej retrospekcji. Wycofując kamerę za plecy Oscara, Noé stawia go w roli autora opowieści.

Kiedy w planie fabularnym wracamy do sceny śmierci Oscara (tym razem jako wspomnienia), następuje kolejna zmiana sposobu patrzenia. Reżyser ustawia Oscara (czy raczej jego „duszę”) jako wszechwiedzącego narratora, czego znakiem jest pionowa, „lotnicza” perspektywa. Narrator-bohater, a wraz z nim kamera przemieszczają się szybko nad dzielnicami Tokio, przenikają przez ściany i z lotu ptaka obserwują dalsze losy osób, które za życia Oscara były dla niego najważniejsze ¹². Cieleśna perspektywa powraca jedynie w sekwencjach, w których narrator dosłownie „wnika” w umysł drugiej osoby. Sceny te ponownie podkreślają moc narratora, problematyzują również jego obecność: może on bowiem pośrednio kształtować rzeczywistość, ukazując się siostrze w snach. Połączenie kilku rodzajów spojrzenia uwydatnia różne, być może zaskakujące, aspekty tradycji realistycznej – miast naukowości oraz obiektywizmu akcentuje cielesność, subiektywizm oraz voyeuryzm.

Kluczowe dla fabuły zdarzenie, śmierć Oscara, wiąże się z dwukrotną zmianą perspektywy. Każda kolejna zmiana daje Oscarowi-narratorowi większą władzę nad opowieścią, choć zarazem traci on bezpośredni wpływ na zdarzenia. Zmiany te akcentują dwa operatorskie przejścia – scenom śmierci oraz jej wspomnieniu towarzyszy odjazd kamery w górę, oderwanie punktu widzenia od ciała bohatera. Równolegle obraz i dźwięk stają się nieostre, niewyraźne, zamglone. W pierwszym wypadku stopniowo zostaje również rozmyty „wewnętrzny głos” Oscara. Do końca filmu nie usłyszymy już jego brzmienia. Jego milczenie jest we *Wkraczając w pustkę* świadectwem śmierci, jej swoistą pieczęcią. Brandon La Belle, pisząc o eksperymentach muzyków z odtwarzaniem zarejestrowanego na taśmie głosu, zwracał uwagę, że to właśnie głos jest dla człowieka świadectwem życia innego ¹³. Noé wykorzystuje ten efekt, jednak jest on trudny do wychwycenia ze względu na pieczołowite udźwiękowienie całego filmu. Zniknięcie „wewnętrznego głosu” w natłoku szumów, wypowiedzi oraz dźwięków miasta może przejść niezauważone.

IV

Pan przecież wie, gdzie jest ukryty ten świat, którego Pan szuka, i wie Pan, że jest to świat Pana własnej duszy. Tylko w Pańskim wnętrzu żyje ta inna rzeczywistość, za którą Pan tęskni.

Hermann Hesse

W zakresie konstrukcji fabuły *Wkraczając w pustkę* inspiracje Noé są jawne. Schemat fabularny filmu jest oparty na treści *Tybetańskiej Księgi Umarłych*. Fas-

cynacja Dalekim Wschodem otwiera zagadnienie wpływu czy też zależności autora *Nieodwracalnego* od praktyk artystycznych lat 60. Ówczesna fala inspiracji filozofiami Wschodu stanowi nieunikniony pierwowzór dla działań twórców, którzy uczestniczą w trwającej od początku lat 90. drugiej fali przyjmowania ich przez globalną popkulturę¹⁴.

Noé już niegdyś wykorzystał w podobny sposób literaturę – na eseju *An Experiment with Time* Johna Williama Dunne’a w znacznej mierze było oparte *Nieodwracalne*. Dunne, z zawodu inżynier aeronautyki, zyskał w dwudziestolecu międzywojennym rozgłos jako autor filozoficznej koncepcji serializmu¹⁵. Jego intelektualne poszukiwania były napędzane pragnieniem wytłumaczenia prekognitywnych/profetycznych snów. Pierwsza część jego książki jest opisem tych zmagających, zwłaszcza eksperymentu opartego na zapisywaniu treści snów bezpośrednio po obudzeniu. W jego wyniku Dunne doszedł do wniosku, że każdy człowiek ma potencjalne zdolności snienia opartego nie tylko na przeszłych doznaniach, lecz również przyszłych. To zaś skłoniło go do wniosku, że tradycyjne rozumienie czasu jest niewłaściwe. Inspirując się teorią względności, stworzył koncepcję rzeczywistości, w której istnieje nieskończenie wiele nawarstwiających się wymiarów czasu. Ludzkie doświadczanie czasu jest zdeterminowane – jego zdaniem – zakotwiczeniem w ciele. Podczas snów możliwe jest jednak według niego wejście na „wyższy poziom” doświadczania czasu, gdyż nasza uwaga odrywa się od cielesności oraz trójwymiarowego postrzegania świata. Teoria Dunne’a jest bardzo ciekawym świadectwem epoki. W dobie fascynacji psychoanalizą oraz wielkiej kariery surrealistów koncepcje te były szeroko komentowane. Nieprzypadkowo najlepszą wizualną metaforą zawartego w nich modelu percepcji jest *La reproduction interdite* (1937) René Magritte’a. Ów model zakłada samoświadomą istotę zdającą sobie sprawę z bycia aparatem percepcji. Odbite w lustrze plecy spoglądającego w to lustro mężczyzny ironicznie wskazują na wewnętrzne ograniczenia tradycyjnego realizmu oraz na potrzebę wycofania go, tak by mógł objąć również obserwatora. Wejście na wyższy poziom percepcji czasu i całej rzeczywistości w myśli Dunne’a opiera się na obserwacji warunków własnej obserwacji, obserwacji warunków obserwacji własnej obserwacji itd. Do koncepcji tych jeszcze powrócę; w tym momencie najciekawsze jest to, że jego teoria ma ciekawe implikacje teologiczne. Zakłada bowiem możliwość pośmiertnej egzystencji duszy wyzwolonej z okowów cielesności¹⁶. Jedną z następnych książek Dunne’a nosiła wręcz tytuł *The New Immortality*.

Zarówno w *Nieodwracalnym*, jak i we *Wkraczając w pustkę* konstrukcja filmu odsyła na metafizyczny poziom. Zasada jest ta sama, jednak odmienna poetyka tekstu religijnego pozwala reżyserowi na znacznie głębsze powiązanie go z fabułą. *Tybetańska Księga Umarłych* to pełen barwnych opisów przewodnik po zakrytym przed nami fragmencie egzystencji, zawierający również nakazy dla pozostałych przy życiu, jak pomagać zmarłemu w wędrówce. Co istotne, komentatorzy tego tekstu zgadzają się, że odnosi się on również do struktury ludzkiego doświadczenia za życia. Noé podkreśla to przez konsekwentne stosowanie jaskrawych barw oraz różnorodnych efektów wizualnych, również w pierwszej części filmu. Światłość, której różne rodzaje wedle *Księgi* pojawiają się podczas wędrówki po zaświatach, rozprzestrzenia się na wszystkie kadry.

Oparcie konstrukcji właściwej części filmu na tekście tego kalibru sprawia, że pierwsze 30 minut *Wkraczając w pustkę* zostaje ustawione jako preludium do wizji

peregrynacji duszy. Otwierająca je scena śmierci Oscara stanowi wizualną interpretację *pho-ba*, momentu pośmiertnego opuszczenia ciała przez duszę¹⁷. Zwłoki Oscara leżą w tzw. pozycji lwa, niezbędnej według *Tybetańskiej Księgi Umarłych* do osiągnięcia tego stanu. Pojawiający się rodzaj tunelu można zaś zinterpretować jako przechodzenie duszy przez „otwór Brahmy” (*Brahmarandhra*), otwór na ciemieniu, który pokonuje dusza, rozpoczynając pośmiertną wędrówkę. Zastosowane rodzaje spojrzenia odpowiadają dwóm etapom/przestrzeniom, w których znajduje się po śmierci dusza – Bar-do Dharmaty oraz Bar-do Życia. W tym miejscu potrzebna jest drobna uwaga: wędrówka duszy po Bar-do może zostać przerwana, jeśli adept rozpozna, gdzie się znajduje i podąży ku ukazującej mu się światłości. Kolejne etapy nie muszą zatem po sobie następować. Możliwe jest wyzwolenie ze stanu pośmiertnego zawieszenia bez przechodzenia przez Bar-do Dharmaty. Następuje to przy wkroczeniu w światłość ukazującą się bezpośrednio po zgonie (tzw. Pierwsze Bar-do – Światłość Dharmaty) lub po krótkim okresie znajdowania się świadomości zmarłego poza jego ciałem (tzw. światłość wtórna). Temu drugiemu etapowi odpowiada w filmie Noé sekwencja, w której dusza Oscara obserwuje reakcję siostry na wiadomość o jego śmierci¹⁸.

W części, w której Noé stosuje Courbetowskie spojrzenie zza pleców, Oscar znajduje się w Bar-do Dharmaty. Ta faza, trwająca wedle *Księgi* około czterech i pół dnia, jest podróżą przez umysł zmarłego. W tym czasie zostaje on skonfrontowany ze zjawami będącymi projekcjami jego traum, lęków, fascynacji. Noé wykorzystuje tę część filmu do przedstawienia osobowości bohatera oraz procesu, który doprowadził do jego śmierci. Na pierwszym planie reżyser ukazuje *Majaśarira*, „wyraźne ciało złudne”, cielesną projekcję samego siebie będącą formą, w której dusza przemierza poszczególne Bar-Do. Pojawiają się retrospekcje z okresu dzieciństwa, które będą powracać również w dalszej części filmu. Dotyczą one śmierci rodziców oraz doświadczenia utraty siostry – największego lęku bohatera, który dręczy go niczym zjawy Bar-do Gniewnych Bóstw.

Oscar (zapewne podobnie jak większość widzów) nie jest w stanie rozpoznać, że ta część wędrówki rozgrywa się wyłącznie w jego umyśle. W efekcie zostaje wtrącony w stan Bar-do Życia. Na tym etapie Oscar jest duchowo obecny w opuszczonej przez siebie rzeczywistości. Wedle słów *Księgi*, błąka się po całym świecie, mając moc przenikania ścian oraz różnych innych przegród, w tym umysłów¹⁹. Jego obecność powinna być wówczas nieodczuwalna dla bliskich²⁰, jednak jego siostra, ze względu na łączące ich silne więzi, tej obecności doświadcza. Przywiązanie Oscara do Lindy jest jedną z przyczyn, dla których w końcowej scenie odradza się on jako człowiek²¹. Drugą osobą odczuwającą jego obecność jest Alex, który pełni rolę jego duchowego przewodnika. Alex – bodaj najsympatyczniejsza postać, jaka do tej pory pojawiła się w filmach Noé – wypełnia imperatyw szerzenia treści *Księgi*: podsuwa ją Oscarowi do lektury, a także streszcza mu ją w sposób dopasowany do światopoglądu młodego Europejczyka początku XXI w. Ten przekaz (*widzisz światła w postaci par uprawiających seks, z brzuchów kobiet bije światło, jeżeli podejdziesz, dojrzysz zarys swego przyszłego życia, wybierasz to, które ci się spodoba i kończysz w łonie*²²) okaże się podczas podróży po zaświatach nawet istotniejszy niż niedokończona lektura księgi. Słowa Alexa posłużą Oscarowi jako rodzaj drogowskazu, który zakończy jego wędrówkę. Kiedy ukaże mu się wizja, w której wszyscy jego znajomi kopulują, Oscar rozpozna w niej opisany

przez przyjaciela element podróży po zaświatach i odrodzi się w ludzkim ciele. Innym sygnałem, który pomoże mu uświadomić sobie swój stan, będzie forma, jaką ta wizja przyjmie – świetlistego przeszklonego hotelu, którego makietę budował przyjaciel-lokator Alexa. Wspomnienie to wiąże się z momentem otrzymania książki przez bohatera. Rola Alexa nie sprowadza się wyłącznie do szerzenia buddyjskich idei. Ukrywając się po śmierci Oscara, utrzymuje z dawnym przyjacielem kontakt i na swój sposób przeprowadza zalecane przez *Księgę* rytuały na rzecz zmarłego. Prowadząc rozmowę z duchem Oscara, pomaga mu uświadomić sobie własną śmierć. Stymuluje wydobyć z głębi jego umysłu wypartej wiedzy o spaleniu pozostawionego ciała. Świadomość utraty ciała jest jednym z etapów akceptacji zgonu przez duszę zmarłego, rozluźniania jego związków z minionym życiem²³.

W kulminacyjnej sekwencji „wyboru łona” jaskrawe światła jeszcze bardziej niż wcześniej współgrają z opisami zawartymi w *Tybetańskiej Księdze Umarłych*. Oscar krąży między parami złączonymi w miłosnych uściskach. Są to emanacje wariantów możliwych powtórnych narodzin, które będąc projekcjami jego umysłu, przybierają postać osób, które Oscar znał za życia. Jego duch obserwuje różne pary reprezentujące różne emocje, uczucia oraz relacje międzyludzkie. Kiedy wydaje się, że opuści hotel, nie wcieliwszy się w żadną z postaci – co wiązałoby się z przerwaniem kręgu egzystencji – słyszy głos swojej siostry, który przywabia go z powrotem. Na jednym z hotelowych łóżek Linda leży razem z Alexem. Dla Oscara nie liczy się nic innego. Wnika w umysł przyjaciela, czując, zgodnie ze słowami książki, pociąg do matki. Matka oraz Linda ukazują mu się na przemian, sprawiając, że „wstępuje w łono” siostry, by powtórnie się narodzić, choć bynajmniej nie jako jej dziecko.

Przestrzeń hotelu wpisuje się w cykl przedstawianych przez Noé miejsc zbiorowego seksu (np. gejowski klub S&M w *Nieodwracalnym* lub całość teledysku do *Protège-moi* Placebo). Cała sekwencja przypomina nowelę Noé *We Fuck Alone* nakręconą w ramach projektu *Destriated*. Dwoje młodych ludzi, kobieta i mężczyzna, w dwóch pokojach onanizuje się, oglądając ten sam film pornograficzny. Przeniesienie i utożsamienie związane z wcieleniem podczas reinkarnacji działa zdaniem reżysera analogicznie do tego, które następuje podczas seansu pornograficznego. Związek ten podkreśla użycie podobnych efektów świetlnych, zwłaszcza migających stroboskopów. Światłość obecna na kartach *Tybetańskiej Księgi Umarłych* u Noé nabiera wymiaru ekstatycznego. Wiaże się z intensywnym fizycznym oddziaływaniem światła, których reżyser używa dla wizualnego opisu intensywnych doznań. Tych zaś nowoczesna metropolia zapewnia pod dostatkiem.

V

Kiedy obudziłem się gdzieś – nie wiedziałem, że to był szpital i że Bobby Kennedy został postrzelony dzień po mnie – usłyszałem odrealnione głosy około tysiąca ludzi będących w katedrze Św. Patryka, modlących się i wspierających na duchu, i wtedy usłyszałem słowo „Kennedy”, i to znowu sprowadziło mnie z powrotem do telewizyjnego świata, ponieważ wtedy zdałem sobie sprawę, cóż, oto jestem, w bólu.

Andy Warhol

Nigdy nie miałem „Out of Body Experience”

Gaspar Noé

Tym, co w Tokio pokazywanym przez Noé zapewnia bohaterom najsilniejsze doznania, są różne narkotyki. W filmie jest zawarta teza, że poszerzanie świadomości za pomocą rozmaitych substancji jest doświadczeniem najbliższym śmierci i może stanowić trening przed tym, co po niej nastąpi. Początkowa scena narkotycznego transu Oscara zapowiada późniejsze wędrówki jego duszy. Ironiczne słowa Alexa: *poczekaj aż umrzesz, wtedy będzie jazda*²⁴, znajdują w filmie wizualne odzwierciedlenie. I w tym miejscu należy zadać pytanie, czy użycie *Tybetańskiej Księgi Umarłych* nie jest tu instrumentalne – czy nie jest ona potrzebna tylko po to, by nadać braniu narkotyków metafizyczny sznyt? Wspomniane już środki formalne – konstruowanie rzeczywistości przedstawionej z pulsujących obrazów, nacisk na jaskrawą kolorystykę, stroboskopy, zastosowane wizualizacje – wszystko to sprawia, że część widzów *Wkraczając w pustkę* odbiera jako film o działaniu substancji psychodelicznych. Takie przekonanie wzmacnia opowiedziana przez reżysera anegdota, że postanowił ów film nakręcić wiele lat wcześniej, obejrzawszy pod wpływem substancji halucynogennych film *Lady in the Lake* Roberta Montgomery'ego – kryminał z 1947 r. na podstawie powieści Chandlera. Wędrówka duszy staje się przy takim odczytaniu jedynie metaforą narkotycznego „tripu”.

Płytkie popkulturowe przyswajanie filozofii Wschodu, połączone z imperatywem poszerzania świadomości, jest jednym z elementów dziedzictwa lat 60. Niektóre odłamy kontrkulturowych aktywistów wyniosły to wówczas na swoje sztandary, co z uporem nagłaśniali ówczesni konserwatywni moralisci. Równolegle prowadzono wtedy na ten temat zinstytucjonalizowane badania zakorzenione w XIX-wiecznej nauce eksperymentalnej. W kontekście filmu Noé z pewnością najciekawsza jest książka *Doświadczenie psychodeliczne* Timothy'ego Leary'ego. Leary był psychologiem – niemal otoczonym kultem – prowadzącym na początku lat 60. na Uniwersytecie Harvarda eksperymenty z substancjami psychodelicznymi, za które to badania został zresztą z tejże uczelni wydalony. Zanim to nastąpiło, wraz z Ralphem Metznerem oraz Richardem Alpertem opublikował *Doświadczenie psychodeliczne*, w którym trzej profesorowie zinterpretowali *Tybetańską Księgę Umarłych* jako przewodnik po fazach działania substancji psychoaktywnych. Naukowe eksperymenty oraz twórczość artystyczna lat 60. doprowadziły do kolejnej fali zmian w rozumieniu funkcjonowania podmiotu, analogicznie do przemiany, jaką w połowie XIX w. sygnalizowały spory dotyczące subiektywizmu doświadczenia oraz teksty Baudelaire'a na temat opium.

W filmie Noé największym narkotykiem jest samo miasto, które dźwiękowo oraz optycznie bezpośrednio wpływa na podmiot. Intensywne obrazy miasta, wykorzystujące wizualne oddziaływanie na widza, są nowoczesnym wynalazkiem mającym oddać dynamikę metropolii, od lat niezmiennie przytłaczających tłumem, hałasem, coraz bardziej wszechobecną reklamą. Drogę do estetyki, która dzisiaj kojarzy się z wizjami narkotycznymi, przecierały przecież eksperymenty Turnera, Moneta oraz ekspresjonistów. Równolegle, wraz z postępującym rozwojem nowoczesnej reklamy, pojawiło się coś, co Fried określa mianem *strikingness* lub *facingness* – to zdolność obrazu do przykuwania uwagi za pomocą jaskrawego światła (np. *Portret Victorine Meurent* Maneta, 1862) lub dużej czcionki (np. *Kobieta przy oknie* Caillebotte'a, 1880)²⁵. W kinie to nowoczesne przekształcenie przestrzeni publicznej najpełniej oddał Syd Mead, twórca scenografii do *Łowcy androidów* (1982) Ridleya Scotta. Tokio Noé, choć mniej futurystyczne, krzyczy podobnie, zaś poszczególne kadry





mają wiele wspólnego z projektami Meada, choć być może więcej ze wstępnymi planszami projektowymi niż ostateczną ich realizacją.

Atakowanie widzów jaskrawymi barwami, światłami stroboskopowymi oraz migającymi napisami od początku kariery argentyńskiego reżysera stanowiło jeden z jego znaków firmowych. Realistyczne sekwencje *Carne* oraz *Sam przeciw wszystkim* były rozbijane przez ogromne napisy z hukiem pojawiające się na ekranie, długie ujęcia intensywnych zbliżeń na źródła światła lub pojedyncze migające klatki. We *Wkraczając w pustkę* tradycyjnie rozkrzyczana u Noé czołówka pulsuje jeszcze intensywniej niż w poprzednich filmach i mieniąc się różnymi kolorami, zapowiada (podobnie jak w *Nieodwracalnym*) środki formalne stosowane w dalszej części filmu. Przede wszystkim jednak wprost atakuje widza, zarazem przykuwając jego uwagę oraz fizycznie odpychając.

Sztuka lat 60. na różne sposoby fizycznie działała na widzów, prowokując konkretne reakcje. Prace artystów, którzy poszukiwali takich sposobów oddziaływania, budziły wówczas liczne kontrowersje. Określano je mianem niebezpiecznych, zaś ich wpływ porównywano do narkotyków. Wypowiedzi tego typu pojawiały się np. wobec twórców Op-artu, którego ekspansja w świat konsumpcjonizmu przez modę i design jawiła się niektórym jako zbiorowe szaleństwo, gorączka ²⁶. Tym, co być może najbardziej niepokoiło w niej różnych komentatorów, była postulowana naukowość stosowanych metod opartych na dziełach wybitnych optyków. Cały ten sztafaż skrywał jednak – podobnie jak w wypadku postimpresjonistów – sztukę odwołującą się nie do rozumu, lecz do automatyzmu ciała ²⁷. „Szalona” sztuka wywołująca często silne fizjologiczne reakcje budziła lęk, lecz bywała również wychwalana jako wyzwalająca, dająca rodzaj objawienia. Pod koniec dekady Op-art zyskał zresztą z tych względów uznanie w środowiskach związanych z ówczesną kontrkulturą. Najlepszym przykładem była twórczość Geralda Ostera, biofizyka badającego widzenie oraz oddziaływanie światła. W latach 60. Oster rozpoczął działalność artystyczną, wpisując się w ruch Op-artu. Odnosił wówczas sukces komercyjny – miał indywidualną wystawę w Howard Wise Gallery na Manhattanie, zaś jedna z jego prac trafiła na okładkę „Vogue’a”. Oster wierzył, że bazując na wiedzy naukowej, jest w stanie wyprodukować wizualny narkotyk zapewniający analogiczne doznania bez substancji chemicznych. Co ciekawe, w późniejszych latach Oster zmienił nieco pole swoich zainteresowań i z sukcesem zajął się dźwiękiem fal generowanych poprzez stymulację mózgu ²⁸. Konsekwentnie poszukiwał sztuki bezpośrednio pobudzającej ciało. Nie sposób nie dostrzec w tym miejscu analogii z działaniami Noé, który w *Nieodwracalnym* eksplorował możliwości wpływania na widownię za pomocą dźwięków o obniżonej częstotliwości ²⁹. Podobny zabieg reżyser stosuje czasami we *Wkraczając w pustkę*, jednak tym razem ścieżka dźwiękowa w założeniu miała pełnić odmienną rolę. W jednym z wywiadów Noé wspominał, że pragnął osiągnąć dźwiękowy efekt heterogenicznej psychodelicznej całości, rodzaj długiej wariacji na temat *Revolution 9* The Beatles. Nie powinno nas zatem dziwić, że dużą część materiału stanowią zmiksowane utwory z lat 60. oraz 70. ³⁰

Podobne konotacje jak Op-art uzyskiwały niekiedy wywodzące się z ducha minimalu prace operujące światłem: obiekty Dana Flavina lub przestrzeń *Dream House* La Monte Younga i Mariany Zazeeli. Do halucynacji porównywano wykorzystywany przez Flavina efekt reakcji ludzkiego oka w sytuacji długotrwałej ekspozycji na intensywny kolor. Amerykański minimalista tak projektował przestrzeń swych wystaw, aby po opuszczeniu danej sali oko, przystosowując się do zmniejszonego oświetlenia, generowało swoiste powidoki o barwie koloru komplementarnego do tego, którym było wypełnione poprzednie pomieszczenie. Pierwszy raz zastosował ten efekt podczas wystawy w Eindhoven w 1966 r., gdzie zaprezentował *Greens crossing Greens (to Piet Mondrian, who lacked green)*. Po wyjściu z pokoju wypełnionego intensywną fluorescencyjną zielenią oczy widzów zalewały fale czerwieni, które przedłużały oddziaływanie instalacji ³¹.

Do działania narkotyków porównywano również oglądanie różnych filmów ówczesnej awangardy amerykańskiej. Tego typu sformułowania odnoszono zarówno do odrealnionych brakiem akcji filmów Warhola oraz jego następców (choćby klasyczne *Wavelength* /1967/ Michaela Snowa), jak i do strukturalnych filmów migawkowych w rodzaju *Flickera* (1966) Tony’ego Conrada lub *Blink*

(1966) Johna Cavanaugha. Oba ekstrema ówczesnego podejścia do czasu oraz światła w kinie eksperymentalnym są od lat bliskie twórcy *Carne*. Przycinanie narracji migającymi planszami tekstowymi można odczytać również jako bezpośrednie nawiązanie do filmu Conrada ³². Zamiłowanie Noé do łączenia w pulsujące rytmy różnych kolorów bardziej przychodzi jednak na myśl prace Paula Sharitsa (*Ray Gun Virus*, 1966; *N.O.T.H.I.N.G.*, 1968). Sharits silniej zwraca uwagę na związek między swymi filmami a ciałem widza, akcentując zarówno erotyczny (*Piece Mandala End War*, 1966), jak i mroczny, agresywny aspekt strukturalnej kinematografii (*T.O.U.C.H.I.N.G.*, 1969). W większym stopniu operuje również słowem, podkreśla jego siłę oraz możliwości manipulacji (zob. *Word Movie*, 1966). Dla Noé te zagadnienia mają, jak się wydaje, duże znaczenie.

Szybko powiązano fizyczne oddziaływanie różnych nurtów sztuki wysokiej lat 60., ekspansję telewizji oraz umasowienie fascynacji środkami odurzającymi. Wizualne wzory kojarzone z Op-artem przeniknęły do kultury masowej jako synonim możliwości wprowadzenia w stan hipnozy, odurzenia lub demonicznego przejęcia kontroli ³³. Częstym przedstawieniem telewizji jako halucynogennej siły, która kontroluje widzów, od lat 60. niezmiennie towarzyszą wizualizacje oraz tła odwołujące się bezpośrednio do popularnych wyobrażeń na temat Op-artu. Do takiego odczytywania poszczególnych efektów wizualnych nawiązywał zresztą także sam Noé w *Une expérience d'hypnose télévisuelle*, gdzie użycie stroboskopów oraz montażu poklatkowego miało za cel dosłowne hipnotyzowanie widzów. O sile trwania tego kulturowego skojarzenia świadczy również to, że w odniesieniu do *Wkraczając w pustkę* Noé przywoływał w wywiadach jako inspirację również jeden późniejszy film, który dotyczy dokładnie tej tematyki. *Videodrome* (1983) Davida Cronenbergha opowiada historię człowieka, który jest poddany działaniu fal telewizyjnych powodujących nowotworowe zmiany w mózgu. W ich wyniku bohater zaczyna mieć halucynacje, które sprawiają, że rzeczywistość telewizyjna staje się dla niego bardziej realna niż to, co dzieje się poza ekranem. Rozmycie tej granicy ma wymiar *stricte* cielesny – bohater poddany fizycznemu oddziaływaniu fal staje się rodzajem cyborga. Telewizja wnika w jego ciało, przekształcając go w odmienną formę bytu. Aby przemiana się dopełniła, konieczne jest samobójstwo. Wątek zatarcia granicy między codziennością a telewizją odsyła wprost do praktyk Andy'ego Warhola, o których będzie mowa za chwilę. Późniejszy rozkwit myśli wywodzących się z koncepcji Jeana Baudrillarda głównie powiełał jego intuicje.

W obrębie kultury popularnej rozwijały się w latach 60. inne metody pobudzania organizmu efektami wizualnymi. Trwające przez całą poprzednią dekadę eksperymenty z kolorowymi pokazami świetlnymi (np. seria *Vortex Concerts* Jordana Belsona i Henry'ego Jacobsa, 1957-1959) zostały na początku lat 60. z sukcesem przeniesione na grunt ówczesnej kultury klubowej. Zwracano uwagę na to, że sekwencja narkotykowego transu Oscara czerpie wizualne wzorce właśnie z produkcji Belsona. Jego eksperymenty ze światłem oraz dźwiękiem miały wielkie znaczenie dla późniejszego rozwoju wizualnej sfery kultury klubowej. W swoich kolorowych abstrakcyjnych pracach, nazywanych wówczas „kosmicznym kinem”, badał również relacje między równoległym odbiorem barw oraz dźwięków. Na początku następnej dekady doświadczenia te okazały się bardzo przydatne. Począwszy od 1962 r., rozwijano w Kalifornii (tzw. Bay Area) formułę imprez, którym towarzy-

szyły wizualizacje świetlne. Tam właśnie rodziła się swoista „narkotyczna ikonografia” owej dekady. Działający tam twórcy wypracowali język kolorowych płynnych wizualizacji, których kontemplowanie pod wpływem LSD lub innych specyfików miało zapewnić synestezję i prowadzić do samopoznania. Ekspansja tej ikonografii nastąpiła po wielkim sukcesie trzydniowego Trips Festival (styczeń 1966 r.). Natychmiast zdominowała ona oprawę koncertów rockowych, promujące je plakaty czy okładki płyt, odciskając swe piętno także na modzie. Powstałe wówczas *light shows* przybierały rozmaite formy, wykorzystując również osiągnięcia wspomnianych nurtów sztuki wysokiej. Jednak to charakterystyczne wizualizacje Eliasa Romero, Billy’ego Hama czy Anthony’ego Martina zyskały emblematyczny status i (podobnie jak wcześniej design bazujący na Op-arcie) weszły w symbiozę z kulturą masową.

Filmem, który w największym stopniu uczynił użytek z tych osiągnięć, łącząc bezpośrednio kulturę wysoką z popularną, była oczywiście *2001: Odyseja kosmiczna* Stanleya Kubricka (1968). Wśród morza interpretacji tego dzieła istotne miejsce zajmuje odczytanie go jako filmu przedstawiającego dwie drogi rozwoju ludzkości – przez doskonalenie sztucznych inteligencji reprezentowanych przez Hala 9000 oraz samoświecenie w konfrontacji z tym, co w naszej egzystencji metafizyczne, reprezentowane przez monolit. Podążając tym tropem, niektórzy uznali *Odyseję kosmiczną* za film-manifest na rzecz wewnętrznego poznania przez psychodeliki. Noé wielokrotnie podkreślał w wywiadach, że obejrawszy w wieku 7 lat arcydzieło Kubricka, przeżył głęboki wstrząs, który ukształtował jego osobowość. Zadeklarowany ateista opisywał to doznanie jako quasi-religijne. Niejednokrotnie opowiadał o tym, jak pragnienie odtworzenia tego doświadczenia skierowało go w stronę substancji psychodelicznych, następnie zaś do szkoły filmowej. Mówiąc o *Odysei kosmicznej*, określił ją w jednym z wywiadów jako *psychodeliczno-religijną*, zaznaczając w tym samym zdaniu, że *Wkraczając w pustkę* udaje podobny rodzaj filmu³⁴. Pozwolił sobie podkreślić ten związek, umieszczając w filmie krótką scenę, podczas której Oscar, Alex oraz jego lokator, wzięwszy narkotyki, oglądają słynną sekwencję zbliżania się dr Bowmana do monolitu. Nawiązanie do filmu Kubricka pojawiło się już w *Nieodwracalnym*. Zawieszony nad łóżkiem bohaterki plakat przedstawiający „kosmiczny płód” sugerował wówczas możliwość przezwyciężenia czasu oraz potencjalne narodziny „nowego człowieka”. Do *Wkraczając w pustkę* znacznie bardziej pasuje inny słynny kadr z filmu, przedstawiający oko dra Bowmana poddane działaniu strumieni kosmicznego światła.

Współczesna kultura klubowa w dużym stopniu przetwarza i powiela wypracowane w latach 60. wzorce. Wizualizacje pojawiające się w licznych scenach, jakie Noé umieścił we *Wkraczając w pustkę* w rozmaitych klubach, wykorzystują jedynie bardziej zaawansowaną technologię, ale w warstwie wizualnej pozostają podobne. Zastanawia brak w filmie Noé późniejszych wzorców wizualizacji klubowych, np. opartych na grafice komputerowej z lat 80. W efekcie rozwiązania wybrane przez reżysera w tych scenach współgrają z wizualną stroną kultury klubowej lat 60. oraz *Odysei kosmicznej* w równym stopniu, jak fascynacja Wschodem i narkotykami.

Wszystkie wspomniane wcześniej sposoby oddziaływania na odbiorcę, jak również wiele innych, zostały wykorzystane przez Exploding Plastic Inevitable (EPI) Andy’ego Warhola³⁵. W latach 60. ukuto frazę *Pop goes to Op*, podkreślającą kie-

runek zmiany mody kulturowej. W wypadku działalności Warhola fraza ta ma sens w znaczeniu bezpośrednim. Od początku lat 60. ukazywał on odrealnienie egzystencji w świecie masowego kreowania pozornych potrzeb, szydząc z halucynacyjnej sugestywności nowoczesnej reklamy. W drugiej połowie dekadę ów ironiczny demaskator kiczu oraz utowarowienia konsumpcyjnej wegetacji zaczął poszukiwać możliwości rozbicia tego systemu przez fizyczne oddziaływanie na publiczność. EPI było multimedialnym przedsięwzięciem totalnym, pomyślanym jako zmasowany atak na zmysły (i nie tylko) widowni przez Warhola oraz ludzi związanych z Factory, z The Velvet Underground na czele. W przeciwieństwie do zachodniej sceny *light shows* EPI nie było nastawione na synestezję i harmonię, lecz fizyczne pobudzenie wytrącające widzów z równowagi. W początkowym okresie przedsięwzięcia (wówczas funkcjonującego pod nazwą *Up-Tight*) Barbara Rubin – artystka związana ze środowiskiem nowojorskiej awangardy filmowej – dążyła wręcz do fizycznego ataku na widownię przez kamerzystów rejestrujących koncerty VU oraz publicznego prowokowania mediów podczas wywiadów i konferencji prasowych ³⁶.

W późniejszym okresie, wraz ze zmianą formuły przedsięwzięcia, postanowiono atakować przez subwersywny spektakl. Jednak w dalszym ciągu ciało pozostawało w jego centrum. Istotnym elementem EPI był np. taniec z elementami S&M Gerarda Malangi oraz Mary Voronov – dwojga spośród Warholowskich „gwiazd”. W dobie przemian kulturowego stosunku do ciała (rozwój *performance’u*, *body artu*, działania Akcjonistów Wiedeńskich) praktyki te miały znacznie większy potencjał wywrotowy niż dziś. Stosunek do ciała dodatkowo problematyzowały rzutowane na muzyków i tancerzy światła oraz projekcje. Warhol jako jeden z pierwszych wykorzystał możliwości zestawiania wykonawców z przedstawiającym ich materiałem filmowym ³⁷. Projekcje miały na celu wprowadzenie u widzów elementu zagubienia podobnego do uczucia przebywania w gabinecie luster. Zabiegi rozbijania cielesnej jedności podmiotu, tak częste w twórczości Warhola (wystarczy przypomnieć serie *Jackie’s*), były zakorzenione w jego własnym sposobie doświadczania egzystencji. Można chyba poważnie traktować jego słynne stwierdzenie, iż zawsze wydawało mu się, że nie tyle żyje swoje życie, ile ogląda cudze w telewizji, gdyż rzeczywistość opisywana przez popkulturę wywołuje silniejsze emocje niż życie właściwe ³⁸. EPI wywoływało analogiczne odczucie nie tylko wśród widzów, lecz również wykonawców. Intensywne światło powodowało fizyczny ból muzyków, którzy zaczęli chronić oczy za dużymi okularami przeciwsłonecznymi ³⁹. Te zaś stały się ich znakiem rozpoznawczym, uznanym za wyraz nonkonformizmu. Ochrzczeni mianem „ludzi-kretów” (*Mole People*), członkowie VU wprowadzili modę, która rządziła się własną logiką i oderwała się od pierwotnego praktycznego działania. Baudrillard byłby zachwycony.

Przedsięwzięcie było skuteczne. Niepokój, szok i brak zrozumienia były tu częstymi reakcjami. Dzisiaj odczytuje się EPI jako krytykę optymizmu lat 60., przez ukazanie ich mrocznej strony. Podkreśla się znaczenie depresyjno-narkotycznych tekstów Reeda, które przełamywały społeczne tabu. Zwraca się uwagę na rolę samej muzyki, łączącej to, co wówczas było najbardziej surowego i agresywnego w muzyce rockowej oraz eksperymentalnej. Wychodząc od tytułu utworu *The Velvet Underground*, przeciwstawia się EPI, jako wyraz introwertycznej kultury heroiny, symbolizowanej przez Trips Festival, kulturze LSD ⁴⁰. Na pewnym poziomie

podobną opozycję można skonstruować między *Nieodwracalnym* a *Wkraczając w pustkę*. Wówczas po jednej stronie będziemy mieć mroczną, nihilistyczną historię przemocy i zemsty, podporządkowaną tezie, że moralność nie istnieje, gdyż wszyscy jesteśmy nieustannie agentami rozkładu, twórcami entropii, która w końcu nas pożera. Po drugiej stronie będzie się wtedy znajdować piękna wizualnie, ekstatyczna opowieść o reinkarnacji i poszerzaniu umysłu. Głębsze spojrzenie ukaże jednak, że byłoby to wielkie uproszczenie. Narkotyki we *Wkraczając w pustkę* nie dają szczęścia, lecz prowadzą do bezsensownej śmierci; kolorowy świat zawiera coś przerażającego, zaś powtórne narodziny to wszak „Droga Marność”. Z kolei oglądając *Nieodwracalne*, widz może uznać, że dzięki sile profetycznego snu oraz lekturze *An Experiment with Time* główna bohaterka uniknęła nadchodzącego zła. Nadzieja happy endu pojawia się tam na podobnej zasadzie, co we *Wkraczając w pustkę*. W tym miejscu docieramy jednak do głębszego poziomu kulturowego pesymizmu. Nie ma znaczenia, jakie jest zakończenie; istotniejsze jest to, że została pokazana ludzka mroczna strona. Noé podkreśla w wywiadach, że *Wkraczając w pustkę* nie jest filmem o reinkarnacji, lecz opisem wiary jako desperackiej potrzeby nadziei⁴¹. W tym sensie jest to film głęboko ateistyczny. Aby zrozumieć korzenie owego głębszego pesymizmu, musimy przyjrzeć się twórczości jeszcze jednego artysty, którego kariera nabrała tempa w latach 60. – Luisa Felipe Noé.

Ojciec reżysera *Nieodwracalnego* jest we *Wkraczając w pustkę* niemal fizycznie obecny przez swe obrazy. To jego wielkoformatowe płótna wypełniają pracownię malarza Alexa, w filmowym Tokio. Możemy przyjrzeć się ich intensywnym barwom, które współgrają z efektami wizualnymi stosowanymi przez Gaspara (lub na odwrót). W jednej ze scen intensywne wielokolorowe linie przechodzą w promienie światła bijących od oglądanej sceny *Odysei kosmicznej*, co podkreśla ich psychodeliczną, wręcz halucynogenną siłę. Jaskrawe barwy pojawiły się w pracach Luisa Felipe Noé dopiero w późnym okresie jego twórczości (od ok. 1987 r.), jednak od wczesnego etapu kariery był on zwolennikiem sztuki radykalnie oddziałującej na widza. Charakteryzując kluczowy zwrot, który zaprowadził go ku „Innej Figuracji” (*Otra Figuración*), pisał: *Zerwanie z jednością osiąganą przez atmosferę oznacza poszukiwanie jedności przez przeciwieństwo lub napięcie w oczach widza, wtedy gdy otrzymuje te równoważące się bodźce, które w tym samym czasie koegzystują [coexist amongst]*⁴². Stymulowanie widza przez tworzenie napięcia między różnymi przekazywanymi mu impulsami miało prowadzić do stworzenia ekspresyjnego „subiektywnego realizmu” wykorzystującego zdobycze kubizmu. Silny nacisk na subiektywizm, obecny w większości filmów twórcy *Sam przeciw wszystkim*, świadczy o tym, że pozostał on wierny temu postulatowi ojca. Być może z tego właśnie powodu Gaspar Noé określił *Wkraczając w pustkę* jako film znacznie bardziej realistyczny niż *Nieodwracalne*, gdzie z subiektywizmu zrezygnował⁴³.

Robert Barry starał się wykorzystać do opisu *Wkraczając w pustkę* termin „realizm magiczny” w rozumieniu Fredrica Jamesona⁴⁴. Zwracając uwagę na różnice w stosowaniu tego pojęcia, Jameson podkreśla, że właściwie rozumiany „realizm magiczny” przedstawia rzeczywistość przekształconą nie przez dodanie magiczno-fantastycznego elementu, lecz przez spojrzenie wydobywające z rzeczywistości immanentnie tkwiący w niej pierwiastek niezwykłości⁴⁵. Barry zwraca uwagę na to, że właśnie taką funkcję pełnią we *Wkraczając w pustkę* kolory – świadczą o magii opisywanego świata, stanowiąc *źródło osobliwej przyjemności lub fascy-*

nacji⁴⁶. Wydobyć pełnię magii z rzeczywistości staje się możliwe dzięki narkotykowi. W tym miejscu Barry mógłby dodatkowo podeprzeć swój argument, przywołując fragmenty wydanej w 1965 r. *Anty-Estetyki* Luisa Felipe Noé: *Malarz staje się artystą, gdy zyskuje dostęp do magii. Ten dostęp nie ma nic wspólnego z żądzą. Nie chodzi również o pokazywanie, że jest jakaś tajemnica (słowo, które najgorsi krytycy uważają za czarujące) albo o tworzenie marnych ilustracji gusiel. Artysta zyskuje dostęp do magii, gdy zaczyna odsłaniać obrazy. Ale odsłanianie obrazów nie oznacza tworzenia obrazów. Chodzi o to by odsłaniać*⁴⁷. Subiektywny realizm w ujęciu Luisa Felipe Noé oznacza wydobywanie na wierzch zakrytych aspektów rzeczywistości, poszerzanie ludzkiego spojrzenia na to, co nas otacza. Ów związek z otaczającą rzeczywistością jest dla niego kluczowy. Zgodnie z tradycją realistyczną Luis Felipe Noé uważa, że artysta powinien zapewniać społeczeństwu rodzaj zwierciadła, w którym będzie się ono mogło przejrzeć. *Jednak we współczesnym społeczeństwie, które jest sceptyczne wobec wartości, a równocześnie głodne przyszłości, bycie jego lustrem, odsłanianie jego obrazu nie oznacza pokazywania tego, co jest, lecz tego, czym pragnie być, tego, co niszczy*⁴⁸. Odbicia są dla tego artysty niezwykle ważne. W latach 70. tworzył monumentalne instalacje składające się z wielu zwierciadeł, w których można było dostrzec radykalnie wykrzywioną rzeczywistość. Tym, w czym winna zawierać się oryginalność artysty, powinien być sposób owej deformacji. Powinien on niejako oddzielić się od innych, przedstawiając spojrzenie, które będzie silnie zakłócało utrwalone sposoby postrzegania.

Przez całe swe życie Luis Felipe Noé odsłania w sztuce chaos rządzący światem. Stanowi on główny temat jego twórczości, zarówno w wymiarze politycznym (np. w jego bodaj najsłynniejszym dziele – przedstawiającym demonstrację uliczną *Introducción a la esperanza*, 1963), jak i egzystencjalnym. Ten element postrzegania świata jest zawsze obecny w filmach jego syna, w których przypadkowe zdarzenia konsekwentnie niszczą ludzkie życie. W pismach Luisa Felipe Noé chaos stanowi kondycję naszego świata, której jednak nie należy się poddawać. Intensywna migająca wielobarwność *Wkraczając w pustkę* może w tym kontekście zostać odczytana jako wizualna reprezentacja współczesnego kapitalistyczno-konsumpcyjnego chaosu. Poziom stymulacji generowanej przez nowoczesne metropolie rośnie, jak się wydaje, bez końca. To, co widzimy w lustrze ustawionym przez Gaspara Noé, to miasto wysyłające jeszcze więcej bodźców niż w wizjach znanych z *Łowcy androidów*, to jaskrawy świat jeszcze bardziej kiczowaty niż w pracach Warhola.

VI

Natura ustępuje niepoliczalnym cyklom nie-trwania.

Robert Smithson

Andy Warhol uwielbiał kicz. Uwielbiał go zwłaszcza powielać. Repetycja banalności stanowiła dla niego sposób opisu entropii charakteryzującej świat epoki masowej. Powtórzenie było w jego wypadku, jak to przeanalizował Hal Foster, środkiem do mówienia o rzeczach bardzo poważnych⁴⁹. Gaspar Noé również intensywnie zajmuje się powtórzeniem, bada jego naturę oraz wpływ, jaki wywiera na ludzi. Począwszy od sekwencji w *Carne*, ukazującej wieloletnią powtarzalność oraz monotonię pracy rzeźnika (lata płyną, zaś on cały czas ćwiartuje takie same

kawałki koniny), powtórzenie odgrywało istotną rolę w niemal każdej jego produkcji. Dla Warhola powtórzenie miało wymiar terapeutyczny, zbliżony do Freudowskiego odtwarzania traumy. Repetycja obrazów zniszczenia, cierpienia lub śmierci osłabia ich działanie. Przekształcenie ich w banał jest strategią kulturowego osławiania. U widza wytwarzają one wewnętrzną pustkę, która zdaniem Warhola zapewnia rodzaj egzystencjalnego ukojenia. We *Wkraczając w pustkę* powtarzany wizualny atak prowadzi do podobnego efektu – można wytrenować oczy, by nie był on taki dotkliwy. Foster opisywał działanie powtórzenia w twórczości Warhola, posługując się pojęciem „traumatycznego realizmu”, zapożyczonym z refleksji Jacquesa Lacana nad surrealizmem⁵⁰. W tym ujęciu pop-art jest sztuką przedstawiającą oraz problematyzującą zbiorowe sny i fantazmaty, analogicznie do tego, jak surrealizm zajmował się snami indywidualnymi. Obrazy kolektywnej „podświadomej wizualności” zostają wydobyte na wierzch, zaś kompulsywna potrzeba powielania odsłania ich traumatyczny wymiar. Tak należy rozumieć zdanie Warhola, że to, co na zewnątrz, staje się tym, co wewnątrz, lub też odwrotnie⁵¹. Luis Felipe Noé niewątpliwie inspirował się popem, pisząc w *Anty-estetyce* o potrzebie odsłaniania tego, czym pragnie być społeczeństwo. Ukazywanie zbiorowych traum jest z tym bezpośrednio związane, gdyż blokują one dostęp do upragnionych wersji niezrealizowanych wariantów minionej przyszłości. Mam nadzieję, że zaraz stanie się jasne, iż powracający we *Wkraczając w pustkę* motyw migającego jaskrawego światła pełni podobną funkcję.

Przyjrzyjmy się jednak najpierw przez chwilę przedstawionej w filmie traumie jednostkowej. Oscar często powraca w swych wizjach do wypadku, w którym zginęli jego rodzice, oraz do wynikłego stąd rozdzielenia z Lindą. Bolesne zdarzenia zostają wydobyte na wierzch i zaprezentowane widzowi. Proces ten niejako powiela schemat *pho-ba*, w trakcie którego to, co wewnętrzne, wydostaje się na zewnątrz. Odwróciwszy tę relację, dostrzeżemy, że *pho-ba* wprowadza do konstrukcji filmu w pierwszej kolejności powtórzenie – odtwarzanie wspomnień oraz repetycję całego segmentu fabuły. Na rozpoczynającą się wówczas część filmu można spojrzeć jako na przepracowywanie traumy przez pamięć. To jednak dokonuje się dopiero w kulminacyjnej scenie, kiedy Oscar łączy się zarówno z matką, jak i z siostrą. Uwolnienie od bagażu przeszłości staje się możliwe dopiero poza czasem. Pod tym względem Hotel Love bezpośrednio przywodzi na myśl pokój hotelowy, w którym rozgrywają się ostatnie sceny *Odysei kosmicznej*.

Czas niszczy wszystko – brzmiało motto do *Nieodwracalnego*. Noé konsekwentnie prowadzi walkę z czasem, szukając sposobu przezwyciężenia jego entropii. W *Nieodwracalnym* sprzymierzył się w tym celu z Dunne’em. Dunne doszedł do wniosku, że przeszłość, teraźniejszość i przyszłość widziane z zewnętrznej perspektywy trwają symultanicznie obok siebie. Jego zdaniem jedynie nasze ograniczenia percepcyjne narzucają nam sekwencyjnie linearne postrzeganie rzeczywistości. Sukcesja nawarstwiających się czasów postrzegania rzeczywistości tworzy tzw. nieskończoną regresję. Kolejne stopnie serii punktów percepcji z każdym szczeblem pozwalają ogarnąć zmysłami wciąż więcej i więcej, natomiast coraz bardziej oddalają obserwatora od pierwotnie obserwowanej rzeczywistości. Esej Dunne’a jest w *Nieodwracalnym* tłem dla podjętego przez reżysera „wymazywania” opowiadanej historii. Kolisty ruch kamery jak gdyby odkręca bieg czasu i kieruje go być może (zakończenie nie jest jednoznaczne) na inne tory. We *Wkra-*

czając w pustkę Noé również stosuje podobny zabieg, jednak tym razem podkreśla on dominujący w filmie czas kolisty. Ten rodzaj czasu jest naturalną przestrzenią mitu, czas realizmu jest linearny. Reżyser zaś po raz kolejny przypuszcza swój atak na linearność nie tylko na poziomie konstrukcji fabuły, lecz również środków wizualnych.

Robert Smithson był zafascynowany nieuniknionym postępem entropii. W swoich pracach rejestrował oraz opisywał naturalny rozkład. W esejach wielokrotnie zajmował się stosunkiem ówczesnej sztuki, zwłaszcza minimalizmu, do czasu. W *Entropy and the New Monuments* przeanalizował pod tym kątem między innymi twórczość Dana Flavina⁵². Czas prac Flavina to czas ich postrzegania/percepcji. By ogarnąć ich formę, wystarczy tylko krótki, pobieżny ogląd, jednak przy dłuższym spojrzeniu zaczynają one bezpośrednio oddziaływać na oko. Fizycznie odczuwamy wówczas pulsowanie światła. Podstawą naszego doznania staje się wtedy czas zredukowany do ułamków sekundy. Dlatego zdaniem Smithsona prace Flavina w większym stopniu egzystują w czasie niż w przestrzeni. Jednak równocześnie powtarzalność mikrocykli pulsującego światła przekreśla czas, sugerując potencjalną nieskończoność. Ten paradoks napędza twórczość Flavina – czas doznania przełamuje uniwersalny czas urzędowy, zawieszając niejako warunki percepcji. W tym aspekcie dociera do granic modernistycznego dążenia do „czystego” widzenia⁵³. Owa idea zakłada nie tyle tradycyjną nieskończoność czasu rozciągniętego poza granice poznania, ile Borgesowską nieskończoność przekroju przez dany moment rzeczywistości. *Milion lat jest zawarty w sekundzie, jednak mamy skłonność do tego, by zapominać sekundę, gdy tylko przeminie*⁵⁴ – pisze Smithson. Noé działa podobnie. W różnych scenach filmu Alex opowiada Oscarowi o działaniu rozmaitych roślin oraz substancji psychodelicznych. Powraca w tych opowieściach motyw zakrzywionej percepcji czasu – wydaje się, że wydarzenia kilku minut trwają wiele godzin. Tę logikę reżyser stosuje do całego swojego filmu. Po zakończeniu sekwencji napisów początkowych na ekranie wyświetla się pulsujące pierwsze słowo tytułu. Reszta pojawia się na końcu. Cały seans zostaje wzięty w nawias, staje się pojedynczym mrugnięciem, Flavinowskim błyskiem.

Flavin sam wskazywał na czasowy charakter swych instalacji, nazywając je sytuacjami „*wejść i wychodź*”⁵⁵. Smithson rozwijał ten wątek, pisząc, że mimo przezwyciężenia biologicznego czasu artysta nie jest w stanie uciec entropii. Wkrada się ona w proces powtarzania, prowadząc do nicości rozumianej nie jako pustka, lecz zatarcie różnic. Do zagadnienia entropii Flavin odniósł się bezpośrednio w uważanym za przejściowy w jego twórczości cyklu prac *Icons* (1961-1963). Monochromatyczne obrazy o identycznych wymiarach oświetlił różnymi rodzajami tanich, masowych lampek. Kiczowate pseudo-ikony doby konsumpcjonizmu generują smutek oraz nostalgię przez tytuły, metaforykę świeczki oraz wizualne nawiązania do kulturowych klisz dotyczących religii (np. Koran – czerwona księga w *icon V /Coran's Broadway flesh/*, 1962). W pracy poświęconej zmarłemu na polio bratu Flavina *icon IV (/the pure land/ /to David John Flavin/*, 1962) pojawia się również bezpośrednie nawiązanie do buddyzmu – tytułowa „czysta ziemia”, biała przestrzeń oświetlona pojedynczą białą jarzeniówką. W buddyzmie termin ten oznacza sferę istnienia zamieszkaną wyłącznie przez oświecone istoty, które osiągnęły stan Buddy (*Bodhisattwowie*). Flavin, podobnie jak Gaspar Noé, był ateistą, który zdecydował się spośród innych religii wyróżnić

buddyzm. Tym zaś, co wspólnego z buddyzmem ma jego sztuka, jest właśnie stosunek do czasu.

Sugestia nieskończoności stanowiła jedną z podstaw amerykańskiego minimalizmu. Flavin w swych pracach połączył dwa sposoby przedstawiania tej sugestii – kształt potencjalnie nieskończonej linii prostej (jarzeniówka) oraz trwanie mikrocykli⁵⁶. Tworzywo, jakie wybrał Flavin, było jednoznacznie zakorzenione w linearnym czasie – jarzeniówka była jednym z ówczesnych symboli ultranowoczesności wkraczającej w codzienność masowego społeczeństwa konsumpcyjnego. Konfrontacja z nieliniarnym czasem prowadzi jednak wyłącznie do podważenia/rozmycia znaczenia techniki oraz nowoczesności. Jak pisał Smithson w innym tekście: *wieczność niesie ze sobą rozkład wiary w czasowe historie, imperia, rewolucje oraz kontrrewolucje – wszystko staje się efemeryczne i w pewnym sensie nierealne, nawet wszechświat traci swoją realność*⁵⁷. W taki odrealniony świat zabiera nas Noé, ma jednak świadomość, że wyparty czas powróci, by się o nas upomnieć. Do tej źródłowej traumy odsyłają powracające, pulsujące monochromatycznymi jaskrawymi światłami, fragmenty *Wkraczając w pustkę*.

Krajobraz przedstawionego przez Noé Tokio przypomina w znacznej mierze świat instalacji artystów operujących światłem: nie tylko Flavina, lecz również Keitha Sonnier, Spencera Fincha lub Ivána Navarro. Artyści ci stopniowo przemieniali obiekty w świetliste instalacje, coraz mocniej wiążąc je z architekturą. Niektóre sekwencje filmu wprost przywodzą na myśl np. wielobarwne przestrzenie kreowane przez Sonnier w galeriach – jak *Fluorescent Room* (1970) – lub jego późne, wielobarwne instalacje świetlne wchodzące w symbiozę z budynkami. Za przykład niech posłuży *Motordom* (2004) – trwała instalacja w Caltrans District Headquarters w Los Angeles. Wspomniane fragmenty filmu (np. ten rozgrywający się w Hotelu Love) pokazują jednak nie tyle Tokio, ile wizję miasta autorstwa Oscara opartą na modelu miasta wykonanym przez przyjaciela Alexa⁵⁸. W tej fluorescencyjnej wizji królują zwłaszcza świetliste korytarze lub pasaży, które pulsują niczym *untitled (for Ksenia)* (1994) Flavina, *Verbindung Rotblaugelb* (2002) Sonnier albo *Death Row* (2006) Navarro. Warto zatrzymać się chwilę nad tą ostatnią pracą. Szereg trzynastu neonowych portali autorstwa chilijskiego artysty tworzy rząd szklanych drzwi, za którymi rozciągają się jakby świetlne tunele sugerujące nieskończoność. W rzeczywistości portale są jednak płaskie, zaś Navarro wykorzystuje iluzję optyczną. Sztuka nie otwiera bram do innego wymiaru (struktura pracy Navarro powiela *Spectrum V* Ellswortha Kelly'ego z 1969 r.), zaś tytuł sugeruje, że śmierć również nie⁵⁹. To pogląd, z którym Noé bez wątplenia się zgadza. Rzeźnik, bohater jego pierwszych filmów, mówi o życiu jako ciemnym tunelu, na którego końcu nie ma światła ani bramy. W *Nieodwracalnym* życie głównej bohaterki pęka pod wpływem przemocy, czego zapowiedzią jest sen – w nim zaś bohaterka idzie przez tunel, który rozpada się na dwie części. Miejscem jej kaźni stanie się długie podziemne przejście wypełnione bolesnym czerwonym światłem.

Korytarz wypełniony światłem to jedna z podstawowych form environmentów, jakimi operuje Bruce Nauman. Tworzone przez niego przestrzenie są opresyjne, ciasne, niekiedy nie sposób się w nie wcisnąć. Korytarze Naumana zmuszają do fizycznej partycypacji na warunkach dyktowanych przez autora. Ciała uczestników stają się elementem prac, bywają rejestrowane i wyświetlane. Konfrontując widzów z ich wizerunkami, Nauman podkreśla ograniczenia ludzkiej percepcji. Obrazy wi-

dzów wymykają się im, kamery są ustawiane w taki sposób, by widzieli jedynie swe plecy, zaś sam obraz zmniejszał się lub znikał, gdy się ku niemu zbliżą. Ośrodek percepcji, podobnie jak we *Wkraczając w pustkę*, zostaje wydobyty na zewnątrz. Dochodzi do rozszczepienia ciała, wyobcowania z niego. *Fizycznie i psychicznie widz jest ciągle konfrontowany z załamaniem identyfikacji między swym doświadczeniem jako ciała/podmiotu a swym obrazem lub reprezentacją*⁶⁰. Podobną operację Noé przeprowadza na swym bohaterze, a pośrednio również na widzu. Jest to niezbędne do przezwyciężenia czasu, gdyż fizyczność jest naszą kotwicą w linearnej egzystencji. Warunkiem znalezienia się poza czasem jest utrata ciała – jak w *Odysei kosmicznej* lub *Videodrome*.

Twórczość Naumana, bardzo często operującego kolorowymi neonami, zawiera ponadto pewien istotny element projektu Noé, który do tej pory nie został należycie wydobyty. Dążenie do silnego oddziaływania na widza po dziś prowadzi Naumana do operowania pismem oraz specyficznej wizualnej dosłowności odpowiadającej wspomnianemu Friedowskiemu pojęciu *facingness*. W jego słynnych pracach inspirowanych słownymi gramami Wittgensteina bardzo często pojawiają się zwroty performatywne (np. *Pay Attention*, 1973; *Read/Reap*, 1983), z którymi współgra forma (kształt liter). W innych przypadkach przekaz jest wmuszany widzom przez powtarzanie wiadomości (miganie neonów) oraz „krzykliwe” kolory. Analogicznie jest skonstruowany tytuł filmu Noé. W oryginale jest on wszak zachętą: WEJDŹ W PUSTKĘ (*Enter the Void*). Siła przekazu napisu początkowego jest wzmocniona dużą czcionką, kapitalikami, migotaniem oraz towarzyszącym głośnym dźwiękiem. Dodatkowo, na koniec sekwencji napisów otwierającej film, słowo ENTER zostaje powtórzone. Po głośnej migotliwej sekwencji przez chwilę możemy zatrzymać wzrok na wyrazie wypełniającym cały ekran. Pełen tytuł można potraktować jako performatyw, nakaz wejścia w fikcyjny świat, który realizuje się od razu z początkiem seansu. Niezależnie od tego, czy pozostanie się na nim do końca, czy się z niego wyjdzie, zostaje on spełniony. Podobnie jak w przypadku Naumana, znaczeniem pracy jest to, co ona z nami robi.

Do kwestii czasu Nauman odnosi się podobnie jak Flavin, jednak tej tematyki dotyka w sposób bardziej bezpośredni. Jego neonowe prace swym miganie mówią wprost o powtarzalności życia oraz śmierci. Postacie, które w ten sposób przedstawia, niemal zawsze są związane ze śmiercią (*Hanged man*, 1985) lub seksualnością (*Seven figures*, 1985). *Hanged man* jest kolejnym przykładem oparcia pracy na grze, tym razem na dziecięcym „wisielcu”. Amerykański artysta wykorzystuje ją jednak, by pokazać za Beckettem związek między śmiercią a seksualnością: w ostatnim stadium neonowy wisiellec jest przedstawiony (swoiście rozumiany realizm) w stadium pośmiertnej erekcji⁶¹. To wyraźne nawiązanie do *Czekając na Godota* pasuje w znacznej mierze również do *Enter the Void*. Śmierć, która nie otwiera żadnej bramy, jest pustym narkotycznym odlotem. Substancje chemiczne wydzielające się w organizmie podczas umierania są w filmie Noé jej najważniejszym elementem. Ta wizja jest zbieżna z Beckettowsko-Naumanowską. Tekstowe prace Naumana odnoszące się do ludzkiej egzystencji wręcz świadczą o tym, że nie istnieje opozycja życie–śmierć, lecz relacja, w której te dwa stany są ze sobą nierozłącznie związane. W tych instalacjach dopełniają się, zawsze występując razem. Ich związek podkreśla nie tylko pulsowanie w różnych układach powtarzających rozmaite warianty powtarzanej treści (*One hundred live and die*,

1984), lecz również ułożenie w kolistę formy (*Human/Need/Desire*, 1983; *Life, death, love, hate, pleasure, pain*, 1983). Podobną formę mają prace poświęcone entropii (*Having Fun/Good Life + Symptoms*, 1985) oraz roli artysty (*The true artist helps the world by revealing mystic truths /Window or wall sign/*, 1967). Entropia występuje jako nieodłączny składnik relacji życie – śmierć, co Nauman sygnalizuje zwłaszcza w instalacjach dźwiękowych. Operuje w nich powtórzeniem aż do całkowitego rozmycia treści wypowiedzi. Mam wrażenie, że w tym zawiera się owa mistyczna prawda, jaką według Naumana powinien odsłaniać artysta. Wydaje się, że twórca w takim stopniu operujący powtórzeniem musi się zadowolić prawdą tego rodzaju. *Wieczny czas jest wynikiem sceptycyzmu, nie wiary*⁶².

VII

Skok w pustkę nie jest wejściem w relację z pustką. Jest ponad wszystko relacją z otoczeniem. Ale za każdym razem otoczenie staje się bardziej dynamiczne oraz wymagające; jeśli ma zostać osiągnięte, musi zostać przekroczone.

Luis Felipe Noé

Nadszedł czas, byśmy również my – na podobieństwo Noé – zatoczyli koło i wrócili do sceny otwierającej fabułę filmu. Przyjrzyjmy się jej jeszcze raz i zastanówmy się nad spojrzeniem Noé na przedstawiany świat. T. J. Clark w *The Painting of Modern Life* potraktował metody percepcji wypracowane przez impresjonistów jako sposoby wizualnego opanowania przez burżuazję przestrzeni przebudowanego Paryża. *Wkraczając w pustkę* razi zachodniocentryczną perspektywą młodego białego mężczyzny. Oscar przebywa niemal wyłącznie w towarzystwie innych białych przybyszy z Zachodu. Odcina się od Japończyków, wykorzystując to, że pochodzenie zawyża jego pozycję społeczną. Na świat spogląda z dystansu balkonu lub zza szyb, chroni się w swoim mieszkaniu, w którym nie ma nad nim władzy restrykcyjne prawo antynarkotykowe. Voyeurystyczne pragnienie patrzenia zza szyby znajduje swe odbicie w fantazji przeszklonego hotelu wypełnionego jego znajomymi złączonymi w orgii. Na ulicach Oscar nie czuje się tak bezpiecznie – tam może napotkać policję, tam odczuwa obcość. Przemierzając je, dostrzega tylko to, co pragnie zobaczyć podczas przygodnego zanurzenia w Tokio. Chociaż pozostaje tam długo, to – ponieważ nie ma ambicji poznania obcej kultury – jest wiecznym turystą. Długość pobytu w Tokio nie ma w tym wypadku znaczenia: dla kogoś, kto jest przejazdem, miasto pozostaje niewiele znaczącym epizodem. Podobnie można określić jego psychodeliczne doznania lub związki – jako niezobowiązujące zwiedzanie odmiennych stanów świadomości oraz kobiecych ciał.

Miasto jest pokazywane głównie nocą. Czas, w którym pracuje zdecydowana większość jego mieszkańców, nie interesuje reżysera. W tej wizji światło dają miastu tylko neony oraz klubowe wizualizacje – symbole współczesnego kapitalistycznego spektaklu. Wszyscy mieszkańcy są jego uczestnikami, wydaje się, że wszyscy wyłącznie tańczą, biorą narkotyki i uprawiają seks. Wizualnym symbolem Tokio we *Wkraczając w pustkę* staje się neon „Seks/Pieniądze/Władza” świecący nad wejściem do kontrolowanego przez mafię nocnego klubu. Alex oraz Linda są jedynymi osobami, z którymi Oscar rozmawia również na inne tematy. Niechętny pracy zarobkowej, żeruje na otoczeniu, zdobywając pieniądze na imprezy oraz narkotyki. W przeciwieństwie do rzeźnika znanego z wczesnych filmów Noé, Oscar

nie „walczy o przeżycie”, lecz płynnie oraz bezrefleksyjnie staje się dealerem. Jego życie jest przerażająco banalne, taka też jest jego śmierć.

Migotliwość dzisiejszej egzystencji nie jest w stanie skryć jej banalności – mówi nam argentyński reżyser. O ile Kubrick, tworząc *Odyseję kosmiczną*, wierzył w możliwość wzniesienia się człowieka na wyższy poziom rozwoju, o tyle Noé jest zawiedzionym sceptykiem⁶³. Buddyzm nie stanowi dla niego odpowiedzi, w wywiadach nieustannie podkreśla, że nie ma zamiaru promować idei reinkarnacji. Co więcej, posługuje się buddyzmem nie jako systemem, który oferuje przezwycięzenie jego wątpliwości, lecz jako zestawem argumentów, który je potwierdza. Praktyki religijne buddyzmu służą wszak nie odrodzeniu adepta, lecz wyzwoleniu go z koła samsary/cyklu życia. *Wkraczając w pustkę* kieruje się – jak należy sądzić – podobną logiką, stawia stany „poza czasem” ponad życiem podporządkowanym linearności. W *Tybetańskiej Księdze Umarłych* „wejście w pustkę” odnosi się do pośmiertnego zagłębienia we własny umysł podczas Bar-do. Noé operuje słowem *void* znacznie szerzej. Wzięcie całego filmu w nawias – przez spięcie go pulsującym tytułem – wiąże to słowo zarówno ze śmiercią, jak i z życiem. Jeśli są one rzeczywiście dwoma elementami większego cyklu, wówczas musi się w nich przejawiać specyficzna nicość powtórzenia. Wejście w pustkę oznacza wtedy każdy rytuał przejścia – z kolejnymi zgonami oraz powtórnymi narodzinami na czele⁶⁴. Film kończy biały ekran, na którym pojawiają się słowa „THE” oraz „VOID”. Odwrócona zostaje kolorystyka pierwszej części napisu (białe litery na czarnym tle na początku seansu), lecz treść zostaje uzupełniona. Zamknięcie wypowiedzi artystycznej białym kadrem, rodzajem *tabula rasa*, w wypadku Noé urasta do rangi konsekwentnie przedstawianego stanowiska filozoficznego. Podobnie kończą się zarówno *Sam przeciw wszystkim*, jak i *Nieodwracalne*. Na końcu każdego z tych filmów pojawia się nowy początek, który oznacza pustkę.

Pustki nie sposób jednak opisać. Można jedynie wykorzystać ją do mówienia o tym, co opisywalne. W tym miejscu ukryty ateistyczny wydźwięk filmu Noé odśladania swą funkcjonalność – to nie pośmiertną pustkę oglądamy przez dwie godziny. Widzimy przedśmiertny skok endorfin, który u Oscara skutkuje rozciągającym czas doznaniem zbliżonym do zażywania DMT. Logika tego doznania jest w filmie zbieżna z tym, co Dunne pisał na temat snów. Pojawiające się w nich dane dotyczą zarówno przeszłości, jak i przyszłości. Wewnętrzny obserwator tkwiący w Oscarze łączy je ze sobą, posługując się logiką podobieństw oraz skojarzeń. Film zatem kończy się śmiercią, nie narodzinami.

Dopiero z tej perspektywy odśladania się przed nami cel powiązania struktury *Wkraczając w pustkę* z *Tybetańską Księgą Umarłych*. Film Noé jest utkany z zachodnich fantazmatów na temat Dalekiego Wschodu, zaś księga jako fetysz zajmuje wśród nich poczesne miejsce. Wizja wschodniego uduchowienia jest przykrawana do aktualnych potrzeb przedstawicieli kultury dominującej. Wspomniane dziedzictwo lat 60. zostaje ukazane jako konstrukt współgrający z „makietową” wizją neonowego miasta. Owa sztuczna wizja jest pozbawiona głębi – efekt ten uzyskano na etapie postprodukcji, cyfrowo redukując na zarejestrowanym materiale trzeci wymiar⁶⁵. Zabieg ten można zinterpretować na kilka sposobów. Po pierwsze, współgra on z dominacją płaszczyzn w japońskiej tradycji wizualnej. Z właściwości tej wielokrotnie korzystały awangardy zachodnie, czerpiąc impulsy do przekraczania tradycji realistycznej. Po drugie, podkreśla to konstrukcyjny wy-

miar przestrzeni, jej odrealniony, senny charakter. Po trzecie, brak głębi ujawnia, że ta przestrzeń nic nie skrywa, nic się za nią nie znajduje. Innymi słowy, rozpościera się za nią pustka.

Tytułowe *void* odnosi się zatem również do samego miasta. Część filmu kręcona z perspektywy POV również jest spięta – niby klamrą – wyświetlanym tytułem. Migające na początku słowo „ENTER” przechodzi w świetlną reklamę baru, którą Oscar obserwuje z balkonu mieszkania. Z kolei klub, w którym zostaje postrzelony, nazywa się „The Void”. Wchodząc do niego, bohater mija pulsujący szyld. Jeśli wejrzenie w pustkę jest spojrzeniem turysty w dzisiejszy stan kultury zachodniej na Dalekim Wschodzie, to więcej mówi ono o nas jako reprezentantach tej kultury i szerzej o kulturze Zachodu. Tokio w filmie Noé jest przede wszystkim obszarem-obiektem projekcji wewnętrznych tendencji zachodniej kultury symbolizowanych przez Las Vegas. Sam reżyser nawiązuje do tego w wywiadach, nazywając je „wielkim flipperem”. Fraza ta przywodzi na myśl światła, pieniądze i władzę – słowem: kasyno.

W świecie fantazmatów przestrzeń, czas i obraz zostają wykrzywione, zaś tradycyjnie rozumiany realizm traci punkt oparcia. Subiektywny, narkotyczny realizm Noé można nazwać magicznym, jednak trzeba pamiętać, że magia poszerzonej rzeczywistości jego filmu jest ściśle związana ze zbiorowymi wyobrażeniami. Poszerzenie rzeczywistości staje się możliwe do zauważenia pod wpływem narkotyków, lecz jego struktura odsyła do Dunne’a i surrealistów. Jest to realizm dostosowany do wymiarów „serialnego wszechświata”. Być może jego sposób postrzegania rzeczywistości ma najwięcej wspólnego z desperacko-cynicznym „traumatycznym realizmem” Andy’ego Warhola. To, co jest w tym kontekście szczególnie istotne, to połączenie owego spojrzenia z indywidualnym doświadczeniem. Dla Noé realizacja *Wkracząc w pustkę* była wieloletnią obsesją wynikającą z osobistego przeżycia. Jego stosunek do postaci Oscara jest zarazem bliski i złożony. W tym freudowskim filmie w pewnym momencie zostaje odsłonięte to, że reżyser jest symbolicznym ojcem głównej postaci. Podczas zakupu narkotyków dealer pyta Oscara, kto go do niego przysłał. *Gaspar* – odpowiada bohater⁶⁶. Równocześnie jednak jest parę elementów, które sugerują, że Noé potraktował bohatera jako rodzaj fikcyjnego sobowtóra. Świadczy o tym to, że filmowy symboliczny ojciec Oscara, Alex, jest w obrębie przedstawianej historii autorem obrazów Luisa Felipe Noé. Wspomnienia bohatera z dzieciństwa są związane z Nowym Jorkiem, miastem, w którym przez pewien czas mieszkał mały Gaspar. Co jednak najciekawsze, obaj zajmują podobne miejsce w nowoczesnej metropolii – są zarazem w środku i na zewnątrz. Być może tworząc postać Oscara, Noé rozlicza się z samym sobą z okresu, gdy miał dwadzieścia kilka lat, studiował w École Louis-Lumière w Paryżu i pewnego dnia pod wpływem grzybów halucynogennych obejrzał *Lady in the Lake*. W jakimś sensie z pewnością oglądamy jego niezrealizowany sen o *out of body experience*.

Specyficzna pozycja Noé pozwala mu na to, czego jego bohater nie potrafi – na przenikliwe spojrzenie od wewnątrz na świat Zachodu. Będąc zawsze „nie do końca tam”, jest w stanie, pozostając w środku, ustawić chłodne zewnętrzne spojrzenie na otaczający go naród (*Sam przeciw wszystkim*), grupę społeczną (*Nieodwracalne*) oraz krąg kulturowy (*Wkracząc w pustkę*). Jego realizm polega również na wstrzymywaniu się od otwartych ocen moralnych. O jego spojrzeniu

na kulturę Zachodu najwięcej mówi sama postać Oscara. A jednak chłodne, zdys-tansowane spojrzenie Noé-realisty w tym wypadku zawodzi. Element jego kina, który w *Sam przeciw wszystkim* dzięki kontekstowi społecznemu prowokował do myślenia, zaś w *Nieodwracalnym* poruszał przygnębiającym fatalizmem, tym razem sprawia, że widz pozostaje obojętny wobec opowiadanej historii. Niesamo-wita estetyka wizualna, dynamiczny montaż oraz misterna struktura przesłaniają banalność fabuły. Techniczna strona filmu oddziałuje niezwykle silnie, czego nie sposób powiedzieć o opowiadanej historii. Widz pozostaje po drugiej stronie usta-wionej przez Oscara szyby⁶⁷. Na wyższym poziomie działa jednak wówczas kon-ceptualna pułapka Noé: możemy uznać, że historia bohatera nas nie obchodzi, jednak patrzymy na rzeczywistość jego oczami. Na tym polega siła tak skonstruo-wanego bohatera-narratora: jako ktoś „wycofany za kadr” znajduje się nie tylko w przestrzeni diegetycznej, ale i poza nią, jeśli przyjmiemy, że diegeza jest jego projekcją. Taki sam status zyskują również wciągani w obręb filmu widzowie, z pierwotnym widzem-Noé na czele. Podczas seansu wszyscy jesteśmy nie-do-końca tu i nie-do-końca tam, zawieszeni gdzieś pomiędzy. Być może w pustce.

ANTONI MICHNIK

Artykuł jest pracą roczną w Kolegium Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego.

¹ Fried napisał na ten temat mnóstwo tekstów. Najważniejsze z nich zebrał w następujących książkach: M. Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley 1980; M. Fried, *Courbet's Realism*, University of Chicago Press, Chicago – London 1990; *Manet's Modernism*, University of Chicago Press, Chicago – London 1996.

² Na ten temat zob. M. Fried, *Toward a Supreme Fiction. Genre and Beholder in the Art Criticism of Diderot and His Contemporaries*, „New Literary History” 1975, t. 6, nr 3, s. 543-585.

³ W tym miejscu pragnę wyrazić moje głębokie przekonanie, że słabym punktem koncepcji Frieda jest niedocenianie przez niego wpływu tradycji XVII-wiecznego malarstwa niderlandzkiego, które w ciągu XIX w. zdobyło pozycję w artystycznej historiografii (Zob. A. Rosales Rodríguez, *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, zwł. s. 55-69). Znaczenie prac Vermeera, de Hoocha, ter Borch, van Hoogstratena oraz innych dla malarstwa francuskiego XIX w. jest podstawowe. Fried opiera się na przekonaniu, że barokowy iluzjonizm wypływa z chęci przekroczenia granic obrazu, w przeciwi-

stwie do chęci osiągnięcia efektu fizycznego przytrzymania widza oraz jego uwagi przy danym dziele, najpełniej widocznej w dążeniu Courbetta do wciągnięcia widza w obręb obrazu. Fried ignoruje w ten sposób ważny wątek malarstwa niderlandzkiego XVII w. bazujący na fizycznej interakcji widza z dziełem. Chciałbym kiedyś szerzej omówić to zagadnienie w osobnym tekście.

⁴ M. Fried, *Caillebotte's Impressionism*, „Representations” 1999, nr 66, s. 1-51.

⁵ Ów efekt był niejednokrotnie zauważany przez współczesnych artyście komentatorów. Na ten temat zob. M. Fried, *Caillebotte's Impressionism*, dz. cyt., s. 14. Osiągnięcie tego efektu stało się możliwe dzięki przemianom renesansowego modelu perspektywy wynikłym z rozwoju fotografii.

⁶ Taką podwójną rolę człowieka będącego zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz kręgu impresjonistów pełnił sam Caillebotte, który ze względu na duży majątek oraz wysoką pozycję społeczną pełnił również rolę jednego z pierwszych kolekcjonerów twórczości swych przyjaciół. Jak pokazał T. J. Clark, społeczne oraz fizyczne usytuowanie impresjonistów ma wielkie znaczenie dla interpretacji treści ich dzieł. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the art of*

- Manet and his Followers*, Princeton University Press, Princeton 1999, s. 23-78.
- ⁷ M. Fried, *Courbet's Realism*, dz. cyt., s. 150--155.
- ⁸ Istnieje jednak również ciekawe przedstawienie, autorstwa Caillebotte'a, malarzy jako pracowników. Prawdopodobnie w odpowiedzi na ironiczne określenia impresjonistów jako malarzy pokojowych Caillebotte namalował *Malarzy domów* (1877), gdzie dwóch mężczyzn przygląda się efektom swej pracy z zaangażowaniem typowym dla modnego *flâneura* widocznego na drugim planie.
- ⁹ J. Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tłum. Ł. Zaremba, I. Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 111-119.
- ¹⁰ W. Benjamin, *Pasaże*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 469-470 [M 3 a, 4], 586--592 [R].
- ¹¹ Zob. *12 Views of Manet's Bar*, red. B. Collins, Princeton University Press, Princeton 1996. Zob. również T. J. Clark, dz. cyt., s. 205-258.
- ¹² Ten sposób perspektywy, *stricte* nowoczesny, można również wyprowadzić z prac impresjonistów; zob. np. rzeczonego Caillebotte'a *Bulwar widziany z góry* (1880).
- ¹³ La Belle, pisząc na ten temat, wychodzi od cytatu z Waltera J. Onga, jednak na dalszych stronach książki podejmuje własne analizy. B. La Belle, *Background Noise. Perspectives on Sound Art*, Continuum, New York – London 2008, s. 99-132.
- ¹⁴ Warto przy tym pamiętać, że pierwsza faza inspiracji nowoczesnej kultury europejskiej kulturą Japonii przypada na okres rozwoju impresjonizmu. We współczesnych badaniach nad sztukami wizualnymi tego okresu coraz większą uwagę zwraca się na znaczenie japonizmu w malarstwie drugiej połowy XIX w. Rola japonizmu w przełamywaniu renesansowych konwencji malarskich była ogromna, a dodatkowo spotęgowana przez symbiozę z rodzącą się kulturą masową. Japonizujące wzorce wizualne stały się bardzo popularne np. w reklamie.
- ¹⁵ J. W. Dunne, *An Experiment with Time*, Faber and Faber, London 1946; tenże, *The Serial Universe*, Faber and Faber, London 1934.
- ¹⁶ *Musimy żyć, zanim w ogóle będziemy mogli osiągnąć inteligencję lub kontrolę. Musimy spać, jeśli w obliczu śmierci mamy nie znaleźć się bezradnie zagubieni wobec nowych warunków. I musimy umrzeć, zanim będziemy mogli mieć nadzieję dotrzeć do szerszego zrozumienia* (J. W. Dunne, dz. cyt., s. 183).
- ¹⁷ Znaczenie oraz użycie terminów buddyjskich za: *Tybetańska Księga Umarłych*, tłum. I. Kania, Oficyna Literacka, Kraków 1991.
- ¹⁸ Wedle *Księgi*, by podróż zakończyła się już w tym momencie, większości niezbędna jest pomoc duchowych przewodników, którzy będą czytać zmarłemu zawarte w niej pouczenia. Oscar umiera w samotności, tak więc dla niego droga ta *de facto* od początku jest zamknięta.
- ¹⁹ *Szlachetny synu, teraz nic nie stanowi dla ciebie przeszkody; albowiem stałeś się „formą umysłu”, po rozdzieleniu się twego ducha i ciała nie masz już formy materialnej. Dlatego obecnie posiadasz władzę przenikania bez przeszkód przez wyniosłe góry, ściany domów, ziemię, kamienie i skały – z wyjątkiem jedynie łona matki i Diamentowego Tronu Buddy. Możesz teraz do woli krążyć tu i tam wokół królowej gór, świętej Góry Meru. To właśnie jest znak twojej wędrówki po Bar-do Życia, więc przypominaj sobie pouczenia guru! I zanoś błagania do Pana Wielkiego Miłosierdzia* (*Tybetańska Księga Umarłych*, dz. cyt., s. 117). *Szlachetny synu*, w owym czasie będziesz się zatrzymywał na krótkie chwile przy mostach, w świątyniach, klasztorach, stupach, chatkach i innych budowlach, nigdy na dłużej, bowiem po odzieleniu się twego umysłu od ciała nie potrafisz nigdzie dłużej zagrać miejsca. Będzie ci zimno, świadomość twoja będzie rozchwiana i niestala. Wówczas pomyślisz: „Ach, umarłem już, co mam teraz począć?” Myślenie stanie ci się przykre i nużące, i w sercu poczujesz dotkliwy chłód. Będziesz doznawał wielkiej, niezmiiernej udręki. Będziesz musiał wędrować, nie zatrzymując się ani nie przywiązując do jakiegokolwiek miejsca, niczego sobie nie przypominając, o niczym nie myśląc (tamże, s. 121).
- ²⁰ *Szlachetny synu, tego rodzaju cielesne kształty i postacie twych ziomków, krewnych i bliskich wychodzić ci będą na spotkanie niby we śnie. Będziesz zwracał się do nich słowami mowy, lecz nie otrzymasz odpowiedzi w słowach. Widząc smutek twoich bliskich i twej żony pomyślisz: „Umarłem, więc coś mogę zrobić!” – i poczujesz wielkie cierpienie, podobne udręce ryby wlezionej po gorącym piasku (tamże, s. 118-119).*
- ²¹ *Nie pożądaj już i nie tęsknij do tego życia. Gdybyś jednak pożądał i tęsknił doń, nie będziesz mógł tutaj trwać, nie wyzwolisz się z ustawicznego błędzenia po kolisku samsary. Nie holduj przywiązaniu. Nie holduj żądzom!* (tamże, s. 58).
- ²² *Wkraczając w pustkę*, scen. i reż. Gaspar Noé (cytat wg listy dialogowej filmu).
- ²³ *Ujrawszy rodzinne okolice i własnego trupa pomyślisz: „Oto leżą umarły. Jakże to straszne!” To „ciało umysłowe” będzie wów-*

- czas bardzo cierpieć. Pomyślisz: „Ach, gdybym tak mógł utrzymać jakieś ciało!” i wszędzie ujrysz widziadła jakby chodzące w poszukiwaniu ciała. Aż dziewięć razy będziesz próbował wstąpić w swego trupa, lecz skutkiem twojego długiego przebywania w Bar-do Dharmaty, w zimie, mróz zetnie go w bryłę lodu, w lecie zaś zgnije on. A jeśli tak się nie stanie, to krewni wkrótce spalą go w ogniu, złożą do grobu albo rzucą na pożarcie drapieżnemu ptactwu, i już go nie znajdziesz, by weń wstąpić. Napelni cię to wielkim przynębieniem i zda ci się, że tłuczesz się między skalami, piaskiem i kamieniami. Szukając ciała, nie obronisz się od cierpienia. Jest ono samą istotą Bar-do Życia. Dlatego z niezachwianym duchem wstępuj w sferę obojętności dla ciała! (Tybetańska Księga Umarłych, dz. cyt. s. 122).
- ²⁴ *Wkraczając w pustkę* (cytat wg listy dialogowej filmu).
- ²⁵ M. Fried *Manet in his Generation. The Face of Painting in the 1860's*, „Critical Inquiry” 1992, t. 19, nr 1, s. 33, 53-68. Decyduję się w tym wypadku pozostawić oryginalną terminologię, aby nie wprowadzać u czytelnika zamieszania. Trudno przełożyć ten termin; nasuwa się sformułowanie „twarzowość”, jednak w tłumaczeniu przywoływanej książki J. Crary’ego wyraz ten został użyty jako przekład pojęcia *faciality*, którym autor w oryginale operuje, pisząc o koncepcjach Deleuze’a i Guattieriego oraz polu badań Courtine’a i Haroche’a.
- ²⁶ P. Lee, *Chronophobia. On Time in the Art. Of the 1960s*, The MIT Press, Cambridge – London 2004, s. 169-176, 192-195.
- ²⁷ Na temat irracjonalnego oblicza Op-artu zob. tamże, s. 160-182; na temat postimpresjonizmu: J. Crary, dz. cyt., s. 191-209.
- ²⁸ Jego artykuł *Auditory Beats in the Brain* („Scientific American”, październik 1973, s. 94-102) jest przez niektórych uważany za przełomowy w swej dziedzinie. Stał się on później jedną z podstaw badań prowadzonych nad synchronizacją fal mózgowych.
- ²⁹ C. Hope, *Infrasonic Music*, „Leonardo Music Journal” 2009, t. 19, s. 53.
- ³⁰ Za ścieżkę dźwiękową odpowiada Thomas Bangalter, połowa duetu Daft Punk. Pracował z Noé również przy *Nieodwracalnym*, natomiast podczas powstawania *Wkraczając w pustkę* był zajęty komponowaniem muzyki do projektu *Tron: Dziedzictwo*. Jest to o tyle frapujące, że wielu osobom wizualny styl *Wkraczając w pustkę* kojarzy się właśnie z serią *Tron*.
- ³¹ P. Feldman, *Site-Specific Installations in the Netherlands 1966-68*, „The Burlington Magazine” 2003, t. 145, s. 721-724.
- ³² *Flicker* Conrada otwiera ostrzeżenie o możliwości wywołania przez film epilepsji. Analogiczne ostrzeżenie pojawia się na początku *Une expérience de hypnose télévisuelle*. Być może w tym kontekście należy też spojrzeć na ostrzeżenie przed finałem filmu *Sam przeciw wszystkim*, tradycyjnie odczytywane jako ironiczne nawiązanie do praktyk Godarda.
- ³³ P. Lee, dz. cyt., s. 183-192.
- ³⁴ http://www.denofgeek.com/movies/605889/gaspard_no_interview_enter_the_void_illegal_substances_and_life_after_death.html (dostęp: 8.11.2011).
- ³⁵ D. Joselit, *Abbie Hoffman, Andy Warhol, and Sixties Media Politics*, „Grey Room” 2002, nr 8, s. 62-79; B. Joseph, „My Mind Split Open”. *Andy Warhol’s Exploding Plastic Inevitable*, „Grey Room” 2002, nr 8, s. 80-107; G. Youngblood, *Expanded Cinema*, Clake, Irwin & Company Limited, Toronto – Vancouver 1970, s. 102-105.
- ³⁶ Wszystko to zarejestrował Jonas Mekas. Jego filmy pozostają jednymi z nielicznych dokumentacji funkcjonowania The Velvet Underground, z okresu gdy Warhol był managerem grupy.
- ³⁷ Bodaj jako pierwszy efekt ten wykorzystał Robert Whitman w performansie *Prune Flat* (1965).
- ³⁸ *Zanim zostałem postrzelony, zawsze myślałem, że jestem bardziej polowicznie-tam niż całkiem-tam – zawsze podejrzewałem, że oglądałem telewizję zamiast żyć życie. Ludzie czasami mówią, że sposób, w jaki rzeczy dzieją się w filmach, jest nierealny, ale tak naprawdę to rzeczy, które dzieją nam się w rzeczywistym życiu, są nierealne. Filmy sprawiają, że emocje wydają się takie silne i prawdziwe, natomiast kiedy rzeczy naprawdę się tobie przydarzają, to jest jak podczas oglądania telewizji – nic nie czujesz* (A. Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1975, s. 91).
- ³⁹ Warto zwrócić uwagę, że w tym samym okresie analogiczny zabieg stanowił dla Carolee Schneemann wyzwolenie spod władzy widowni. Zob. P. Lee, dz. cyt., s. 207-209.
- ⁴⁰ S. Reynolds, J. Press, *Sex Revolts*, Harvard University Press, Cambridge 1996, s. 127, 159-180.
- ⁴¹ Pomimo deklarowanej niewiary w istnienie czeokolwiek po śmierci bezimienny rzeźnik będący bohaterem *Sam przeciw wszystkim* dodaje sobie w chwili wizji samobójstwa odwagi ideą powrotu, ironicznie przez reżysera wyolbrzymioną (*Następnym razem będę prezydentem!*).
- ⁴² L. Noé, *Untitled text*, w: *Listen, Here, Now! Argentine Art of the 1960's. Writing of the Avant-Garde*, red. I. Katzenstein, A. Giunta i in., The Museum of Modern Art, New York 2004, s. 63.

- ⁴³ Zob. <http://thebombparty.blogspot.com/2010/11/gaspar-noe-read-through-fredric-jameson.html> (dostęp: 8.11.2011).
- ⁴⁴ Tamże; F. Jameson, *On Magical Realism in Film*, „Critical Inquiry” 1986, t. 12, nr 2, s. 301-325.
- ⁴⁵ F. Jameson, dz. cyt., s. 311.
- ⁴⁶ Tamże, s. 303.
- ⁴⁷ L. Noé, *Anti-Aesthetics*, w: A. Giunty *Listen, Here, Now!*, dz. cyt., s. 64.
- ⁴⁸ Tamże.
- ⁴⁹ H. Foster, *Death in America*, „October” 1996, t. 75, s. 36-59.
- ⁵⁰ Tamże, s. 42-43.
- ⁵¹ *It's just like taking the outside and putting it on the inside, or taking the inside and putting it on the outside* (G. Berg, *Andy: My True Story*, „Los Angeles Free Press”, 17 marca 1963, s. 3; cyt. za: H. Foster, dz. cyt., s. 48).
- ⁵² R. Smithson, *Entropy and the New Monuments*, w: *The Writings of Robert Smithson*, red. J. Flam, University of California Press, Berkeley 1996; wersja on-line: http://www.robert-smithson.com/essays/entropy_and.htm (dostęp: 8.11.2011).
- ⁵³ Zob. R. Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge – London 1993, s. 216-218; J. Crary, dz. cyt., s. 67-77.
- ⁵⁴ R. Smithson, dz. cyt. (cyt. za wersją on-line).
- ⁵⁵ D. Flavin, *Writings*, w: *Dan Flavin. The Architecture of Light*, red. J. F. Ragheb, Solomon R. Guggenheim Foundation – Deutsche Guggenheim, New York – Berlin, s. 85; zob. Również: B. Fer, *The Infinite Line. Re-making Art after Modernism*, Yale University Press, New Haven – London 2004, s. 65-83; E. Jung, *The Legacies of Marcel Duchamp and Vladimir Tatlin in Dan Flavin's Fluorescent Light Installations of the 1960's*, dysertacja na University of Illinois w Urbana-Champaign, 2006, s. 106-112.
- ⁵⁶ Na temat znaczenia nieskończoności w sztuce minimalu, a zwłaszcza roli formy linii prostej zob. B. Fer, *The Infinite Line. Re-making Art after Modernism*, dz. cyt.
- ⁵⁷ R. Smithson, *Letter to the Editor*, w: *The Writings of Robert Smithson*, red. J. Flam, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1966, s. 66.
- ⁵⁸ Scena rozgrywająca się między Oscarem a Lindą w sklepie z lampami przypomina z kolei *Sunset Fincha* (2003), choć być może jeszcze bardziej wizualnie dekoracje witryn sklepowych Louis Vuittona odwołujące się do twórczości Flavina, które pojawiały się w 2008 r. w Nowym Yorku, Paryżu oraz innych miastach. Kojarzy się również z innymi dekoracjami witryn LV lub wykonanymi we współpracy z Takashim Murakamim.
- ⁵⁹ Na temat *Death Row* oraz twórczości Navarro zob. A. Arévalo, *Ivan Navarro. „We do not need any flags”*, http://www.artelaldia.com/International/Contents/Artists/Iva_n_Navarro (dostęp: 8.11.2011).
- ⁶⁰ J. Kraynak, *Dependent Participation. Bruce Nauman's Environments*, „Grey Room” 2003, nr 10, s. 24.
- ⁶¹ Na temat odwołań do Becketta w twórczości Naumana zob. I. Schaffner, *Circling Oblivion/Bruce Nauman through Samuel Beckett*, w: *Bruce Nauman*, red. R. C. Morgan, John Hopkins University Press, Baltimore 2002, s. 163-173.
- ⁶² R. Smithson, *Letter to the Editor*, dz. cyt., s. 66.
- ⁶³ *Wykonywałem wiele ćwiczeń oddechowych, robiąc wdechy co trzy minuty, ponieważ przeczytałem, że to może prowadzić do stanów OOB (out of body experiences). Studiowałem hipnozę i próbowałem wielu substancji chemicznych, by wyjść ze swojego ciała, ale nigdy się to nie wydarzyło, więc doszedłem do wniosku, że nie można odseparować duszy od ciała i jedynym sposobem wyjścia poza moje ciało jest zrobienie filmu. Mogę umieścić kamerę na wysięgniku i to sfilmować, to może być moje jedynie doświadczenie OOB*; <http://www.philonfilm.net/2010/09/interview-gaspar-noe.html> (dostęp: 8.11.2011).
- ⁶⁴ Słowo „pustka” pojawia się w podobnym kontekście w scenie wizji samobójstwa głównego bohatera *Sam przeciw wszystkim*. Wówczas odnosi się do procesu składającego się ze śmierci oraz powtórnych narodzin.
- ⁶⁵ Zob. <http://www.avclub.com/articles/gaspar-noe,45554/> (dostęp: 8.11.2011).
- ⁶⁶ *Wkraczając w pustkę* (cytat wg listy dialogowej filmu).
- ⁶⁷ Ma to szczególnie konsekwencje, gdy w kulminacyjnej sekwencji filmu na ekranie pojawia się wielki penis. Wywołuje to wśród widzów niezamierzone przez reżysera salwy śmiechu.