

„Kwartalnik Filmowy” nr 110 (2020)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.314>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Aleksander Kmak
Uniwersytet Warszawski
<https://orcid.org/0000-0003-3724-5397>

Kryzys reprezentacji, Ziemia- -krajobraz i posthumanis- -tyczny panteizm w *La Région centrale* Michaela Snowa

Słowa kluczowe:

teoria filmu;
film awangardowy;
Michael Snow;
krajobraz;
antropocen;
zmysłowa teoria
filmu

Abstrakt

Autor omawia film Michaela Snowa *La Région centrale*. Przywołując różne opracowania dotyczące filmu, koncentruje się na tym, co pozostało poza obszarem zainteresowania ich autorów, mianowicie na zmysłowym wymiarze doświadczenia tego filmu i jego konsekwencjach dla statusu kina jako przestrzeni poznawania rzeczywistości. *La Région centrale* zostaje zestawiony z koncepcją malarskiej katastrofy i obrazu-diagramu Gilles’a Deleuze’a, a celem tego zestawienia jest wskazanie, jak doświadczenie krajobrazu w filmie staje się posthumanistycznym projektem konstruowania nowego świata, w którym dotychczasowe dualizmy ciała i umysłu, podmiotu i przedmiotu, człowieka i zwierzęcia zostają w pełni odrzucone. Interpretacji towarzyszy namysł nad rolą kina w epoce antropocenu i próba dowartościowania tradycji realizmu w teorii filmu.

I to właśnie z chaosu wychodzi najpierw „uporczywa geometria”, „linie geologiczne”; i ta geometria i geologia same muszą przejść przez katastrofę, aby wydobyć kolory, aby ziemia wzniosła się do słońca.¹

O posthumanistycznych perspektywach monumentalnego, trzygodzinnego filmu *La Région centrale* (1972) Michaela Snowa nie sposób pisać bez odniesienia go do bardziej znanego eksperymentu artysty – pochodzącej z 1967 r. *Długości fali* (*Wavelength*). Pierwszy z wymienionych filmów cechuje znacznie większy stopień radykalizmu formalnego, co pozwala wyeksponować jego posthumanistyczną myśl, zawartą przede wszystkim w procesie wyobcowywania widza zaangażowanego zmysłowo.

Zanim jednak przejdę do tego filmu, sprawiającego analityczne trudności – jak bowiem argumentować za posthumanizmem przefiltrowanym przez jak najbardziej ludzkie zmysły? – chciałbym przypomnieć, że w wymiarze wizualnym czterdziestominutowa *Długość fali* została oparta na montażu powolnych, wymykających się świadomemu postrzeganiu zbliżeń realizowanych przez nieruchomą kamerę ustawioną w pokoju. Upływ czasu – ujmowany nie bez powodu jako podstawowy temat filmu, przez samego autora nazywanego wręcz „pomnikiem czasu”² – podobnie jak samo zbliżenie dokonywane przez kamerę, nie jest bynajmniej spójny. Przeciwnie, wpadające do pomieszczenia przez duże okna światło dzienne wskazuje na zmianę pór dnia, a w końcu ustępuje ciemności nocy przemieniającej owe okna w puste, czarne płaszczyzny. Co więcej, w niektórych momentach obraz mieszkania odznacza się zaburzającą immersję saturacją koloru, rozświetlając się jasnym różem lub bursztynowym złotem. Przypomina wtedy tworzoną w tym samym czasie przez Andy’ego Warhola serię wydruków i obrazów przedstawiających krzesło elektryczne w różnych wariacjach prześwietleń kolorystycznych, czasem tak silnych, że krzesło – podobnie jak wnętrze pokoju u Snowa – staje się prawie nierozpoznawalne. Zabiegi montażowe ostentacyjnie nie korespondują z tym, co zostaje zasugerowane jako szkielet fabuły filmowej. Na początku do pomieszczenia zostaje wniesiona półka (postaci to pojawiają się przed kamerą, to znikają). Mniej więcej w połowie filmu dochodzi prawdopodobnie do śmierci jednego z bohaterów, kamera zaś cały czas wykonuje zbliżenie, wykrawając w kadrze coraz mniejszy fragment przestrzeni oraz ignorując wszystko, co z perspektywy narracji mogłoby się okazać interesujące. Najlepszym przykładem obranej przez Snowa strategii obrazowania jest finał, a raczej to, czym kończy się film, bo trudno mówić tu o jakimkolwiek rozstrzygnięciu w fabule. Oko kamery zbliża się do zawieszanej na ścianie fotografii wybrzeża i fal obmywających brzeg, a kiedy wreszcie tam dociera, niejako kontynuuje pochód, przekraczając niewidzialną granicę, za którą obraz traci konkretny kształt i ostatecznie rozmywa się w radykalnym zbliżeniu, przekształcając w plamę. W fotografii wody nie ma nic interesującego, a dla niezaspokojonej ciekawości kamery nie sposób znaleźć – jak się wydaje – jakiegokolwiek (zrozumiałego) uzasadnienia.

Najważniejszym w kontekście posthumanizmu zagadnieniem jest tu z pewnością doprowadzenie perspektywy do jej funkcjonalnej skrajności. Narzędzie wywiedzione z renesansowej teorii malarstwa – według Erwina Panofsky’ego stabilizujące w sztuce i filozofii pojęcie autonomicznego, racjonalnego podmiotu³ – w filmie Snowa nie służy budowaniu realizmu. Wbrew teorii aparatu Jean-Louis

Baudry'ego perspektywa nie wytwarza tu iluzji wiarygodnej przestrzeni ani nie czyni z widza wyizolowanego z niej podmiotu marzącego o władzy nad przedstawieniem. Przeciwnie, *Długość fali* jest metaforycznym obrazem tego, czego zobaczyć ani nad czym zapanować nie można – przez nierozwiązywalną zagadkę motywacji ciąglego zbliżenia i kończące się niepowodzeniem poszukiwanie znaczenia możliwego do odczytania z obrazu opowiada o zawodności władz poznawczych napotykających granicę, poza którą załamują się wszystkie stabilne kategorie. Podmiot patrzący rozprasza się w nieprzeniknionym obrazie, widz zostaje skonfrontowany z nieprzystawalnością własnej – wizualnej, ale i mentalnej – perspektywy i obcego spojrzenia instancji widzącej.

Tym samym *Długość fali* otwiera się na interpretację posthumanistyczną, w której istotna jest kwestia podmiotu spoglądającego. Waga gestu Snowa nie polega bowiem wyłącznie na tym, że wykracza on poza nowożytny racjonalizm, jako że w całkowitym odrzuceniu perspektywy można odnaleźć coś bardziej radykalnego – próbę skonstruowania obrazu całkowicie nie-ludzkiego. Podkreślają to zaskakujące zabiegi wplatania w fabułę mikronarracji ignorowanych przez kamerę. Na cóż bowiem wskazują one, jeśli nie na obcość, inność i odrębność depozytariusza spojrzenia? Wcale nie chodzi tu o zakwestionowanie granic dotychczasowego podmiotu w celu jego odbudowy na innych zasadach – jako ucieleśnionego i materialnie obecnego w przestrzeni. W *Długości fali* Snow zmierza raczej do odrzucenia podmiotu jako kategorii z gruntu antropocentrycznej. Umowny finał filmu sugeruje, że w amorficznej plamie fal współlistnieją różne siły, niekoniecznie odnoszące się do czegokolwiek, co można byłoby wyróżnić jako podmiot. Rozmazany, wymykający się znaczeniu obraz uruchamia skojarzenia haptyczne, a bezkształtna pozostałość fotografii wydaje się płaszczyzną domagającą się raczej dotyku niż spojrzenia. Jednocześnie w umykającej linii fal ludzkie rozróżnienie na poszczególne zmysły zostaje zniesione – patrzenie przechodzi płynnie w aktywność taktylną, zawodzi zmysł równowagi skonfrontowany z przestrzenią pozbawioną jakiegokolwiek punktu odniesienia, w której różnice między stroną lewą a prawą, górą a dołem, głębią a powierzchnią tracą jednoznaczność. Taka przestrzeń nie służy formowaniu (nowej) podmiotowości, ponieważ to, co z niej pozostało, jest już w tę przestrzeń wetkane, podobnie jak fala nie stanowi autonomicznego zjawiska, będąc tylko ruchem cząsteczek wody. Film Snowa staje się w ten sposób radykalnym ćwiczeniem z posthumanizmu, obrazem „nieskrojonym pod ludzkie oko”, niedotyczącym ludzkich spraw, lecz eksplorującym możliwości innej perspektywy.

Ogniwem łączącym *Długość fali* i *La Région centrale* jest wyjście poza ludzką instancję widzącą. W obydwu przypadkach widz odczuwa nieprzystawalność swojego ciała do perspektywy podmiotu patrzącego. Strategię tę omówię bardziej szczegółowo w dalszej części artykułu, nawiązując do konkretnych zabiegów obecnych w drugim z filmów. W tym miejscu chciałbym jednak uargumentować powyższe spostrzeżenie. Idea przekroczenia przez człowieka granic ciała i zmysłów wydaje się paradoksalna, ale – jak pokazuje już *Długość fali* – umożliwia nie tylko konstrukcję nieantropocentrycznego podmiotu, lecz także bliskie spotkanie z nim. Wydaje się bowiem, że w podejściu Snowa istotne jest stworzenie w znoszącym trudy seansu filmowego ciele widza obszaru dla aktywności czegoś innego, uwidocznionego szczególnie wyraźnie w momentach, w których ciało to odmawia po-

słuszeństwa, przypominając jednocześnie o swoim istnieniu. Mam tu na myśli zarówno ostatnią scenę *Długości fali*, w której u widza dochodzi niejako do pomieszania zmysłów, jak i nieustający ruch kamery w *La Région centrale*, mogący wprowadzić odbiorcę w stan podobny do zawrotu głowy. W samej odczuwanej nadmiernie obecności ciała trudno rzecz jasna doszukiwać się przekroczenia granic człowieczeństwa, ale w silnym powiązaniu ciała z obrazem, w którym nietatwo określić granicę między jednym i drugim, już tak. Ilustruje to powtarzający się w *La Région centrale* motyw białego znaku „x” na czarnym tle, który wyznacza interwały między poszczególnymi ujęciami, a do którego powrócę pod koniec eseju. Wywołuje on u widza powidok deformujący oglądany przez niego później krajobraz. W momentach intensywnego przecięcia różnych rodzajów sprawczości – niezależnych od woli widza, działania filmu jako obrazu czy diegetycznej instancji widzącej – w ciele odbiorcy dochodzi, jak sądzę, do wykształcenia poczucia nie dającej się oswoić obcości destabilizującej dotychczasowe działanie zmysłów. Ich zawłaszczenie przez coś innego i zintensyfikowanie odczuwania sensualnego u odbiorcy jest tu – być może nie do końca oczywistą – furką prowadzącą do doświadczenia, w którym zmysły nie podporządkowują się już logice usankcjonowanej przyzwyczajeniami ciała i przekraczają ludzki podmiot.

Przecięcie różnych sprawczości – w tym także tych należących do obrazów filmowych – może być argumentem na rzecz pogłębienia refleksji o przełamywaniu perspektywy antropocentrycznej. Jeśli bowiem ciało widza rzeczywiście staje się płaszczyzną różnych wpływów (tracąc przy tym swój jednoznacznie autonomiczny charakter i spójność własnych granic), nieantropocentryczny punkt widzenia okazuje się niewystarczający jako trop interpretacyjny. Filmy Snowa zawierają propozycję posthumanistycznego projektu kompozycji różnych sprawczości i instancji, wielorakich perspektyw, a także – co dziś, pięćdziesiąt lat po ich powstaniu, szczególnie ważne – odmienny sposób myślenia o świecie i odpowiedzialności za niego, która spoczywa na człowieku już nie jako ukoronowaniu stworzenia, ale jednej z jego wielu artykulacji. Zaskakujące jest to, że punktem wyjścia okazuje się tu jedna z najbardziej ludzkich aktywności – bliska, cielesna wręcz relacja z obrazami. O ile Michael Sicinski w artykule o *Długości fali* pisze o filmie jako o przestrzeni zagospodarowywanej przez widza⁴, o tyle w *La Région centrale* ciało staje się przestrzenią uobecnienia czegoś innego, czegoś, co sprawia, że nie tylko przestaje ono należeć do podmiotu, lecz pod wpływem intensywności obrazu „rozpływa się” w świecie.

Wobec braku jakichkolwiek sugestii dotyczących fabuły najważniejszym aspektem *La Région centrale* staje się (jeszcze wyraźniej niż w przypadku *Długości fali*) forma filmowa. Trzygodzinny obraz składa się z siedemnastu ujęć różnej długości, przedzielonych czarnymi planszami z białym znakiem „x”. W zasięgu usytuowanej w jednym miejscu kamery pozostaje wyłącznie bliskie otoczenie – kanadyjskie pustkowia. Na ekranie widzimy na przemian pokrytą kamykami ziemię, częściowo porośnięte formacje skalne, znajdujące się w dolinie jezioro oraz bezkres stopniowo zmieniającego koloru nieba. W filmie niezwykle ważny jest ruch – ciągły, nie licząc znaczących pauz między ujęciami, właściwie nieprzerwany, uzyskany przez zamontowanie kamery na specjalnie skonstruowanym przez Snowa i Pierre’a Abeloosa wysięgniku, umożliwiającym niemal dowolne ruchy aparatu: pionowe, poziome, rotacyjne, okrężne. O ile zatem seans *Długości*

fali należałoby uznać za rodzaj transu *stasis*, bo obecny w filmie, nieustanny ruch jest dostrzegany dopiero z perspektywy czasu, o tyle recepcja *La Région centrale* przypomina raczej deliryczne doświadczenie zawrotu głowy. Każde z ujęć eksponuje inny zestaw ruchów kamery, a cały film przyjmuje formę zbliżoną do muzycznego *crescendo* – od bardzo powolnego sondowania podłoża płaskowyzu w pierwszych kilkudziesięciu minutach do niesłychanie szybkiego obrotu kamery, czyniącego z różnicy między widokiem nieba i ziemi coś w rodzaju efektu stroboskopowego w finale. Ścieżka dźwiękowa składająca się z metalicznych, robotycznych dźwięków towarzyszących ruchom wysięgnika wzmacnia wrażenie powstające pod wpływem spojrzenia kamery. Filmowy materiał *La Région centrale* jest efektem pięciodniowej rejestracji dokonanej w październiku 1969 r., a trzy godziny zostały zmontowane z dwukrotnie dłuższej, „surowej” całości. Poza narastającym rytmem film zachowuje rygor linearności czasu: pierwsze chwile odpowiadają mniej więcej momentowi, w którym słońce stoi w zenicie, następne ujęcia ilustrują kolejno popołudnie, wieczór, noc i poranek.

Tropy posthumanistyczne w interpretacji *La Région centrale* są oczywiste. Kluczowym zagadnieniem, akcentowanym w dotychczasowej recepcji filmu, pozostaje wybór lokacji. Nieprzypadkowo przecież aparatura Snowa i Abeloosa została zainstalowana w miejscu, z którego rozciąga się rozległy widok na obszar bez najmniejszego śladu wpływu czy bytności człowieka. Bezdroża Kanady stają się tu światem, który należy pojmować w skali zupełnie innej niż ludzka, pogrążonym w geologicznym długim trwaniu – ukazane tu wschody i zachody słońca może oddzielać zarówno kilkanaście godzin, jak i setki tysięcy lat, a wszelkie zmiany, choć niewątpliwe, są niedostrzegalne dla podmiotu operującego ludzką miarą czasu. Dlatego też pojawiający się co jakiś czas w kadrze cień wielkiego wysięgnika (sama maszyna, co znaczące, nie jest nigdy widoczna na ekranie) tak zaburza ten porządek.

Interesującym, choć niestety ignorującym kwestię oddziaływania filmu, przykładem skontekstualizowania obrazu Snowa jest artykuł Florian Leitnera. Autor już w samym tytule – *A Posthuman Perspective on Camera and Image Movement after Michael Snow's „La Région centrale”* – jasno daje do zrozumienia, że mamy tu do czynienia z myśleniem o kinie wykraczającym poza antropocentryzm. Głównym powodem tego rodzaju spojrzenia jest według Leitnera praca kamery, która nie tylko nie symuluje działania ludzkiego aparatu widzenia, lecz przeciwnie – zajmuje coraz to inne pozycje niemożliwe dla człowieka, zaciera granice między widzeniem, ruchem, myśleniem i odczuwaniem⁵. Wyjście poza antropocentryzm jest tu zatem możliwe dzięki stworzeniu innej relacji między obrazem a znaczeniem – w wymiarze wizualnym *La Région centrale* aktywnie i na bieżąco wytwarza sens przez sam ruch, nie oferując żadnego ludzkiego znaczącego. Jednocześnie odbiorca zostaje wytracony z równowagi percepcyjnej, znajduje się w sytuacji, w której patrzeć nie jest równoznaczne z rozumieniem (wbrew językowi angielskiemu, w którym czasownik *to see* może oznaczać obie aktywności), a znaczenie staje się umowne, nietrwałe, płynne⁶. Analizując widzenie jako działanie zapętlone i samozwrotne, niekoniecznie pomagające w dociekaniu sensu zewnętrznego wobec niego samego, Snow przekracza – według Leitnera – wpisany w kino antropocentryzm, snując refleksję o możliwościach zdehumanizowanego spojrzenia, którego motywacja, tryb działania, a także ogniska zainteresowania pozostają dla

widzów niepoznane i – być może – niepoznawalne. Symptodem zapaści sensu skoncentrowanego na człowieku jest dla badacza ostatnie ujęcie *La Région centrale*. Ukazane w nim rozświetlone niebo nie stanowi już właściwie żadnego konkretnego widoku, optycznie uchwytnego sensu, stając się płaskim *tableau* błękitu lub nawet – jak podpowiada Leitner – *nie-obrazem*⁷.

A jednak film Snowa nie jest według badacza spełnieniem posthumanistycznej perspektywy w kinie, ponieważ został obarczony jak najbardziej antropocentryczną, autorską genezą – człowiek przecież nie tylko wprawił maszynę w ruch i zmontował nagrany materiał, ale też gotowy film jest sygnowany nazwiskiem uznanego artysty przejmującego tym samym całość sprawstwa⁸. Wydaje się zatem, że film „posthumanistyczny” wymaga gruntownego przemyślenia, a może należałoby zupełnie odrzucić kino jako instytucję siłą rzeczy związaną z antropocentrycznym myśleniem o ruchomych obrazach. Ten sposób oglądu potwierdza podawany przez Leitnera przykład, mający zobrazować bardziej rozproszone i egalitarne sprawstwo posthumanistycznych „aktorów”. Chodzi o nagranie pochodzące z aparatu cyfrowego zgubionego w 2010 r. przez niderlandzkiego turystę w czasie nurkowania u wybrzeża jednej z wysp Małych Antyli, który przebywszy niemal dwa tysiące kilometrów, został wyłowiony na Florydzie⁹. Znalazca opublikował w sieci film powstały w czasie dryfu kamery „operowanej” przez pewien czas przez żółwia, a zakończony (w chwili wyczerpania baterii) długim, zaskakująco podobnym do tego z *La Région centrale* ujęciem nieba, przykrywanego od czasu do czasu przezrystą warstwą morskiej wody. Nagranie to jest według Leitnera o wiele pełniejszym, bo niejako praktycznym zastosowaniem posthumanistycznej koncepcji usieciowionego oddziaływania zróżnicowanych podmiotów¹⁰. Na płaszczyźnie wizualnej oba filmy są podobne, bowiem łączą w sobie nieskoordynowane – z ludzkiego punktu widzenia – ruchy kamery, zaburzenie orientacji w przestrzeni niepoddanej perspektywie ciała człowieka, a także obrazowanie obszarów usytuowanych poza sferą ludzkiej aktywności. Fundamentalna różnica między nimi polega natomiast – jak zauważa Leitner – na odmiennych sposobach egzekwowania autorstwa i sprawczości. „Morski” film jest bowiem węzłem splatającym działalność człowieka, zwierzęcia, oceanu i maszyny, a osadzająca *La Région centrale* w koleinach antropocentrycznej perspektywy artystyczna intencja Snowa zostaje w nim zastąpiona asambłażem dążeń, potrzeb, instynktów i pragnień, w tym także tych, które nie dają się rozpoznać w prosty sposób. Film ten wyraźnie odstaje od idei kina jako instytucji dystrybuującej obrazy – pojawił się w sieci, związanej przecież z innym modelem obcowania z reprezentacjami wizualnymi, w którym tradycyjna, wertykalna struktura relacji nadawca – odbiorca zostaje zmieniona w układ horyzontalny. Badacz stwierdza, że tym, co w „morskim” filmie najbardziej fascynujące, nie są ruchome obrazy, lecz obrazy w ruchu, droga, którą przebyły, zarówno z uwagi na udział różnych „aktorów”, jak i znaczny dystans geograficzny¹¹. To droga unaoczniająca nowe znaczenie filmu jako dzieła wędrownego lub – żeby sięgnąć po sformułowanie używane w kontekście refleksji posthumanistycznej przez Rosi Braidotti – nomadycznego, czyli takiego, które wykształca tylko przejściowe tożsamości ukonstytuowane w relacji z innymi podmiotami¹². Dopiero zestawienie różnych rodzajów sił sprawczych przynosi bowiem realną jakościową przemianę filmu w medium zdolne do przekroczenia granic antropocentryzmu.

Trudno nie zgodzić się z obserwacjami Leitnera na temat warunków powstawania porównywanych filmów – w tym ujęciu *La Région centrale* okazuje się istotnie dziełem paradoksalnie tradycyjnym, wpisanym w kanon utrwalający antropocentryczny obraz świata. Jak jednak zamierzam wykazać, właśnie pozornie konserwatywne kinowe doświadczenie *La Région centrale* umożliwi nie tylko dogłębne zrewidowanie stanowiska w sprawie odbioru tego filmu, lecz przede wszystkim pomyślenie kina na nowo, jako przestrzeni zmysłowego spotkania z obcością. Trzygodzinne nadwerżenie ciała i zmysłów widza doprowadza do ekstazy w jej ścisłym znaczeniu ἔκστασις jako wyjścia z siebie. Zachęca nie tyle do „wejścia” w filmowy krajobraz, ile stania się tożsamym z tymże. Seans *La Région centrale* nie jest bowiem wcale doświadczeniem immersyjnym, lecz właśnie repulsywnym, wymiotnym, „katapultującym” z pozycji podmiotowej i prowokującym do stania się krajobrazem, przy bezgranicznej afirmacji automatyzmu medium filmowego i jego konsekwencji.

Zmysłowe zaangażowanie w film prowadzi ponadto do namysłu nad kwestią jeszcze bardziej fundamentalną – ontologią kina, dla której podstawową kategorią jest jego automatyzm, cecha konstytutywna dla *La Région centrale*. Pojęcie to, wielokrotnie powracające we wszystkich teoriach spod znaku realizmu, przede wszystkim zaś u Siegfrieda Kracauera i André Bazina, może wydawać się dziś przestarzałe, niemniej jego waga ujawnia się na nowo, co zauważył w ostatniej wydanej przed śmiercią książce Thomas Elsaesser, pisząc o zwrocie filozoficznym w teorii filmu. Chociaż idea automatyzmu i realizmu przestała interesować jej przedstawicieli w drugiej połowie XX w., ciągle była obecna w refleksji filozoficznej, stanowiącej współcześnie – według Elsaessera – istotny wątek namysłu nad ruchomymi obrazami. Jak zauważa badacz, rozpatrywany na gruncie teorii klasycznych automatyzm kamery umożliwiał skonstruowanie stabilnego obrazu świata oraz uznanie go za wiarygodny i trwały; tym samym kino stawało się antidotum na ontologiczny sceptycyzm¹³. Powrót refleksji nad automatyzmem i realizmem nie oznacza jednak w żadnym razie ponownego usankcjonowania tradycyjnych dualizmów humanistycznych: podmiotu i przedmiotu, widza i obrazu. Realność świata według Elsaessera w kinie jest możliwa wtedy, gdy widz zostaje pozbawiony własnej, jednostkowej podmiotowości, zgadzając się na brak natychmiastowego sensu oraz pozwalając na przepływ obrazów, których sam okazuje się częścią, na konfrontację z bezpośrednim jawieniem się realności, której ludzka instancja nie jest do niczego potrzebna¹⁴. Uczony zresztą odnosił się wprost do zakwestionowania antropocentrycznej perspektywy, zauważając, że potraktowanie filmów jako aktywnych elementów, a nie ilustracji realnego świata, nadaje im żywotność wykraczającą poza humanistyczną hierarchię władzy między podmiotem a przedmiotem¹⁵.

Istotną strategią negocjacji znaczeń w kontekście realizmu jest w *La Région centrale* „wytwarzanie” krajobrazu. Jak zauważa Piotr Schollenberger, patrzeć na krajobraz nigdy nie jest prostym, jednokierunkowym doświadczeniem opartym na wzajemnym przeciwstawieniu widza i rozpościerającego się przed nim obrazu. Przeciwnie, przeżycie krajobrazu jest zawsze doświadczeniem pochodzącym z wnętrza, percepcja zostaje w nie włączona, a widz zawsze spostrzega tyleż krajobraz, ile siebie samego jako jego nieodłączny element¹⁶. Jednak w przeżycie estetyczne wpisana jest także alienacja – wyobrażenie braku przynależności do świata,

własnej odrębności i dystansu między podmiotem a przedmiotem spojrzenia. Fenomenologia zakłada istnienie pewnego nieprzekraczalnego interwału sprawiającego, że dotyk – związany z bliskością i namacalnością – staje się w ogóle możliwy, *głębie, w której dotykający i dotykany się spotykają*¹⁷. Ta uwaga prowokuje Schollenbergera do konstatacji, że w krajobrazie spełnia się auratyczność, rozumiana tak, jak zdefiniował ją Benjamin – jako naprzemiennność czy wręcz jednoczesność zbliżenia i oddalenia, obcości i swojskości, moc przyciągania ze strony obiektu, ale i jego nieprzekraczalne odizolowanie¹⁸. Aura krajobrazu tłumaczy też jego potencjał afektywny – jeżeli człowiek funkcjonuje w przestrzeni geograficznej, nieprzeniknionej, auratyczny krajobraz staje się obszarem powstawania niemożliwych do uporządkowania wrażeń oddziałujących na poziomie bardziej pierwotnym niż podmiotowy: *krajobraz pozostaje przestrzenią nieoswojoną, pre-antropologiczną o tyle, o ile w krajobrazie nie ma „osób”, ponieważ nie można jeszcze w nim być sobą*¹⁹.

Dlatego też doświadczeniu krajobrazu towarzyszy obezwładniająca szok, niedający się wyrazić, który Schollenberger porównuje do rauszu lub narkotycznego zwidu²⁰. Przestrzeń przestaje się rządzić prawami geometrii euklidesowej, traci punkty oparcia, a sam podmiot – kontrolę nad tym, czego doznaje. Krajobraz nie musi być zatem wystawionym na spojrzenie widokiem, raczej jawi się jako sposób doświadczania rzeczywistości ukazującej swoje niecodzienne, obce oblicze²¹. W tym miejscu myśl Schollenbergera zbiega się z koncepcją Lyotarda. Jeśliby bowiem rozróżnić między dwoma sposobami myślenia o przestrzeni – *agoraskopię*²², w której przestrzeń dana jest do patrzenia, oraz *agorapatię*²³, gdzie doświadczenie przestrzeni oddziałuje afektywnie i pochłania podmiot – francuskiemu myślicielowi bliższy jest ten drugi. Według teorii Lyotarda krajobraz jest *rewersem codziennego życia*²⁴ polegającym na nagłym wyobcowaniu i zawieszeniu rozpoznania. Dając się zrozumieć znaczenie rzeczywistości zostaje tu przesłonięte materialną obecnością świata, tak mocno oddziałującego na zmysły, że niemożliwego do racjonalnego uporządkowania. Krajobraz nie jest zatem widokiem roztaczającym się przed widzem, lecz nagłym wtargnięciem przestrzeni w podmiot nierozpoznający ani otoczenia, ani siebie. Dzieje się tak wtedy, gdy w jakimś doświadczeniu zabraknie dobrze znanego i bezpiecznego sensu. Jak wówczas, kiedy wielokrotnie powtarzane słowo traci znaczenie, co służy wyodrębnieniu materialności dźwięku, dotychczas przez owo znaczenie zdominowanej. Lyotard porównuje tę sytuację do widoku Ziemi obserwowanej z powierzchni Księżyca, wsi postrzeganej przez mieszkańca miasta czy też miasta – przez rolnika²⁵. We wszystkich przykładach dochodzi nie tylko do zachwiania stabilnych współrzędnych wyznaczanych codziennym doświadczeniem, lecz także ujawnienia obcej, niezrozumiałej podszewki świata. Wobec tego właściwości wyróżniające podmiot zostają w doświadczeniu krajobrazu zawieszone na rzecz przeżycia poza granicami jednostkowości.

Filozof odnosi się zresztą do filmu *Snowa* w artykule poświęconym teorii inscenizowania (*mise-en-scène*) jako politycznej praktyki wytwarzania wizualności. Twierdzi tam, że twórca *La Région centrale* nie wytwarza spójnej przestrzeni, a więc i obrazu koherentnego świata, ale raczej – podejmując tradycję sofistów i Nietzschego – demonstruje, że nie ma żadnej całości, istnieją tylko perspektywy o charakterze partykularnym²⁶. Obraz filmowy wyzwala się według Lyotarda od mimetycznego przymusu prawdy i fałszu, prezentując to, co bez ingerencji aparatu pozostaje niedostrzegalne, a właściwie nie istnieje²⁷. Szokujące wrażenie powodo-

wane przez krajobraz opiera się więc na fundamentalnym braku całościowego przedmiotu doświadczenia. Ów brak paradoksalnie „atakuję” widza powtarzającymi się obrazami tych samych rzeczy, których tożsamość jest jednak pozorna, ponieważ za każdym razem są one ujmowane w innej perspektywie, drastycznie je przekształcającej, do tego stopnia, że w najszybszych fragmentach filmu tracą one jakąkolwiek swoistość. Załamanie wszelkiej narracji, którą można byłoby wywieść z filmu *Snowa* – Lyotard pisał o poszczególnych mikro-opowieściach lasu, jeziora, ziemi²⁸ – jest związane z „usunięciem” tytułowego obszaru centralnego: kamera nie tylko nie obejmuje go w całości, lecz także krąży wokół niego po nieregularnej orbicie, nigdy nie wkraczając na jego teren. *Centrum obszaru to labirynt*²⁹ – konstatuje filozof.

Nieprzerwany ruch w *La région centrale* odpowiada temu, co Lyotard ujmuje jako „akino” – eksperymentalny obszar ruchomych obrazów. To, co widoczne na ekranie, przekracza tu własny sens przez zaprzeczenie totalności charakterystycznej dla tradycyjnej opowieści filmowej, w której nie ma miejsca na elementy przypadkowe lub niepotrzebne³⁰. Ekscesywna wizualność wywołana nadkładem ruchu lub – przeciwnie – jego zamarciem przekreśla wprawdzie mimetyczną przyjemność seansu, ale umożliwia ekstatyczne doświadczenie tego, co jeszcze niepomysłane, obezwładniające wrażenie związane z doświadczeniem krajobrazu jako momentem szoku poznawczego.

Schollenberger tak podsumowuje swoje uwagi: *krajobraz w filmie Snowa nie stanowi wyniku pogwałcenia zasad poprawnego przedstawienia. Jest raczej próbą krytycznego namysłu nad warunkami, które czynią przedstawienie możliwym. Warunki te poprzedzają wszelką syntezę danych zmysłowych, dzięki której ujmujemy je w jeden, spójny obraz. Tym samym należą do porządku doznawania lub odczuwania (Empfindung, sensation), w którym, można by powiedzieć, nie ma miejsca na osobę. Dokładniej: nie ma jednego miejsca, jest bowiem nieskończenie wiele niedających się złożyć w jedną spójną całość miejsc; nie ma jednego czasu, brak jest bowiem określonej linii narracyjnej, a czas zdaje się płynąć we wszystkich kierunkach; wreszcie nie ma osoby, gdyż ten, „kto patrzy”, pozbawiony zostaje swego absolutnego punktu widzenia, jego status zewnętrznego obserwatora zostaje podważony, gdyż sam zostaje wpisany w obraz*³¹.

Komentarz ten wydaje się zadowolający tylko częściowo – bardzo trafnie opisuje krajobraz jako pewien rodzaj doświadczenia, wskazuje również na zabiegi zastosowane w filmie, ale nie zdaje sprawy ze sposobu, w jaki *La Région centrale* w samozwrotnej refleksji komentuje kino jako przestrzeń zmysłowego spotkania z obrazami. Przyjrzyjmy się sekwencji z ostatniej części filmu. Trwające około trzydziestu minut ujęcie rozpoczyna powolny, horyzontalny obrót kamery. Po chwili następuje zbliżenie na przypadkowy kamień i ponowne oddalenie (kamera wciąż się obraca), w końcu zaś ramię wysięgnika zaczyna wykonywać ruch obrotowy wokół własnej osi poziomej, zasygnalizowany dodatkowo pulsującym dźwiękiem. Kamera filmuje teraz pełen okrąg horyzontu, jednocześnie wykonując taką rotację, że w kadrze niebo i ziemia regularnie zamieniają się miejscami. Ruch aparatu stopniowo nabiera prędkości, osiągając kulminację w momencie, w którym kamera porusza się tak szybko i wykonuje tyle obrotów jednocześnie, że ziemia i niebo przeistaczają się w migotliwą całość. Ostatecznie wirowanie zwalnia, tak że z czasem staje się możliwe zidentyfikowanie poszczególnych obrazów. Film dobiega końca, podczas gdy kamera porusza się już spokojnie. Rozbrzmiewający w tej sek-

wencji pulsujący dźwięk zaprogramowany przez Snowa początkowo rozlega się w regularnych odstępach, aby w fazie najszybszego ruchu aparatu nabrać tempa. Przerwy między poszczególnymi sygnałami stają się niemożliwe do zidentyfikowania, zlewając się w jeden przedłużony, burdonowy odgłos. Sekwencja ta jest, jak sądzę, swoistym zwornikiem filmu oraz najdobitniej eksponuje ten jego wymiar, w którym wychodzi on poza ideę humanistycznego podmiotu widząco-mysłącego. To wszystko odbywa się zaś w najmniej spodziewany sposób – przez ekstatyczne pobudzenie zmysłów i ciała widza.

Istotnym elementem tego procesu jest wyłaniająca się z przywołanych ujęć wizja spotkania obrazu i podmiotu, a także funkcji obrazu jako doświadczenia świata. Opisu chaotycznego przedstawienia krajobrazu z filmu Snowa nie wyczerpują konstatacje o jego delirycznym, halucynacyjnym potencjale czynione przez Schollenbergera i Lyotarda. Wydaje się, że *La Région centrale* jest propozycją jeszcze bardziej radykalną, zawierającą sugestię, że warunkiem skonstruowania krajobrazu jest jego absolutna destrukcja, stworzenie przestrzeni, w której może pojawić się coś nowego. Taki jest bowiem sens ostatniej sceny filmu, w której mamy do czynienia nie tyle z zamazaniem obrazu, ile całkowitym brakiem jego czytelności, „kraj-obrazową miazgą”, z której zniknęło wszelkie podobieństwo do oryginału. Istotne znaczenie ma tu także czasowy wymiar filmu Snowa – trzy godziny stanowią wyzwanie dla wytrzymałości widza. Finał nie jest zresztą bynajmniej doświadczeniem immersyjnym, ale czymś zgoła odwrotnym: zderzeniem z płaskością ekranu, na którym pojawiają się abstrakcyjne formy. Widz jako odbiorca świata diegetycznego przestaje istnieć, pozostaje tylko pokawałkowany podmiot nierozpoznający się do końca ani w świecie filmu, ani przed ekranem, wyobcowany zarówno „tam”, jak i „tu”, przeciążony niespójnymi bodźcami wizualnymi. Niemożność zajęcia stabilnej pozycji powoduje w doświadczeniu wyrwę, w której ujawnia się fundamentalna obcość interesująca Snowa już w *Długości fali*.

Destrukcja, o której mowa, nie powinna budzić jednak w żadnym razie skrajnie negatywnych. Jak bowiem wynika z opisanej sekwencji, niszczycielski potencjał krajobrazu umożliwia ujawnienie czegoś nowego, próbę stworzenia nowej perspektywy przy użyciu niespotykanej dotychczas optyki³². Nieantropocentryczne spojrzenie zakłada swobodne, synestezyjne przekraczanie granic poszczególnych zmysłów, dlatego może nie powinny dziwić podobieństwa między zniszczeniem krajobrazu w finale *La Région centrale* a koncepcją diagramu, którą wypracował Gilles Deleuze, pisząc o twórczości Francisca Bacona. Malarstwo – twierdzi filozof – zawsze rozpoczyna się od katastrofy, wychodzi bowiem od momentu irracjonalnego umieszczenia na płótnie kresek, plamek, ułożenia ich losowo i swobodnie, tak że z początku nie są ani znaczącymi ani znaczonymi, pozostają poza sferą jakiegokolwiek komunikacji³³. Katastrofa polega tu na podważeniu obrazu jako przedstawienia, załamaniu wszystkich możliwości poznawczych opartych na dominacji wzroku, wysunięciu na pierwszy plan malarskiego gestu unieważniającego pragnienie rozpoznania, identyfikacji, opowieści³⁴. Tym właśnie jest etap diagramu – według Deleuze’a bodaj najważniejszy w pracy nad obrazem. Dochodzi na nim do wytworzenia płaszczyzny pozbawionej iluzji głębi, na której może zaistnieć wizualna Figura³⁵. Co istotne, wizualność tej Figury nie jest równoznaczna z jej wymiarem optycznym – o ile ów oznaczałby funkcjonowanie figur (pisanych małą literą) w zrozumiałej, znaczącej całości, o tyle wizualność byłaby

oddziaływaniem wzrokowym wyprzedzającym sens, *możliwością rzeczy*³⁶ (lub *matter of fact*³⁷), w przypadku której przedmiot, Figura pisana wielką literą, jawi się w samym swoim byciu wizualnym³⁸. Wyjście z kryzysu reprezentacji jest możliwe według filozofa na dwa sposoby. Pierwszy z nich polegałby na radykalnym wyczyszczeniu diagramu i skonstruowaniu w pełni syntetycznego „kodu”, jak w abstrakcji geometrycznej Mondriana czy Malewicza – drugi na maksymalnym rozszerzeniu diagramu przez destrukcję wszelkiej optycznej materii, jak w *action painting* Pollocka. Druga strategia zakłada, że płótno zastępuje rzeczywistość, stwarza mapę pokrywającą się z terytorium, co staje się dostrzegalne także w praktycznym geście zdejmowania obrazów ze sztalug i rozciąganiu ich na ziemi, co umożliwiłoby malowanie z wnętrza przedstawienia – *nastąpiła tu bowiem przemiana horyzontu w ziemię: cały horyzont optyczny obrócił się w taktyną ziemię*³⁹.

Metafory Deleuze’a odzwierciedlają to, co można wyczytać z ekstatycznego ujęcia z filmu *Snowa* – nierozróżnialność obrazów nieba i ziemi, ruch kamery tak szybki, że wydaje się skierowany we wszystkie strony naraz. Wszystko to koresponduje z próbą stworzenia obrazu niepoddanego rzeczywistości, takiego, w którym rzeczywistość jest dopiero kształtowana. *La Région centrale* jest nie tylko przemianą horyzontu w ziemię, jak pisał o malarstwie Deleuze, lecz stworzeniem nowej Ziemi, nowych przestrzennych, ale i etycznych relacji, nowych form podmiotowości i komunikacji, w której prosty podział na zmysły zawodzi, a to, co wizualne, okazuje się jednocześnie haptyczne⁴⁰.

Posthumanistyczne wyjście poza ustalone granice refleksji o podmiocie nie kończy się jednak na stworzeniu innej ontologii obrazu i relacji, w którą wchodzi z nim widz. Równie ważnym elementem byłaby tu bowiem odmienna konfiguracja jego ciała i materii filmowej. Odbiorca *La Région centrale* zostaje uobecniiony cielesnie w filmie za pomocą cięć montażowych przerywających ciągłość obrazów. Widok wspomnianego znaku „x” na czarnej planszy pojawiającej się między ujęciami utrzymuje się stosunkowo długo, bo około dwudziestu sekund. Po tym czasie u widza występuje powidok, który nakłada się na kolejne obrazy i nie znika przez kilkanaście sekund. Niebo wybrzusza się więc w formie iksa, ziemia komponuje się z krzyżowymi liniami. Interwały te pozwalają zaakcentować obecność patrzącego, który zaś patrzy tak, że samo spojrzenie (jego potencjał i zawodność) staje się działaniem samozwrotnym. Dlatego trudno też jednoznacznie mówić o immersyjnym charakterze *La Région centrale*, ekstatyczne poczucie siebie nie służy bowiem zanurzeniu w diegizie, lecz intensyfikuje odczucie ciała, które częściowo uniezależnia się lub staje nieposłuszne wobec świadomości. Jest również miejscem spotkania z obcością, przestrzenią, w której poczucie zadomowienia okazuje się niemożliwe. Powraca tu diagram Deleuze’a – obraz, w którym trajektoria spojrzenia jest zgodna z ruchem ręki, myśl zostaje determinowana procesami cielesnymi, a dualistyczny podział na umysł i ciało – zniesiony. *La Région centrale* wytwarza zatem wizualny, ale nie optyczny obraz – reprezentację, w której zostaje zaakcentowana nieprzezroczystość medium, nie zaś rozpoznawalny widok. Wizualność ta ponadto silnie aktywizuje zmysłowy aparat widza zmuszonego do porzucenia tradycyjnej pozycji odbiorczej i odkrycia w swoim ciele przestrzeni o innym charakterze. To właśnie ten proces okazuje się sednem posthumanistycznej myśli filmu.

Jednak to nie tylko ciało widza staje się przestrzenią obcości. *Snow* kilkakrotnie przywołuje w tym kontekście także organiczny charakter obrazu filmo-

wego. Powróćmy do ujęcia z finału. Stroboskopowe pulsowanie dźwięku i obrazu odnosi się wyraźnie do samej struktury filmu, którego odbiór opiera się przecież na iluzji wynikającej z niedoskonałości ludzkiego aparatu percepcyjnego. Widz „uzupełnia” migoczące obrazy o czynnik ruchu w momencie, w którym nie potrafi zarejestrować ich rzeczywistego, nieciągłego charakteru. Scalone ze sobą w jeden widok ziemia i niebo mogą być zatem metaforą samego kina. Podkreślają to obdarzone aurą niesamowitości zdjęcia, w których kamera kieruje się w swej nieustannej rotacji prosto ku słońcu – wypełniony bielą ekran staje się pusty jako przedstawienie, ale jednocześnie zostaje „nasycony” materialnością filmu. Ukazują się na nim niedoskonałości taśmy, zabrudzenia, plamy. Światło zostaje tu przedstawione jako czynnik aktywny, nie-ludzki aktor-demiurg powołujący do życia film na półprzezroczystej błonie, umożliwiającej z kolei doświadczenie kinowe. Jeśli krajobraz to szok niespójności przestrzeni i czasu, to filmowa reprezentacja jest prawdopodobnie najlepszym przykładem krajobrazu, w którym widz jest zmuszony do ciągłego łączenia ujęć, syntetyzowania z nich chwilowej, nietrwałej i umownej całości. Jeśli *La Région centrale* opowiada o czymkolwiek, to właśnie o tym procesie. Snow tworzy więc film wydający się komentarzem na temat kina – z jednej strony jako obrazu zdolności poznawczych człowieka, z drugiej jako podstawowej płaszczyzny poznania. Jak twierdzili André Bazin i Béla Balázs, to obrazy kinowe przedstawiają najbardziej intensywną rzeczywistość, obdarzoną zmysłową mocą, niedostrzegalną poza salą kinową. Moc ta dotyczy nawet najbardziej trywialnych rzeczy, przez co stwarza trudny do uchwycenia, wizualny nadatek, który za Jeanem Epsteinem można by określić mianem ruchu kinematograficznego, nadającego żywotność materii nieorganicznej⁴¹. Nawet jeśli owo „kino-poznanie” dotyczy tylko obrazu fragmentarycznego, nie oznacza to, że jest pozorne. Przeciwnie, zmysłowe doświadczenie jest prawdziwe i oferuje dostęp do prawdziwej wiedzy, w obrębie której staje się możliwy ponowny namysł nad kategorią realizmu i automatyzmu w filmie.

Perspektywa *La Région centrale* to perspektywa maszynowego oka Ziemi, ale Ziemi procesualnej, Deleuzjańskiej Figury jako zmysłowej, wizualnej obecności. Przy tym Snow sugeruje, że widz jest nie tylko świadkiem tego „stawania się”, ale organicznym elementem ciągłej metamorfozy, w której podmiotowa spójność i odrębność zostają całkowicie zanegowane. Symbolizuje to maszyna umieszczona na kanadyjskim pustkowiu – „osi świata”. Maszyna nigdy nie pojawia się na ekranie, jest niewidzialna, a jednak stale obecna. Owa *axis mundi* wprawdzie nie wyznacza żadnego stabilnego miejsca, ale wytwarza pewne niewidoczne centrum⁴². Schollenberger twierdzi za Lyotardem, że krajobraz to doświadczenie rozpadu uniemożliwiające pomyślenie świata jako całości. Według mnie przywołana uprzednio zmysłowa obecność widza, jak również unaocznienie filmowej materii mogą prowadzić do innego wniosku, mianowicie do rozpoznania, że destrukcja krajobrazu umożliwia dostęp do pewnej wiedzy. Wprawdzie nie jest to wiedza o niezależnym od podmiotu przedmiocie (ten bowiem nie istnieje), lecz o cielesnym doświadczeniu, którym jest spotkanie z tym, co radykalnie opiera się znaczeniu. To doświadczenie otwiera drogę do powolnej konstrukcji świata jako całości – nie na podstawie gotowego oryginału, ale kryzysu obrazu rozumianego jako przesilenie umożliwiający powtórna wiarę w koherencję i spójność świata. *La Région centrale* stanowi według mnie coś na kształt systemu naczyń połączonych, w którym zostaje zniesiona izolacja

podmiotu i przedmiotu, ale nie na rzecz relatywizmu i mnożenia nowych perspektyw, lecz wspólnej odpowiedzialności za bycie w rzeczywistości, które można sobie uświadomić dopiero pod wpływem doświadczenia zmysłowego. Fantomowa obecność maszyny produkującej obrazy nie oznacza przecież nieobecności.

Elsaesser pisze o odpowiedzialności i przynależności do świata, odnosząc się do automatycznego wymiaru filmu zapewniającego o istnieniu jakiejś obiektywnej zewnętrżności oraz ukazującego paradoksalnie, że widz jest elementem tej zewnętrżności⁴³. Virginia Woolf twierdzi w podobnym duchu, że filmowa maszyna ma bezprecedensową zdolność ukazywania życia, jakie jest, wówczas gdy nie bierzemy w nim udziału⁴⁴. Tak jak piękno płatków śniegu objawiające się w ich obojętności na istnienie człowieka u Bazina, życie to tyleż wyobcowuje widza, ile włącza go w sztafaż całej rzeczywistości, w której nie ma różnicy między *pięknym i brzydkim, cennym i bezwartościowym, klamką i księżną*⁴⁵. Wydaje się, że poczucie przynależności do świata przez filmy takie jak *La Région centrale* jest w dobie antropocenu, katastrofy klimatycznej i pandemii – zjawisk ujawniających problemy globalnego kapitalizmu⁴⁶ – doświadczeniem niezwykle cennym. Konieczność zaangażowania w świat – już nie w roli podmiotu władzy, ale jego organicznej części – będzie wymagała także redefinicji kina i filmu jako obszarów obcowania z tym światem. Być może przyjdzie nam także przemyśleć realistyczne teorie kina i afirmacyjny potencjał, który oferują. Jak zauważyła komentatorka myśli Bazina, jego posthumanistyczny realizm sprowadza się do wykraczającej poza izolację podmiotu miłości, której sednem jest spojrzenie ujmujące człowieka na równi ze zwierzętami, przedmiotami i przestrzenią, zasadniczo obce wobec ludzkich pragnień⁴⁷.

Tak rozumianą obcość uwarunkowaną automatycznym spojrzeniem kamery dostrzegam w całej twórczości Snowa, przede wszystkim zaś w *La Région centrale*. Tytułowa przestrzeń centralna wymyka się ludzkiemu poznaniu, może nawet jest pusta, ale jak najbardziej istnieje. W geście porzucenia znaczenia Elsaesser dostrzega otwarcie na możliwość filmowego prezentowania świata, przy czym proces ten – w przeciwieństwie do re-prezentacji – odbywałby się na drodze uobecnienia świata za pomocą obrazów: *Automatyzm kinowego ruchu wymaga zupełnie innych [niż ludzkie] współrzędnych – takich, w których nasze organizmy i mózgi są integralnym składnikiem świata, uwalniając nas od idei wnętrza, uleczając z rozłamów na podmiot i przedmiot, umysł i ciało*⁴⁸. Ekstazyjne doświadczenie *La Région centrale* polegałoby właśnie na wyjściu poza upraszczające dualizmy, ku odpowiedzialnej i etycznej obecności. Sposób tworzenia krajobrazu w filmie Snowa pokazuje, że wyobcowanie to zaledwie jeden z efektów tego działania, mogącego także prowadzić niespodziewanie do pełnej identyfikacji, takiej, która paradoksalnie wymaga porzucenia myślenia o sobie jako identyfikującym się podmiocie. Bezrefleksyjna kamera zostaje tu zestawiona z refleksyjnym krajobrazem, spójną przestrzenią rozciągającą się na ekranie i poza nim. Aparat niestrudzenie chwyta obrazy, za pomocą ciągłych rotacji i obrotów sugeruje opowieść o świecie, który nie wyczerpuje się w granicach ustanawianych przez kadry filmowe, lecz znajduje kontynuację w odczuwaniu widza zaangażowanego zmysłowo, rozpoznającego swoje ciało jako przestrzeń krajobrazu – nagłego wtargnięcia obcości i materialności. Zawieszona zostają rozróżnienia podmiotowe, a w przestrzeni centralnej sytuuje się niewidoczna, nieosobowa, panteistyczna świadomość kontemplująca samą siebie; *podmiot rozciąga się na całym obwodzie koła, którego środek już dawno został opuszczony przez „ja”*⁴⁹.

- ¹ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logika wrażenia*, tłum. A. Z. Jaksender, Wydawnictwo Epe-rons-Ostrogi, Kraków 2018, s. 173.
- ² E. Legge, *Michael Snow: Wavelength*, Afterall Books, London 2009, s. 12.
- ³ E. Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, tłum. G. Jurkowlaniec, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 53.
- ⁴ Sicinski wykorzystuje dwuznaczność angielskiego słowa *dwell* oznaczającego zarówno zamieszkiwanie, jak i rozmyślanie, dywagowanie. M. Sicinski, *Michael Snow's „Wavelength” and the Space of Dwelling*, „Qui Parle” 1999, t. 11, nr 2, s. 73.
- ⁵ F. Leitner, *On Robots and Turtles: A Posthuman Perspective on Camera and Image Movement after Michael Snow's „La Région centrale”*, „Discourse” 2013, t. 35, nr 2, s. 267.
- ⁶ Tamże, s. 265.
- ⁷ Tamże, s. 268.
- ⁸ Tamże, s. 269.
- ⁹ Nagranie umieszczone najpierw na platformie YouTube zostało już usunięte. Zob. S. Messenger, *Sea Turtle Finds Lost Camera, Films Itself Swimming*, <https://www.treehugger.com/natural-sciences/sea-turtle-finds-lost-camera-films-itself-swimming-video.html> (dostęp: 9.03.2020).
- ¹⁰ F. Leitner, dz. cyt., s. 270.
- ¹¹ Tamże, s. 274.
- ¹² R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. A. Derra, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 66.
- ¹³ T. Elsaesser, *European Cinema and Continental Philosophy: Film as Thought Experiment*, Bloomsbury, New York 2019, s. 45.
- ¹⁴ Tamże, s. 53. Elsaesser obrazuje uwagę słynnym fragmentem z książki Bazina, w którym teoretyk pisał o samowystarczalności i autonomicznym pięknie kwiatu lub płatka śniegu, istniejących niejako w świecie równoległym, bez ingerencji człowieka, a nabierających szczególnej namacalności dopiero w obrazie filmowym.
- ¹⁵ Tamże, s. 27.
- ¹⁶ P. Schollenberger, *Odosobnienie. Próby dekonstrukcji krajobrazu*, <http://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/8-powrot-krajobrazu/odosobnienie.-proby-dekonstrukcji-krajobrazu> (dostęp: 19.03.2020).
- ¹⁷ Tamże.
- ¹⁸ Tamże, s. 8.
- ¹⁹ Tamże.
- ²⁰ Tamże.
- ²¹ Tamże, s. 9.
- ²² P. Schollenberger, *Krajobraz bezstronny – doświadczenie krajobrazu według Lyotarda*, w: *Krajobraz kulturowy*, red. B. Frydryczak, M. Ciesielski, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauki, Poznań 2014, s. 102.
- ²³ Tamże, s. 104.
- ²⁴ Tamże, s. 106.
- ²⁵ J.-F. Lyotard, *Scapeland*, w: tegoż, *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Éditions Galilée, Paris 1988, s. 194.
- ²⁶ Tenże, *The Unconscious as Mise-en-scène*, tłum. J. Maier, w: *Acinemas: Lyotard's Philosophy of Film*, red. G. Jones, A. Woodward, Edinburgh University Press, Edinburgh 2017, s. 52.
- ²⁷ Tamże.
- ²⁸ Tamże, s. 53.
- ²⁹ Tamże, s. 52.
- ³⁰ J.-F. Lyotard, *Acinema*, tłum. P. N. Livingston, w: *Acinemas...* dz. cyt., s. 39.
- ³¹ P. Schollenberger, *Odosobnienie...* dz. cyt.
- ³² J.-F. Lyotard, *The Unconscious as Mise-en-scène...* dz. cyt., s. 53.
- ³³ G. Deleuze, dz. cyt., s. 155.
- ³⁴ Tamże, s. 156.
- ³⁵ Tamże, s. 156-157.
- ³⁶ Tamże, s. 156.
- ³⁷ Tamże, s. 255.
- ³⁸ Koncepcja Deleuze'a jest wywiedziona z różnienia na figuratywne i figuralne, zaproponowanego przez Lyotarda. Figuratywne byłoby to, co przedstawiające, narracyjne (nawet w najprostszym sensie), figuralne – to, co jest obecne, ale wymyka się znaczeniu. Zob. J.-F. Lyotard, *Discours, Figure*, Klincksieck, Paris 1971.
- ³⁹ Tamże, s. 163-164.
- ⁴⁰ Tamże, s. 166.
- ⁴¹ Z. Czeczot-Gawrak, *Współczesna francuska teoria filmu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1982, s. 39.
- ⁴² Thierry de Duve pisze o tajemniczym obszarze centralnym tak: *centrum centralnego regionu przypomina czarną dziurę. Jego siła grawitacyjna jest tak silna, że wszystko w otoczeniu zostaje przez nie wchłonięte, jednak ono samo pozostaje mroczne, niewidzialne, nieświadome tego, co robi. Oko maszyny widzi wszystko z wyjątkiem samego siebie. W przeciwieństwie do Kartezjańskiego i Kantowskiego podmiotu nie jest refleksyjne*. T. de Duve, *Michael Snow: The Deictics of Experience and Beyond*, „Parachute” 1995, nr 78, s. 9. Cyt. za: P. Schollenberger, *Odosobnienie...* dz. cyt. (dostęp: 19.03.2020).

⁴³ T. Elsaesser, dz. cyt., s. 45.

⁴⁴ Tamże, s. 44.

⁴⁵ Tamże, s. 51.

⁴⁶ Esej ten kończę w czasie izolacji społecznej wywołanej pandemią COVID 19.

⁴⁷ J. Fay, *Seeing/Loving Animals: André Bazin's Posthumanism*, „Journal of Visual Culture” 2008, t. 7, nr 1, s. 51.

⁴⁸ T. Elsaesser, dz. cyt., s. 54.

⁴⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *Anty-Edyp*, tłum. T. Kaszubski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017, s. 26.

Aleksander Kmak

Filmoznawca i krytyk sztuki współczesnej; w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego przygotowuje rozprawę doktorską o kinie nieprzyjemności i zmysłowej teorii filmu. Publikował między innymi w „Widoku”, „Kwartalniku Filmowym”, „Ekranach” i „Pleografie”; stale współpracuje z magazynem „Szum”. Współredagował książkę *Cięcie ciała. Ruchome obrazy* (2018).

Bibliografia

- Barthes, R.** (1971). Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S. N. Eisensteina. *Kino*, 11, ss. 37-41.
- Braidotti, R.** (2009). *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym* (tłum. A. Derra). Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Czeczot-Gawrak, Z.** (1982). *Współczesna francuska teoria filmu*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Deleuze, G., Guattari, F.** (2017). *Anty-Edyp* (tłum. T. Kaszubski). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Deleuze, G.** (2018). *Francis Bacon. Logika wrażenia* (tłum. A. Z. Jaksender). Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi.
- Elsaesser, T.** (2019). *European Cinema and Continental Philosophy: Film as Thought Experiment*. New York: Bloomsbury.
- Fay, J.** (2008). Seeing/Loving Animals: André Bazin's Posthumanism. *Journal of Visual Culture*, 7 (1), ss. 41-64.
- Legge, E.** (2009). *Michael Snow: Wavelength*. London: Afterall Books.
- Leitner, F.** (2013). On Robots and Turtles: A Posthuman Perspective on Camera and Image Movement after Michael Snow's „La Région centrale”. *Discourse*, 35 (2), ss. 263-277.
- Liotard, J. F.** (1988). *L'Inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Éditions Galilée.
- Jones, G., Woodward, A.** (red.) (2017). *Acinemas: Lyotard's Philosophy of Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Marks, L. U.** (2002). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Messenger, S.** (2010, 9 czerwca). *Sea Turtle Finds Lost Camera, Films Itself Swimming*. treehugger.com. <https://www.treehugger.com/natural-sciences/sea-turtle-finds-lost-camera-films-itself-swimming-video.html>
- Mitchell, W. J. T.** (2015). *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów* (tłum. Ł. Zaremba). Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Panofsky, E.** (2008). *Perspektywa jako „forma symboliczna”* (tłum. G. Jurkowlaniec). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Schollenberger, P.** (2014). Krajobraz bezstronny – doświadczenie krajobrazu według Lyotarda. W: B. Frydryczak, M. Ciesielski (red.), *Krajobraz kulturowy* (wyd. 1, ss. 99–114). Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauki.
- Schollenberger, P.** (2014). Odosobnienie. Próby dekonstrukcji krajobrazu. *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Popularnej*, 8. <http://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/8-powrot-krajobrazu/odosobnienie.-proby-dekonstrukcji-krajobrazu>
- Sicinski, M.** (1999). Michael Snow’s „Wavelength” and a Space of Dwelling. *Qui Parle*, 11 (2), ss. 59–88.

Keywords:

film theory;
 avant-garde cinema;
 Michael Snow;
 landscape;
 Anthropocene;
 sensuous film theory

Abstract

Aleksander Kmak

The Crisis of Representation, Earth-Landscape and Post-humanist Pantheism in Michael Snow’s *La Région centrale*

The main subject of the essay is Michael Snow’s *La Région centrale*. Referencing various writings on the film, the author highlights areas that have not been tackled by scholars: the sensuous character of the film experience and its consequences for cinema’s status as a sphere of the cognition of reality. *La Région centrale* is juxtaposed with Gilles Deleuze’s concepts of painterly catastrophe and diagram in order to show how the experience of landscape becomes a post-humanist project of creating the whole new world, where existent dualisms of body-mind, subject-object or human-animal are completely overthrown. This interpretation is accompanied by a reflection on the cinema’s role during the age of Anthropocene and a re-affirmation of realism in film theory.