

„Kwartalnik Filmowy” nr 110 (2020)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.338>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Małgorzata Radkiewicz
Uniwersytet Jagielloński
<https://orcid.org/0000-0001-6387-0810>

Dom jako „materia w procesie” w projektach artystycznych i filmowych

Słowa kluczowe:

posthumanizm;
materia;
podmiot;
ekologia;
realizm sprawczy

Abstrakt

Przedstawiona w artykule analiza motywu domu z perspektywy posthumanistycznej pozwala pokazać uwikłanie bohaterów w liczne intra-akcje, które można interpretować w kategoriach realizmu sprawczego zdefiniowanego przez Karen Barad oraz podmiotowości relacyjnej i mikropolityki opisanych przez Rosi Braidotti, odwołującej się w swoich przemyśleniach do Féliksa Guattariego i jego idei trzech ekologii: społeczeństwa, środowiska i psyche. Wybór przykładowych projektów artystycznych oraz filmów polskich (*Pora umierać*, *Dziki róż*, *Cicha noc*) i zagranicznych (*Fukushima*, *moja miłość*, *Pod wiatr*) pozwala pokazać różne poetyki filmowania domu oraz sposoby budowania narracji ukazujących związki bohaterów z materialnością, przyrodą, środowiskiem społecznym i naturalnym.

Architektoniczna sylwetka domu oraz sceneria jego wnętrza wydają się nierozdzielnie związane z ludzką historią, w której pełnią określone funkcje – fizyczne i symboliczne – związane z codzienną egzystencją osób oraz społeczności, ich zakorzenieniem w przestrzeni i tradycji rodzinnej. Jednak przyjęcie perspektywy „po człowieku” wymusza inny ogląd, pozwalający spojrzeć na dom przez pryzmat jego materialności oraz trwania w czasie i w różnych warunkach naturalnych, zgodnie z własną – post- albo nie-ludzką – dynamiką. Refleksja odnosząca się do posthumanizmu i nowego materializmu byłaby więc sposobem na „emancypacyjną” analizę „domowych konstrukcji”, uwzględniającą ich sprawczość, co zmienia także sposób interpretacji związanych z nimi postaci i ich losów.

Ten rodzaj ujęcia „po człowieku” pojawił się na 57. Biennale Sztuki w Wenecji w 2017 r. Została tam pokazana instalacja gruzińskiego artysty Vajiko Chachkhianiego zatytułowana *A Living Dog in the Midst of Dead Lions*, którą stanowił mały drewniany dom znaleziony na kaukaskiej prowincji.

Koncepcja artysty polegała na przeniesieniu do przestrzeni wystawowej całej budowli i umieszczeniu w jej wnętrzu zamkniętego systemu nawadniania sprawiającego, że w środku z regularną częstotliwością padał „deszcz”. Ponieważ, ze względu na specyfikę biennale, ekspozycja trwała kilka miesięcy, powtarzające się opady wywoływały w drewnianym wnętrzu podobne zmiany, jakim pod wpływem czynników fizycznych (wilgoci, temperatury, światła) podlegają inne materialne wytwory człowieka: meble, tkaniny, tapety, fotografie. Oprócz tych „naturalnych” przeobrażeń w materii instalacji ciekawe w koncepcji wydawało się również to, że widzowie nie byli wpuszczani do środka, nie stanowili aktywnej części ekspozycji, lecz pozostawali jego biernymi obserwatorami. Pozycja świadka pozbawionego sprawczości i dogodnych punktów widzenia, w tym przypadku ograniczonych do zamkniętych okien różnej wielkości, wymuszała uwagę i skupienie na zintensyfikowanej przemianie materialnej, jakiej podlegała gruzińska budowla.

W pracy Chachkhianiego brak postaci ludzkich, które z domu czyniłyby scenerię swoich życiowych historii i podporządkowywałyby go, wraz z całym wyposażeniem, funkcjom użytkowym. Konstrukcję wystawową, pozbawioną narracji o niegdysiejszych mieszkańcach, wypełniły nie-ludzkie obiekty, których trwanie determinował czas i czynniki fizyczne oraz związane z nimi zjawiska. W efekcie projekt stał się formą posthumanistycznej performatywności, o której pisała Karen Barad¹, proponując przemyślenie w duchu posthumanizmu dwóch pojęć: materialności i znaczenia. Jej zdaniem konieczne jest krytyczne podejście do języka jako narzędzia określania statusu rzeczywistości i zwrócenie się ku *performatywnej alternatywie dla reprezentacjonizmu*², eksponującej zamiast opisu, praktyki, czynu i działania. Zaproponowane przez Barad *materialistyczne, naturalistyczne i posthumanistyczne*³ ujęcie performatywności pozwala przyznać materii status aktywnej uczestniczki procesu stawania się świata i charakteryzującej go ciągłej *intra-aktywności*⁴, czyli właśnie działania i sprawczości. Rozpadająca się drewniana konstrukcja z gruzińskiej instalacji to przykład zintensyfikowania i wyeksponowania materialistycznego charakteru złożonych intra-akcji, jakim podlegają ludzkie wytwory pod wpływem czynników naturalnych, w tym wypadku głównie wody.

Podobny motyw „aktywnego” domu podlegającego intra-aktywnym przemianom można odnaleźć w filmach polskich pokazujących proces jego powstawania (*Dziki róża*, reż. Anna Jadowska, 2017), unicestwienia (*Cicha noc*, reż. Piotr

Domalewski, 2017) albo po prostu trwania (*Pora umierać*, reż. Dorota Kędzierzawska, 2007), zachodzący na skutek lub pomimo ludzkiej egzystencji. Istotną rolę w performatywnych wizjach domu odgrywają warunki lokalne, które – jak wysokogórski klimat – determinują kształt i funkcje gospodarstwa w filmie *Pod wiatr* (*Con el viento*, reż. Meritxell Colell, 2017) albo czynniki niezależne od człowieka, katastrofy naturalne i cywilizacyjne, burzące porządek egzystencji w *Fukushima, moja miłość* (*Grüße aus Fukushima*, reż. Doris Dörrie, 2016).

Aby dostrzec uchwyconą w tych opowieściach płynność materii i zrozumieć jej przyczynową naturę, niezbędne jest uwzględnienie ludzkich i nie-ludzkich postaci sprawczości oraz *uwikłania materii w jej własną historyczność*⁵. Przyjęta przez Barad perspektywa *realizmu sprawczego*⁶ oznacza, że sprawczość przestaje być domeną wyłącznie ludzką, związaną z intencjonalnością człowieka czy jego podmiotowością (choć nie zakłada alternatywy antyhumanistycznej). W kategoriach posthumanistycznych sprawczość nie jest atrybutem, lecz *aktem stanowienia* i „działaniem”/„byciem” w jego *intra-aktywności*⁷. W konsekwencji, w oglądzie natury, ciała, materialności nie można utrzymywać dualnej optyki absolutnej zewnętrżności i wewnętrzności, tak jak nie da się traktować człowieka ani jako *czystej przyczyny*, ani też *czystego skutku*⁸.

Nie-ludzkie trwanie

Tytuł filmu *Pora umierać* można odnieść zarówno do momentu w historii pani Anieli (Danuta Szaflarska), jak i zamieszkanego przez nią, stylowego domu, który skrzypiąc i trzeszcząc, opiera się wyburzeniu i zachodzącym wokół modernizacjom. Jeśli jednak porzucić linearną, humanistyczną narrację od narodzin do śmierci, to radykalna konstatacja okaże się prowokacją do zmiany perspektywy oraz skupienia się na sprawczości materii motywującej i stymulującej trwanie. Konstrukcja filmu Kędzierzawskiej opiera się na podobnych założeniach jak gruzińska instalacja z weneckiego biennale. Reżyserka stawia bowiem w centrum akcji drewniany budynek (willa „Kahana” w Otwocku), prezentując go jako złożony organizm, którego egzystencja jest niezależna od stopnia funkcjonalności czy użyteczności dla człowieka. To właśnie wyczucie siły tego organizmu pomaga bohaterce odzyskać ochotę do życia, gdy wydaje się jej, że jest już gotowa na śmierć. Ta została poprzedzona kilkoma czynnościami składającymi się na „materialny” rytuał: zasłonięciem lustra, zatrzymaniem zegara i nałożeniem przygotowanej wcześniej sukienki oraz butów. Tak szczegółowo ukazane elementy rytualne przenoszą ludzką śmierć ze sfery kontaktów międzyludzkich oznaczających pożegnanie, rozpacz, żałobę, w sferę fizyczno-biologiczną z jej zróżnicowanymi cyklami życia/trwania, w które wpisuje się życie pojedynczego człowieka. Kiedy po zapaleniu świecy kobieta z różańcem w dłoniach kładzie się w końcu na łóżku, nasilające się odgłosy domu i wyczuwalny w nich rytm jego trwania wytrącają ją ze stanu rezygnacji i przywracają wolę działania, a tym samym unieważniają początkowo nieunikniony scenariusz.

Poetyka zdjęć Artura Reinharta, wieloplanowych, przesyconych refleksami świetlnymi, dodatkowo wzmacnia wrażenie aktywności materialnej domu, a nieostre ujęcia powodują, że jego bryła zlewa się z zalesionym otoczeniem, stając się integralną częścią lokalnego ekosystemu. Kamera zagląda przez szyby, przekracza

ramy okien i drzwi, naruszając granicę między ogrodem a mieszkaniem, tym, co tu i teraz a czasem minionym zapisanym w warstwach kurzu i pajęczyn, skrzyżujących wiekowych meblach i podłogach. Zbliżenia ukazują fakturę drewna ukształtowaną pod wpływem czynników atmosferycznych, noszącą ślady długoletniej eksploatacji. Panoramy i długie jazdy nie pozwalają na przeprowadzenie podziału między sferą ludzką i nie-ludzką, zamieszkaną i opustoszałą, pomieszczeniami centralnymi i zapleczem, uniemożliwiając jednoznaczne określenie znaczeń i funkcji materii. Jednym z rozwiązań najczęściej stosowanych przez operatora jest ujęcie w zwielokrotnionej ramie – kadru oraz zewnętrznych lub wewnętrznych okien i drzwi, w efekcie czego przenikają się i nakładają plany oraz zróżnicowane punkty widzenia.

Taki sposób filmowania wzmacnia poczucie aktywności wszystkiego, co materialne, a co w kolażowych obrazach zlewa się w jedną całość z postacią kobiety i jej psa. Jak zauważyła Barad, wszelkie ciała, nie tylko ludzkie, są *materialno-dyskursywnymi fenomenami*⁹, bowiem materializują się przez intra-aktywność i performatywność świata. Założenie to pozwala spojrzeć na relację dom-człowiek przedstawioną w *Pora umierać* jak na dynamiczny związek o płynnym, zmiennym charakterze. Poszczególne przedmioty i fragmenty drewnianej architektury – weranda, schody, poręcze – układają się w żywą historię, jednocześnie ludzką i nie-ludzką. Performatywny wymiar materialnej rzeczywistości podkreśla sposób filmowania z różnych perspektyw, wcale nie zawsze podporządkowanych wzrokowi Anieli lub innych osób. Wydaje się, że kobieta koegzystuje w opustoszałej willi na równych warunkach z psem i zgromadzonymi sprzętami. Nie dominuje w przestrzeni, lecz jest integralną częścią zachodzących w niej intra-aktywności. Jak zwracała uwagę Barad, takie upłynnienie i nieoznaczoność granic czyni materialne wytwory *otwartymi praktykami*¹⁰.

Także cykl ludzkiego życia od narodzin do śmierci nie stanowi ramy określającej porządek świata. Jest w nim zauważalna raczej cykliczność zjawisk natury i ciągłość mimo zmieniającej się kondycji nie-ludzkich aktorów: ubrań ukrytych w szafach, starego wózka, zabawek i innych przedmiotów, często znajdujących się wciąż w dobrej kondycji, lecz pozbawionych atrakcyjnego powabu nowości. Drewniana willa żyje jakby na przekór swojej niefunkcjonalności wynikającej z ogromu przestrzeni do ogrzania, sprzątnięcia i wyremontowania, zwłaszcza że ma tylko jedną stałą lokatorkę. Kiedy Aniela decyduje się przekazać dom na cele społeczne, niejako uwalnia go z dominującej humanistycznej narracji. I z tej indywidualnej, związanej z dziedziczeniem oraz nieprzewidywalną eksploatacją przez kolejne pokolenia (wnuczka daje jej do zrozumienia, że nikt nie chce starego budynku), i tej zbiorowej, związanej z wyburzaniem i zagospodarowywaniem działek na nowo. W ostatniej scenie filmu kamera „wylatuje” przez okno, pokazując ograniczoną przestrzeń domu Anieli z coraz większego oddalenia, jako część złożonego uniwersum.

Intra-akcje z materia

W filmie *Dziki róże* sieci intra-akcji, w których żyje główna bohaterka Ewa (Marta Nieradkiewicz), rozciągają się na dwóch płaszczyznach materialności: domowej, związanej z nieukończoną budowlą, i środowiskowej, tworzonej przez las



Cicha noc, reż. Piotr Domalewski (2017)



Pod wiatr, reż. Meritxell Colell (2017)



Dziki róże, reż. Anna Jadowska (2017)



Pora umierać, reż. Dorota Kędzierzawska (2007)

i plantację dzikich róż. W każdej z tych sfer dochodzi do determinującego postępowanie kobiety *uwikłania/reacyjności/(re)artykulacji*¹¹ granic między tym, co ludzkie i nie-ludzkie, co kulturowe i naturalne. Jak zaznaczyła Barad, powiązane ze sobą intra-akcje powodują wytwarzanie nowych fenomenów, konstytutywnych dla rzeczywistości. W rezultacie rzeczywistość ta nie składa się z *rzeczy-w-sobie*, ale z „*rzeczy*”-*w-fenomenach*¹², co uwidacznia się w obrazie świata zaproponowanym przez Jadowską.

Na pierwszym planie jest dom, którego widok na pustej poza tym działce nie pozostawia wątpliwości, że wciąż jest ona placem budowy, a on sam to niedokończony projekt oczekujący na finalizację, gdy nieobecny mąż przywiezie zarobione pieniądze. Kobieta zamieszkuje z dziećmi na poddaszu, gdzie znajdują się jedyne wykończone pomieszczenia. Pokoje są jednak wciąż pozbawione drzwi, które zostały zastąpione tymczasową barierką chroniącą kilkuletniego synka przez wyjściem na schody. Stan przejściowy domu można by nazwać etapem nie tyle „po”, ile „przed człowiekiem”, zagospodarowaniem niedokończonej konstrukcji, nadal pokrytej cementowym pyłem. Przejściowość tę podkreśla też wszechobecna folia ochronna, której ruch odzwierciedla zachodzący wokół proces „materializacji” zyskującej znaczenie i formę *w toku urzeczywistniania rozmaitych sprawczych możliwości*¹³. Prawie transparentny, foliowy materiał jest z jednej strony praktycznym izolatorem używanym w różnych stadiach budowy, a z drugiej specyficznym łącznikiem mieszkańców ze światem zewnętrznym – przenikają przez niego światło i głosy, jednak właśnie dzięki jego izolacyjnemu charakterowi nie wdzierają się one siłą do środka. W materialnej rzeczywistości domu odbywa się stały „przepływ sprawczości”, która jak podkreślała wielokrotnie Barad, nie jest atrybutem, lecz oznacza ciągłe *rekonfigurowanie świata*¹⁴ – tworzenie relacji, konstytuowanie się granic. W jednej ze scen Ewa, ukrywając się przed odwiedzającą ją krewną, staje za kawałkiem foliowej zasłony, jednocześnie podtrzymując kontakt (bo ma świadomość obecności drugiej osoby), lecz unikając bezpośredniej bliskości. Wie, że nadal jest częścią wspólnoty, z którą są związane jej role społeczne, zwłaszcza żony i matki, ale coraz boleśniej zdaje sobie sprawę, że indywidualne wybory (zdrada z młodszym kochankiem i zajście z nim w ciążę) skazują ją na napiętowanie albo wykluczenie z grupy.

W każdym z obszarów egzystencji Ewy zachodzą specyficzne *sprawcze intra-akcje*¹⁵, czyli *konkretne, przyczynowe, materialne akty stanowienia, mogące, choć nie jest to konieczne, angażować „ludzi”*¹⁶. Fizyczna praca przy zbiorze róż to też swego rodzaju akt stanowienia, a raczej samostanowienia, zwłaszcza że to właśnie w przestrzeni natury bohaterka może spokojnie zmierzyć się ze swoimi myślami i emocjami. W lesie, wśród krzewów różanych doznaje odmiennych, zróżnicowanych bodźców wizualnych, dźwiękowych, zapachowych, dotykowych, tym intensywniejszych, że Ewa z dala od domu podporządkowuje się naturalnemu rytmowi życia regulowanemu przez pogodę i długość dnia. Moment przejścia ze sfery leśnej do społecznej również łączy się ze specyficznym doświadczeniem materialności, bowiem zakończenie zbiorów oznacza często konieczność przewiezienia worków wypełnionych płatkami róż na dziecięcym wózku – jedynym dostępnym jej środkiem transportu.

Epizody z codziennego życia bohaterki składają się na obraz świata jako dynamicznego procesu intra-aktywności, która podlega ciągłym rekonfiguracjom

pod wpływem *lokalnie określonych struktur przyczynowo-skutkowych, określających granice, własności, sensy*¹⁷. Bohaterowie filmu Jadowskiej żyją wizją ukończenia domu i stabilizacji oznaczającej brak konieczności wyjazdów do pracy, a w konsekwencji konsolidację rodziny. Jednak na przekór tym marzeniom wydarza się coś, co zmienia owe „lokalne struktury, granice i sensy”, wpływając na zachodzące intra-akcje. Przyjazd męża Ewy z zagranicy zbiega się w czasie z przygotowaniami do komunii, do której ich córka wcale nie chce iść. Napięcia między małżonkami przyczyniają się do kolejnego zbliżenia kobiety z kochankiem, czego konsekwencją jest zaginięcie w lesie synka. Odnalezienie dziecka wcale nie osłabia wzajemnych pretensji ani negatywnych emocji, nawet wtedy, gdy budowę domu udaje się doprowadzić do takiego etapu, że może się w nim odbyć uroczystość komunijska. W scenie przyjęcia widz odnosi wrażenie, że destabilizacja charakterystyczna dla sfery materialności przeniosła się na relacje międzyludzkie oraz do sfery psychicznej, zwłaszcza w przypadku Ewy i jej córki.

W interpretacji postaci z *Dzikich róż*, uwikłanych w wiele materialnych i niematerialnych intra-akcji, przydatna okazuje się koncepcja Rosi Braidotti, według której kondycja postludzka zmusza do tego, by *myśleć krytycznie i twórczo o tym, kim i czym się właśnie stajemy*¹⁸. Filozofka czerpie inspirację z rozważań Féliksa Guattariego¹⁹, który podkreślał konieczność wypracowania nowej ekologii społecznej obejmującej trzy fundamentalne elementy: środowisko, stosunki społeczne i sferę psyche. Poza tym zarówno Guattari, jak i Braidotti zwracali uwagę na transwersalne powiązania między tymi trzema ekologiami i konieczność ich całościowego analizowania. Spojrzenie na film Jadowskiej z tak pojmowanej „trój-ekologicznej” perspektywy pozwala na wieloaspektowy ogląd konfliktów oraz postaci uwikłanych w szereg intra-akcji. Sceny ukazujące Ewę poza domem, w leśnej przestrzeni, często wraz z dziećmi, są obrazem zarówno jej osobliwego kontaktu z naturą, jak i kondycji psychicznej, gdy przemęczona, zagubiona, przestraszona próbuje znaleźć siłę, by przetrwać. Kiedy w trakcie poszukiwań zaginionego dziecka mówi do męża: *Ciebie tu nie ma*, komentuje nie tylko fakt o wydzwisku społecznym – jego brak we wspólnocie rodzinnej, ale także swój stan psychiczny – odczucia osoby, która na co dzień sama zmaga się z kłopotami i wychowaniem dzieci i nie ma nawet z kim porozmawiać. W tej sytuacji romans z nastoletnim chłopakiem jest gestem rozpaczki, próbą nawiązania relacji, która dałaby jej poczucie bliskości cielesnej i emocjonalnej. Powiązanie ekologii społecznej ze sferą psyche pozwala dostrzec sens w mało intratnej pracy Ewy na plantacji róż. Podczas zrywania kwiatów kobieta zyskuje równowagę i świadomość własnej sprawczości – robi coś samodzielnie, potrafi zarabiać i mimo że nie są to duże dochody, które zapewniłyby byt rodzinie, dają poczucie niezależności. Jednocześnie jej aktywność jest związana ze środowiskiem odmiennym od sfery społecznej, w której zajmuje określoną pozycję, zarówno w rodzinie, jak i wśród członków wiejskiej wspólnoty.

Dla Braidotti wątek transwersalnych powiązań między ekologiami był szczególnie ważny w kontekście posthumanistycznej teorii krytycznej, także feministycznej, wymagającej równoczesnej analizy wielu obszarów. W rozważaniach o podmiotowości „po człowieku” badaczka podkreślała konieczność dostrzeżenia rozległych i czasem nieoczywistych powiązań, na przykład *między efektem cieplarnianym, statusem kobiety, rasizmem i ksenofobią oraz rozszalałym konsumpcjonizmem*²⁰. W takim podejściu widziała szansę na zmianę myślenia o „Ja” i wy-

pracowanie nowych, społecznych, etycznych i dyskursywnych wzorców kształtowania się podmiotu w postludzkiej rzeczywistości. Równocześnie proponowała, by w miejsce binarnej opozycji: to, co dane i to, co konstruowane, wprowadzić nie-dualistyczne ujęcie interakcji między naturą a kulturą uwzględniające sprawczość nie-ludzkich podmiotów i technologii.

Tak rozumiane posthumanistyczne ujęcie podmiotowości można odnaleźć w filmie Doris Dörrie *Fukushima, moja miłość*, opowiadającym o konsekwencjach trzęsienia ziemi i awarii w elektrowni atomowej wywołanej tsunami dla nadmorskiego ekosystemu, lokalnej społeczności i życia bohaterki. Wszystkie motywy łączy miejsce akcji – znajdujący się w strefie skażonej dom dawnej gejszy, Satomi (Kaori Momoi), postanawiającej wykorzystać niski poziom radioaktywności i powrócić z przymusowego przesiedlenia. W wyprawie towarzyszy jej młoda Niemka, Marie (Rosalie Thomass), która zdecydowała się na przyjazd do Fukushimy jako wolontariuszka, by uciec od osobistych problemów związanych ze zdradą i zerwanymi zaręczynami. Konfrontacja z cudzym nieszczęściem, wbrew założeniu, wcale nie pomaga jej uporać się z własnym dramatem. Uczy jednak otwartości na doświadczenie innych, zwłaszcza Satomi, która w trakcie tsunami straciła uczennicę i najlepszą przyjaciółkę.

Początkowo wydarzenia rozgrywają się w obozie dla osób ewakuowanych z terenów skażonych, głównie ludzi dojrzałych i w podeszłym wieku, pragnących pozostać blisko dawnych domostw albo po prostu niemających dokąd się przeprowadzić. Obrazy jednakowych baraków ustawionych przy równo wyznaczonych ulicach mają w sobie równie dużo grozy, jak ujęcia nadbrzeża z piętrzącymi się workami wypełnionymi radioaktywnym piaskiem. Następnie akcja przenosi się do zrujnowanej siedziby Satomi, która nie bacząc na brak jednej ściany oraz zniszczone wyposażenie, postanawia ponownie w niej zamieszkać. Marie, mimo że nie rozumie motywacji starszej kobiety, dołącza do niej i pomaga jej zagospodarować się na nowo. Nie oznacza to wcale podjęcia próby odbudowania na wpuł zburzonego domu, a jedynie dostosowanie go do bieżącej eksploatacji, co sprowadza się do uprzątnięcia podłogi i porozrzucanych sprzętów.

Można powiedzieć, że obie kobiety funkcjonują w sposób podporządkowany dynamice intra-aktywności świata, w ujęciu Barad oznaczającej także to, że *sens bycia ustanawiany zostaje w nieustannych wzlotach i upadkach sprawczości*²¹. Symbolem zmiennego stopnia tej sprawczości jest codzienny rytuał wymiatania nawiewanego pyłu, którego wszechobecność przypomina i o pobliskiej plaży, i o postępującej erozji wysuszonej, niekultywowanej gleby. Inną intra-aktywnością jest uprawiany przez bohaterki recykling. Dom nie ma kompletnego wyposażenia, więc jeśli brakuje im jakichś przedmiotów, Marie próbuje je znaleźć w opustoszałym sąsiedztwie, napotykając przy okazji porzucone zabawki, zgubione buty, a nawet skuter, który udaje jej się uruchomić. Niektóre rzeczy znajdują ponowne zastosowanie, inne pozostaną bezużyteczne, tak jak zdewastowane zabudowania i zarastający roślinnością teren odstraszaający utrzymującym się poziomem skażenia. W rzeczywistości naznaczonej kataklizmem naturalnym i cywilizacyjnym, jak w opisie Barad, *relacje zewnątrzności, powiązania i wykluczenia zostają ponownie skonfigurowane*²².

W filmie Dörrie z dokonującą się rekonfiguracją porządku świata w poatomowych realiach koresponduje poetyka obrazu łącząca konwencję charaktery-

styczną dla wielu dokumentów (kamera „z ręki”, czarno-białe zdjęcia) z typowym dla reżyserki przyglądaniem się z bliska postaciom i ich otoczeniu. Taki sposób filmowania pozwala na subiektywizację obrazów, zwłaszcza jeśli mają one charakter wspomnień, nocnych majaków lub snów na jawie, jakich pod wpływem traumy doświadcza Satomi. Zburzony częściowo dom sprawia wrażenie bytu transwersalnego, funkcjonującego między przeszłością a teraźniejszością, w wymiarze ludzkim i nie-ludzkim.

Podmiotowość relacyjna w domowej scenerii

Wybory życiowe bohaterki filmu Dörrie odpowiadają dynamice zmian zachodzących w rzeczywistości Fukushima podlegającej nieustannym transformacjom wymuszonym katastrofą, usuwaniem szkód i godzeniem się na to, co nieodwracalne. Marie przyjeżdża do Japonii, uciekając przed przykrymi doświadczeniami, wysiedlona do obozu Satomi powraca do domu, by skonfrontować się ze swoją traumą. Obie kobiety są na swój sposób migrantkami, które zdecydowały się na adaptację do ekstremalnych warunków, by móc przepracować swoje „Ja”. Motyw migracji pojawia się także w filmie *Cicha noc*, którego bohater Adam (Dawid Ogrodnik) wraca z zagranicy do rodzinnego domu na wsi z zamiarem uporządkowania spraw osobistych przed rozpoczęciem kolejnego, jak zakłada – całkowicie odmiennego rozdziału w życiu. Złożoność kontekstów, w których rozwijają się historie wymienionych postaci, wymaga, by spojrzeć na ich postawy całościowo i – jak w swojej refleksji sugerowała Braidotti – przez pryzmat wielorakich, powiązanych ze sobą procesów i zjawisk. Filozofka tłumaczyła ten rodzaj kontekstowego uwikłania podmiotu za pomocą pojęcia „chaosmosu” zaczerpniętego z pism Guattariego, który zdefiniował je jako *przestrzeń odniesienia dla stawania się rozumianego jako rozwijanie się wirtualności lub transformatywnych wartości*²³. Zaznaczył on przy tym, że o kształcie podmiotu decyduje „chaosmiczne” *przetaszowanie różnych kategorii*²⁴, pozwalające na ucieczkę od mechanizmu utowarowienia i reżimu konsumpcji oraz eksperymenty z wirtualnością.

Podążając tym tropem, Braidotti stwierdziła, że *musimy stać się takimi rodzajami podmiotów, które aktywnie pragną nie tylko wynaleźć podmiotowość jako zestaw odmiennych wartości, lecz także czerpać przyjemność z tego, a nie z utrwalania swoich reżimów*²⁵. Zaznaczyła przy tym, że taka kreacyjna i niereżimowa konstrukcja podmiotowości powinna być rozpatrywana w kategoriach etyki afirmatywnej, która *aktywuje relacyjne władze podmiotu i nakierowuje je na przemianę afektów negatywnych w pozytywne*²⁶.

W filmie *Cicha noc* cechy tak rozumianego podmiotu można odnaleźć w postaci Adama ukazywanego od pierwszej sceny z perspektywy intra-aktywności ze światem realnym (materialnym) i wirtualnym (widocznym na nagraniu cyfrowym). W podróży mężczyźnie towarzyszy kamera, za pomocą której na bieżąco dokumentuje on wyprawę, nagrywając jednocześnie własne komentarze na temat wizji przyszłości podporządkowanej oczekiwaniu na narodziny dziecka. Podmiotowość Adama to wypadkowa realnego bytu oraz wyobrażeń i planów, uwikłana w wiele materialnych intra-akcji. W trakcie jazdy autobusem wytwarza się przymusowa wspólnota ludzi z tej samej okolicy, pracujących poza krajem, po-

wracających nie samolotem, lecz takim środkiem transportu, który dowiezie ich jak najbliżej domu, a poza tym jest tańszy i obsługiwany przez polskich kierowców. Wielu pasażerów łączy podobna mentalność i sposób zachowania zademonstrowany w scenie postoju, gdy po informacji kierowcy o płatnych toaletach, większość podróżujących mężczyzn załatwia swoją potrzebę fizjologiczną na poboczu. Po dotarciu do celu bohater postanawia wynająć luksusowy samochód, by w czytelny, właśnie materialny sposób podkreślić swój status osoby, której udało się odnieść sukces. Koszty wynajmu są absurdalnie wysokie, ale wartość symboliczna tego gestu zostaje potwierdzona w scenie powitania, gdy członkowie rodziny z podziwem komentują pojazd.

Elementem materialnym o największym znaczeniu, z którym Adam wchodzi w złożone relacje, jest dawny dom dziadka, włączony w narrację również za pomocą osobistej kamery. Długie i zróżnicowane ujęcia budowli oraz okolicy nie są, jak by się mogło wydawać, zapisem nostalgicznym, ale czysto komercyjnym, służącym do zilustrowania oferty sprzedaży, która ma pomóc bohaterowi zdobyć środki na samodzielną działalność przedsiębiorczą. Kamera ponownie pełni rolę narzędzia transwersalnego, przenosząc stary dom z intymnej sfery tradycji rodzinnej (dziedziczenia i gospodarowania przez kolejne pokolenia) do sfery ekonomicznej, w której jest on tylko atrakcyjną posiadłością w starym stylu, stojącą w otoczeniu dzikiej przyrody. Co ciekawe, o filmowanym budynku prawie w ogóle nie mówi się w kategoriach praktyczności i użyteczności, jakby był niezależnym, podmiotowym bytem, wymagającym poszanowania i specjalnej relacji opartej na złożonej więzi między architekturą, krajobrazem i mieszkańcami. Ma on zupełnie inny status niż aktualna siedziba rodziny, przepełniona ludźmi, domagająca się remontu, pełna niewygód, na które skarży się młodszy brat, wskazując ciasnotę i psującą się kanalizację.

Cała sytuacja, rozgrywająca się wokół starego domu oddaje złożoność *mikropolityki relacji*²⁷, o której Braidotti pisała w kategoriach etyki posthumanistycznej opartej na pierwszeństwie wzajemnych powiązań i współzależności. Z perspektywy tak pojmowanej etyki najważniejsze jest podążanie za *transwersalnymi połączeniami*²⁸, między tym co materialne i tym, co symboliczne, tym, co ludzkie i nie-ludzkie. Autobus, samochód, dom wystawiany na sprzedaż w tajemnicy to – również ważne, jak członkowie rodziny – elementy mikropolityki relacji określającej podmiotowość bohatera *Cichej nocy*. Mimo uwikłania w zależności społeczne i ekonomiczne, nie chce on dać się zamknąć w stereotypie migranta zarobkowego urządzającego się po powrocie z zagranicy na swoim, a być może także przejmującego od ojca funkcję głowy rodu. Jednak wobec kolejnych rozczarowań (związek dziewczyny z młodszym bratem będącym ojcem dziecka) Adamowi coraz trudniej wierzyć, że uda mu się samodzielnie określić swoje „Ja”. W dodatku płonie stary dom, jakby w geście sprzeciwu wobec podporządkowania jego bytu planom intratnej sprzedaży.

W scenie zamykającej film Adam ponownie wsiada do autobusu jadącego za granicę, w kamerze wciąż jest zapis jego wcześniejszych opowieści o nadziejach i oczekiwaniach, a także miejsc i ludzi, wobec których definiuje się jako podmiot. Szansą bohatera na lepsze życie może być potencjał, który Braidotti dostrzegała w konstrukcji podmiotu relacyjnego odnoszącej się do *politycznego i etycznego sprawstwa*²⁹. Sprawstwo to oznacza możliwość wyjścia poza dialektyczne schematy



Fukushima, moja miłość, reż. Doris Dörrie (2016)

i wypracowania nowych narzędzi pojęciowych, które umożliwiłyby zaakceptowanie *wzmacniających nas innych, jak i wchodzenie w aktywne relacje z nimi*³⁰.

Z podobnymi problemami borykają się postacie sportretowane w filmie *Pod wiatr*. Reżyserka i scenarzystka Meritxell Colell zbudowała opowieść wokół starego domu w hiszpańskiej prowincji Burgos, dokąd z Buenos Aires powraca po dwudziestu latach Mónica (Mónica García). Powodem powrotu jest otrzymana od matki, Pilar (Concha Canal), informacja o chorobie ojca. Jednak kiedy kobiecie udaje się dotrzeć na miejsce, okazuje się, że starszy mężczyzna już nie żyje. Bohaterka uczestniczy w spotkaniu rodzinnym, w którym bierze udział również druga córka Pilar oraz jej wnuczka. Cztery kobiety, reprezentujące różne generacje i style życia, próbują mimo utraty ukochanej osoby podtrzymać łączące je więzi. Oprócz postaci zmarłego ojca najważniejszym spoiwem i punktem odniesienia jest dla nich stary kamienny dom, w którym nagromadzone od pokoleń sprzęty tworzą rodzaj archiwum lokalnego rolnictwa i sposobów adaptacji ludzi do życia w trudnych górskich warunkach.

W sytuacji zaprezentowanej w filmie widoczna staje się nieuniknioność oddziaływania na podmiot czynników nie-ludzkich/nieosobowych: przyrodniczych, historycznych, społecznych. To właśnie w aktualnych relacjach materialnych Braidotti dostrzegała działanie sił kognitywnych, afektywnych i etycznych, które tworzą *sieć lub klącze wzajemnych powiązań z innymi*³¹. Zależność między ludzkimi i nie-ludzkimi bytami badaczka ujmuje pozytywnie jako otwierającą możliwości tworzenia, a nie negatywnie jako źródło nowych zagrożeń (choć, jak sama zaznacza, nie można ich lekceważyć).

Właśnie takiej zależności doświadczają bohaterki filmu *Pod wiatr*. Podczas krótkiego, wspólnego pobytu w górach każda z kobiet określa swoją relację z domem, ale też całą okolicą, jej specyfiką klimatyczną i kulturową. Dla Pilar nie istniało dotąd inne życie niż to z mężem na gospodarstwie, w którym wszystkie zabudowania, sprzęty i hodowane niegdyś zwierzęta nadawały sens jej egzystencji. Gdy bierze do ręki jakiś przedmiot, to jakby odświeżała znajomość z kimś bliskim, ważnym, bo stale obecnym obok. Podobnie dzieje się z krajobrazem, w który Pilar wtapia się, tworząc z nim niejako jeden organizm. Nie odczuwa przy tym dyskomfortu ani z powodu zimna i górzystego ukształtowania terenu, ani braku bliskich sąsiadów, wpisując się całą sobą w złożoną, organiczną i materialną całość.

Inaczej zachowuje się jej wnuczka, którą siostra Móniki przywozi ze sobą do rodzinnej posiadłości. Dziewczyna z zaciekawieniem eksploruje świat wokoło, a podziwiając wysokogórskie pejzaże i dziką przyrodę, nie od razu potrafi powiązać je z konkretnym wymiarem ludzkiej i nie-ludzkiej egzystencji: rodzajem budownictwa, sposobem uprawy roli czy też obyczajowością, stylem jedzenia i ubierania się mieszkańców. Kiedy penetruje kolejne pomieszczenia i przegląda zgromadzone w nich rzeczy, często musi pytać babcię o ich nazwę i zastosowanie. Ale mimo braku doświadczenia i wiedzy o odkrywanej materialności w trakcie obcowania z nią zaczyna wypracowywać własne intra-akcje. Wchodzi w relację z wybranymi, najczęściej drewnianymi przedmiotami, które polubiła ze względu na przyjemną w dotyku fakturę albo oryginalny kształt, dzięki czemu stały się jej bliskie wbrew albo pomimo braku użyteczności.

Także Mónica określa swój stosunek do otoczenia przez bezpośrednio, cielesno-materialne doznania, wykorzystując w nich zawodowy warsztat choreogra-

ficzny. Figury tańca współczesnego pozwalają jej odnowić utracony kontakt z budynkami i ziemią, gdy bosy improwizuje układ na klepisku w pustej stodole. Wykonując poszczególne ruchy, dotyka szorstkich kamiennych ścian oraz drewnianych belek, dzięki czemu wchodzi z nimi w intymną intra-akcję. Energia ludzka i nie-ludzka przenikają się wzajemnie, podobnie jak w scenie, gdy wraz z matką staje na wzgórzu, poddając się sile wiatru i słońca. W tak trudnych warunkach człowiek musi stać się częścią materialnego świata i dostosować do jego rytmu. Gdy Mónica opowiada rodzinie o swoich fascynacjach zawodowych, nie bez powodu pokazuje fragment występu Piny Bausch, która w oryginalny sposób wykorzystywała w swoich spektaklach wodę, ziemię, rośliny. Nie stanowiły one u niej przedmiotowych uzupełnień choreografii, lecz były integralną częścią scenicznego ruchu, niwelującego granicę między materialnością otoczenia a cielesnością wykonawców.

Podobnie jak dom dziadka w *Cichej nocy*, także hiszpańskie gospodarstwo jest pokazywane w ujęciach najczęściej pozbawionych postaci ludzkich, za to eksponujących kamienne zabudowania jako część górskiego krajobrazu. Domostwo symbolizuje rodzinną ciągłość, nie tylko w kategoriach spuścizny materialnej, ale również jako miejsce o własnym rytmie życia, w którym kolejni lokatorzy odgrywają swoje epizody.

(Nie)ludzka historia pewnego domu

Na trwanie domu w wymiarze symbolicznym i materialnym zwróciła uwagę Zuzanna Janin, która historii rodzinnej siedziby (miejsca pracy artystycznej jej matki Marii Anto) poświęciła pracę *Dom przekształcony w bryły geometryczne* (2018)³². Przeprowadzony przez artystkę remont willi zbudowanej na Żoliborzu w latach 20. XX w. pozwolił odsłonić nawarstwiające się ślady kolejnych lokatorów, wydarzeń dziejowych i związanych z nimi zmian w bryle budynku – od wyjściowego projektu Kazimierza Tołłoczki, przez zniszczenia wojenne i pożar w trakcie Powstania Warszawskiego, po odbudowę w latach 50. według obowiązujących wówczas koncepcji architektonicznych. Każdy z tych etapów ma swoje materialne pozostałości: fragmenty cegieł, glazury, kabli i gniazdek elektrycznych, które Janin pieczołowicie zebrała i przekształciła w kolażowe kompozycje utrwalone w półprzezroczystej żywicy epoksydowej. Uformowanie materiału plastycznego w bryły geometryczne umożliwiło dokładny ogląd skrawków domowej egzystencji, skondensowanej w rzeźbiarskiej instalacji stanowiącej zapis ponad 90-letniej historii domu.

W pracy Janin znaczenia nabierają fragmenty materii niemające rangi historycznego świadectwa albo nieistotne dla konstrukcji odnowionego domu, a jednak stanowiące jego integralną część. Działanie artystyczne pokazało, że – jak podkreślała Barad – praktyki dyskursywne i fenomeny materialne są wzajemnie uwikłane w *dynamikę intra-aktywności*³³ powodującą, że materię i znaczenie można artykułować tylko razem. Żadne z nich nie ma bowiem uprzywilejowanego statusu, który pozwalałby definiować to drugie. Tę dwukierunkową implikację można było zauważyć w innej części instalacji *Dom przekształcony w bryły geometryczne*, gdzie artystka wyeksponowała w osobnych ramach pojedyncze przedmioty, niegdyś zagubione albo wyrzucone przez właścicieli: łyżeczkę, opakowanie

po papierosach, fragment gazety, złożone kolorowe czasopismo. Przypominały one subtelnie o mieszkańcach domu i jego licznych słynnych bywalcach nadających mu rangę centrum intelektualnego i artystycznego. Dopełnieniem instalacji był cykl portretów fotograficznych przedstawiających – zgodnie z tytułem *Budowniczości* – kolejnych wykonawców robót remontowych. Aby nie odbierać znaczenia materialności, artystka zdecydowała się wyciąć ze zdjęć twarze postaci. Odnotowany i upamiętniony w ten sposób ludzki wkład nie zakłócił nie-ludzkiego charakteru narracji i wizualizacji.

Jak podkreśliła w jednej z wypowiedzi Zuzanna Janin: *Uchwycenie znaków pamięci jest energią, która daje nadzieję na życie wieczne, pokonanie zapomnienia, śmierci, pustki, niczego. Pamięć utrwalona w znakach materialnych lub ich symbolach pozwala też na mieszanie przeszłości i przyszłości*³⁴. Podobne uwikłanie w materialność, przeszłość i projekty przyszłości Barad opisała za pomocą pojęcia „splątanie” (*entanglement*), które zaczerpnęła z filozofii (dokąd zostało przeniesione z fizyki). W zaproponowanym przez nią ujęciu splątanie nie oznacza powiązania jednej rzeczy z innymi w taki sposób, w jaki powiązane są oddzielne byty, lecz brak niezależnego, odrębnego istnienia. W konsekwencji istnienie nie jest sprawą indywidualną, a jednostki wyłaniają się w procesie i jako części *splecionej intra-relacji*³⁵.

Przedstawione przykłady artystyczne i filmowe pokazują, że w analizie motywu domu i jego historii perspektywa „po człowieku” albo „bez człowieka” umożliwia wydobycie tych elementów materialności, które w przeciwnym razie pozostałyby niedostrzeżone: fakturę, teksturę, elementy środowiska naturalnego. Konsekwentna praca kamery ukierunkowanej na nie-ludzkie obiekty pozwala ukazać je jako samoistny żywy organizm, podlegający procesom fizycznym i biologicznym: erozji, starzeniu się, rozpadowi. Sprawczość domu przekłada się na postępowanie postaci zmuszonych do weryfikacji swoich przekonań oraz podejścia do wzorców osobowych związanych z płcią, wiekiem, wykonywanym zawodem. Aby zauważyć te wszystkie zjawiska, w analizach materialności domów należy uwzględnić dokonane przez Barad założenie, że w perspektywie realizmu sprawczego materia nie oznacza trwałej substancji, lecz jest raczej *substancją w jej intra-aktywnym stawianiu się*³⁶. Nie jest rzeczą, ale działaniem, *zastygłą sprawczością*³⁷, z którą mierzą się bohaterowie (re)konstruujący swoją relacyjną podmiotowość.

¹ Zob. K. Barad, *Posthumanistyczna performatywność: ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie*, tłum. J. Bednarek, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.

² Tamże, s. 325.

³ Tamże, s. 326.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże, s. 335.

⁶ Zob. tamże, s. 341-342.

⁷ Tamże, s. 355.

⁸ Tamże, s. 337.

⁹ Tamże, s. 351.

¹⁰ Tamże, s. 342.

¹¹ Tamże, s. 344.

¹² Tamże, s. 343.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże, s. 344.

¹⁵ Tamże, s. 343.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ R. Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, PWN, Warszawa 2013, s. 61.

¹⁹ Zob. F. Guattari, *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, tłum. P. Bains, J. Pefanis, Indiana University Press, Bloomington 1995, s. 134.

- ²⁰ R. Braidotti, *Po człowieku...* dz. cyt., s. 191.
- ²¹ K. Barad, *Posthumanistyczna performatywność...* dz. cyt., s. 343.
- ²² Tamże.
- ²³ R. Braidotti, *Po człowieku...* dz. cyt., s. 192.
- ²⁴ Tamże.
- ²⁵ Tamże.
- ²⁶ R. Braidotti, *Posthumanistyczna podmiotowość relacyjna i polityka afirmatywna*, tłum. J. Stępień, „Machina Myśli” 2018, s. 13, http://machinamyśli.org/wp-content/uploads/2019/01/Braidotti_Podmiotowo%C5%9B%C4%87-relacyjna.pdf (dostęp: 15.06.2020).
- ²⁷ R. Braidotti, *Po człowieku...* dz. cyt., s. 195.
- ²⁸ Tamże.
- ²⁹ R. Braidotti, *Posthumanistyczna podmiotowość...* dz. cyt., s. 12.
- ³⁰ Tamże.
- ³¹ Tamże.
- ³² Praca była prezentowana w Galerii Foksal w Warszawie od 21.09.2018 do 17.11.2018. Zob. <http://www.galeriafoksal.pl/zuzanna-janin-dom-przekształcony-w-bryly-geometryczne/> (dostęp: 10.04.2020).
- ³³ K. Barad, *Posthumanistyczna performatywność...* dz. cyt., s. 349.
- ³⁴ Wypowiedź cytowana w materiałach Galerii Foksal. Zob. <http://www.galeriafoksal.pl/zuzanna-janin-dom-przekształcony-w-bryly-geometryczne/> (dostęp: 10.04.2020).
- ³⁵ K. Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University, Durham 2007, s. IX.
- ³⁶ K. Barad, *Posthumanistyczna performatywność...* dz. cyt., s. 349.
- ³⁷ Tamże.

Małgorzata Radkiewicz

Prof. dr hab., filmoznawczyni; pracuje w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie kieruje Katedrą Historii Filmu Polskiego. Zajmuje się problematyką tożsamości kulturowej oraz twórczością kobiet w kinie, fotografii i sztuce współczesnej. Wyrazem jej zainteresowań są publikacje: *W poszukiwaniu sposobu ekspresji. O filmach Jane Campion i Sally Potter* (2001), *Władczyni spojrzenia. Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek* (2010). Ponadto autorka książek: *Derek Jarman. Portret indywidualisty* (2003), *Młode wilki polskiego kina. Kategoria gender a debiuty lat 90.* (2006) oraz *Oblicza kina queer* (2014). W latach 2015–2018 koordynatorka projektu badawczego Narodowego Centrum Nauki: „Pionierki z kamerą. Kobiety w kinie i fotografii w Galicji 1896–1945”, podsumowanego w licznych artykułach. Jako stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2015 r. prowadziła badania opublikowane w monografii: *Modernistki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918–1939* (2016). Członkini Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego oraz Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami.

Bibliografia

- Barad, K.** (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University.
- Barad, K.** (2012). *Posthumanistyczna performatywność: ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie* (tłum. J. Bednarek). W: A. Gajewska (red.), *Teorie wywrótowe. Antologia przekładów* (ss. 323–360). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

Braidotti, R. (2013). *Po człowieku* (tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk). Warszawa: PWN. (Publikacja oryginalna: 2013).

Braidotti, R. (2018) Posthumanistyczna podmiotowość relacyjna i polityka afirmatywna (tłum. J. Stępień). *Machina Myśli*, ss. 1-19. http://machinamysli.org/wp-content/uploads/2019/01/Braidotti_Podmiotowo%C5%9B%C4%87-relacyjna.pdf

Guattari, F. (1995). *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm* (tłum. P. Bains, J. Pefanis). Bloomington: Indiana University Press. (Publikacja oryginalna: 1992).

Keywords:

post-human;
matter;
subjectivity;
ecology;
agential realism

Abstract

Małgorzata Radkiewicz

Home as a “Matter in Process” in Films and Artistic Projects

The text presents an analysis of selected films, both Polish (*Pora umierać*, *Dziki różę*, *Cicha noc*) and foreign (*Grüße aus Fukushima*, *Con el viento*) and artistic projects which address the issue of home in terms of matter/meaning and intra-activities between human and non-human subjects. The methodology of the analysis is based on post-human theories of Karen Barad and her idea of agential realism, and Rosi Braidotti and her concept of a reconfiguration of the post-human subject and of ethical micro policy. There are also some references to Félix Guattari and the idea of multiple ecologies: social, environmental, and mental.



Pora umierać, reż. Dorota Kędzierzawska (2007)