

„Kwartalnik Filmowy” nr 110 (2020)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.340>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Andrzej Marzec

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
<https://orcid.org/0000-0002-9259-2642>

Kino zorientowane ku przedmiotom

Słowa kluczowe:

ontologia
zorientowana na
przedmiot;
realizm
spekulatywny;
powab;
dziwny realizm;
kino współczesne

Abstrakt

Autor przygląda się świeżemu zjawisku, jakim jest zwrot ku rzeczom w kinie współczesnym. Interpretując filmy Quentina Dupieux oraz Petera Stricklanda, skupia się przede wszystkim na kluczowej w dotarciu do rzeczy samych w sobie kategorii powabu (*allure*) oraz odróżnia ją od zmysłowego uwodzenia, z którym najczęściej jest mylona. Następnie, odwołując się do teorii witalistycznego materializmu Jane Bennett oraz jej pojęcia siły rzeczy (*thing-power*), zastanawia się, na czym polega sprawczość przedmiotów i dlaczego tak trudno nam ją sobie wyobrazić. Obecny u Bennett pasywno-aktywny charakter sprawczości rzeczy prezentuje na przykładzie najnowszego filmu Jamesa Benninga *Maggie's Farm* (2019). Autor udowadnia, że estetyka oraz retoryka w kinie zorientowanym ku przedmiotom nie są powierzchownymi ozdobnikami, nie pełnią roli ornamentu, lecz pozwalają poszczególnym twórcom filmowym w inny sposób spojrzeć na przedmioty.

Na ekranach kin coraz częściej możemy oglądać przedmioty, które mają własne życie, swoje tajemnice, historie, a nawet pragnienia. Przywykliśmy już do tego, że w filmach poruszające się same z siebie rzeczy najczęściej budzą w nas strach i niepokój lub są zwiastunem działania sił nadprzyrodzonych. Okazuje się jednak, że współczesne kino nie tylko traktuje przedmioty poważnie, ale jest też zainteresowane ich specyficznym, nie-ludzkim sposobem bycia. Chciałbym spojrzeć na najnowsze kino z perspektywy ontologii zorientowanej ku przedmiotom oraz pokazać, że pojęcia zaproponowane przez Grahama Harmana, filozofa reprezentującego realizm spekulatywny, mogą stanowić ciekawe narzędzie interpretacyjne.

W tym celu skupię się na fundamentalnej dla realizmu spekulatywnego różnicy między przedmiotem rzeczywistym i zmysłowym, a ujawniając pęknięcie między nimi, pokażę, że rzeczy nie są tym, czym się wydają, lecz potrafią być dwulicowe, zwodzić oraz mijać się z prawdą. W interpretacji filmu Quentina Dupieux oraz Petera Stricklanda skupię się przede wszystkim na kluczowej – w dotarciu do rzeczy samych w sobie – kategorii powabu (*allure*), odróżniając ją od zmysłowego uwodzenia, z którym najczęściej jest mylona. Następnie, odwołując się do teorii witalistycznego materializmu Jane Bennett oraz jej pojęcia siły rzeczy (*thing-power*), zastanowię się, na czym polega sprawczość przedmiotów i dlaczego tak trudno nam ją sobie wyobrazić. Obecny u Bennett pasywno-aktywny charakter sprawczości rzeczy zaprezentuję na przykładzie najnowszego filmu Jamesa Benninga. Realizm spekulatywny okazuje się dla filmoznawstwa niezwykle ważnym nurtem myślowym, gdyż utrzymuje, że to estetyka odgrywa doniosłą rolę w ontologii i w ten sposób staje się pierwszą filozofią¹.

Przyzwyczajaliśmy się, że tradycja realistyczna kojarzy się przede wszystkim z ludzkim zdrowym rozsądkiem. Nic bardziej błędnego, rzeczywistość jest dziwna, dlatego potrzebuje równie osobliwych filmów. Warstwa estetyczna w kinie zorientowanym ku przedmiotom nie przynależy jedynie do wizualnej powierzchni, lecz pozwala poszczególnym twórcom filmowym spojrzeć w inny sposób na przedmioty. Większość współczesnych nurtów filozoficznych kładzie nacisk na relacje, a podkreślając ich wagę, najczęściej je absolutyzuje – istnieją jedynie relacje. W perspektywie materialistycznej stajemy się, czyli jesteśmy strumieniem materii, która nieustannie zmienia się w zależności od tego, co napotka na swojej drodze. Bruno Latour zwraca uwagę na aktorów funkcjonujących w sieci, ale oni sami wcale nie są dla niego interesujący – francuski socjolog sprowadza ich do efektów działania, definiuje ich przez sprawczość (kto nie działa, również nie istnieje).

Graham Harman okazuje się specyficznym myślicielem; w jego ujęciu realizm polega na tym, że uznaje istnienie realnych, autonomicznych przedmiotów, zupełnie niezależnych od ludzkich sądów, interpretacji, a także relacji przedmiotowych oraz ich wyglądown. Sprowadzanie ich do strumienia materii (podważanie) lub relacji (rozpraszanie) sprawia, że ich unikatowe, wyjątkowe i zawsze jednostkowe istnienie zupełnie znika nam z oczu. Dzięki Harmanowi możemy wreszcie mówić o realnie istniejącym przedmiocie, który wchodzi w relacje z innymi za sprawą zmysłowości, ale zawsze pozostaje wycofany, niepoznawalny w swojej realnej, ontologicznej pieczarze. Zarówno koncepcja materializmu, jak i teoria aktora-sieci walczą z antropocentryzmem, ale żadna z nich nie troszczy się o indywidualne przedmioty. Tymczasem Harman przekonuje, że chociaż prawdopodobnie nikt

z nas nigdy nie widział ani materii ani relacji, to zawsze zauważamy i poznajemy indywidualnie istniejące przedmioty. Właśnie dlatego czas zacząć je zauważać również w kinie.

Reżyser od rzeczy

Quentin Dupieux, znany również w środowisku muzyki elektronicznej pod pseudonimem Mr. Oizo, jest jednym z tych nielicznych reżyserów, którzy zdecydowali się uczynić przedmioty głównymi bohaterami swoich filmów. Można powiedzieć, że twórca *Morderczej opony* (*Rubber*, 2010) jest prekursorem szerszego trendu w kinematografii europejskiej, czyli zwrotu ku rzeczom. Bohaterami jego najnowszego filmu *Deerskin* (*Le daim*, 2019) także nie są wcale ludzie – Georges (Jean Dujardin) czy też Denise (Adèle Haenel) – lecz skórzana kurtka z frędzlami. Nie stanowi ona jednak jedynie fetyszu ani biernego obiektu pożądania, bowiem ma nieoczekiwaną i niesamowitą sprawczość. Skutecznie odmienia losy ludzi, którzy popadają przez nią w obłęd, tracą dla niej głowę i panowanie nad własnym życiem.

Reżyserowi zainteresowanemu rzeczywistością przedmiotów zależało na tym, by znany ze swoich umiejętności aktorskich Dujardin zagrał w taki sposób, jak gdyby nie miał ich wcale, by nie przytłaczać gry głównej bohaterki filmu – kurtki z jeleniej skóry. W ten sposób Dupieux stara się pozbawić ludzi podmiotowości i jednocześnie wzmocnić aktywną rolę przedmiotu. W jednej z pierwszych scen pojawia się rozmazana, pozbawiona ostrości i jednocześnie charakteru twarz Georges’a, a w tle słyszymy romantyczny utwór Joe Dassina *Et si tu n’existais pas*:

*Jeśli nie istniałabyś,
To wiem, że też nie istniałbym (...)
Jeśli nie istniałabyś,
Dla kogo wtedy istniałbym??*

Tę zdecydowaną niewyraźną kondycję ludzkiego bohatera podkreśla dodatkowo rozmowa przez telefon z jego byłą żoną, która mówi mu: *nie ma Cię, nie istniejesz dla mnie*. Dupieux, tworząc zorientowaną ku przedmiotom „love story”, jednocześnie bawi się konwencjami i żongluje kliszami. Przedstawia losy dojrzałego mężczyzny, który nie jest zainteresowany kobietami wokół niego, lecz zakochuje się w kurtce z jelenia, dla której jest w stanie zrobić wszystko – wydaje na nią prawie 8 tys. euro i ucieka z nią do hotelu. Jednak zanim zdecyduje się związać z nią swoje życie, musi pozbyć się poprzedniej partnerki i nie chodzi tutaj wcale o żonę, lecz o starą sztruksową marynarkę. Georges próbuje utopić ją w toalecie na stacji benzynowej, lecz marynarka stawia opór i nie chce się poddać jego woli. Dramatyczna scena z początku filmu do złudzenia przypomina klasyczny fragment z *Rozmowy* (*The Conversation*, reż. Francis Ford Coppola, 1974), kiedy to prywatny detektyw Harry (Gene Hackman) wchodzi do wysprzątanego, sterylonego pokoju hotelowego, w którym bezskutecznie szuka dowodu popełnionego morderstwa. Wreszcie znajduje go całkowicie przez przypadek: spuszcza wodę w toalecie, zauważa wypływającą z muszli zakrwawioną koszulę.

W *Deerskin* ubranie nie odgrywa roli śladu po zamordowanym człowieku, nie funkcjonuje również jako metafora, lecz staje się rzeczą autonomiczną, którą



Mordercza opona, reż. Quentin Dupieux (2010)

można uśmiercić i zniszczyć, lecz nie sposób jej zredukować do niczego innego³. Reżyser sugeruje (podobnie jak we wcześniejszej *Morderczej oponie*), że nie ma ontologicznej różnicy między ludźmi a innymi przedmiotami⁴. Nie wiemy dlaczego akurat ta skórzana kurtka jest wyjątkowa, mielibyśmy również niemałą trudność z odróżnieniem jej od innych, do niej podobnych. Dzieje się tak dlatego, że nie jesteśmy jeszcze wystarczająco zorientowani ku przedmiotom, wciąż wiążąc wyjątkowość jedynie z cechami charakterystycznymi dla człowieka. Łatwo sobie wyobrazić, że z punktu widzenia rzeczy wszyscy ludzie mogą być do siebie po-

dobni, trudni do odróżnienia. Jednak Georges dokładnie zdaje sobie sprawę, że noszona przez niego kurtka jest wyjątkowa. Właśnie dlatego okazuje się godna uwagi, warta wszystkich wydanych na nią pieniędzy, a przede wszystkim zasługuje na to, by nakręcić o niej film. Spotkanie z tajemniczą kurtką sprawia, że mężczyzna nie tylko odzyskuje sens i chęć życia, lecz również zostaje przez nią odmieniony.

Czego chcą przedmioty?⁵

Warto podkreślić, że główna bohaterka *Deerskin* zostaje przedstawiona nie tylko jako obiekt ludzkiego pożądania, lecz ma również własne, nie-ludzkie pragnienia, które wyjawia w jednej z rozmów z ukochanym mężczyzną. Okazuje się też niezwykle zaborczym przedmiotem, pragnie udowodnić swoją wyjątkowość. Dlatego zależy jej na tym, by za wszelką cenę pozbyć się konkurencji w postaci innych kurtek. Georges z niezwykłym oddaniem stara się spełnić jej życzenie i wpada na przedziwny pomysł. Aby zrealizować cel, postanawia udawać reżysera i pod pretekstem kręcenia filmu nagrywa kamerą deklaracje ludzi, którzy przysięgają, że już nigdy w życiu nie będą nosić żadnych kurtek. Samozwańczy filmowiec najpierw kupuje od swoich ofiar ubrania, a gdy wreszcie kończą mu się pieniądze, odbiera je po prostu siłą, po czym zakopuje w ziemi, niczym zwłoki.

Deerskin w nieprzeciętny sposób realizuje podstawową zasadę ontologii zorientowanej ku przedmiotom, utwierdza nas w przekonaniu, że rzeczy nie są tym, czym się wydają. Klasyczna filozofia humanistyczna, podkreślając zazwyczaj zmienność i nieprzewidywalność ludzkich decyzji, zbyt długo bezkrytycznie ufała przedmiotom, wierzyła w ich jednoznaczność oraz stałość. Tymczasem Harman zrywa z antropocentrycznym punktem widzenia i zwraca uwagę, że rzeczy nie tylko bywają niejednoznaczne i zmienne, ale też mają zdecydowanie więcej niż jedno oblicze⁶. Filozof podkreśla, że rozdzielenie na przedmiot rzeczywisty oraz zmysłowy umożliwia rzeczom wycofywanie się, ukrywanie prawdy o sobie dzięki przyjmowaniu odmiennego wyglądu. W *Deerskin* doskonale widać Harmanowskie rozszczepienie, gdyż większość ludzi widzi w ukochanej Georgesa jedynie zwykłą kurtkę, natomiast mężczyzna uważa ją za jedyną w swoim rodzaju. Ma w sobie coś, do czego nie sposób dotrzeć poznawczo lub dyskursywnie (przedmiot rzeczywisty), ale można być pewnym jego realnego istnienia.

Do tej pory ubrania kojarzyły się nam z powierzchownością, dopuszczaliśmy, że mogłyby powiedzieć nam coś o swoich właścicielach, lecz raczej nikt nie pytał ich o własne zdanie. Tymczasem kurtka w filmie Dupieux ma indywidualną tożsamość oraz tajemnicze, niedostępne wnętrze. Nie jest nawiedzona przez jakiegoś ducha czy też nadprzyrodzoną siłę, która miałaby wpływać na jej niezwykle zachowanie, działa niezależnie, kierowana własnymi pobudkami oraz sobie jedynie znanymi motywami postępowania⁷. Jane Bennett zwraca uwagę, że najczęściej trudno sobie wyobrazić sprawczość rzeczy, gdyż zazwyczaj uważamy je za tępe, głuche i pozbawione życia⁸. To efekt myślenia dualistycznego, które utrzymuje, że jedynym życiodajnym, a zatem ożywiającym elementem jest duch, dusza lub umysł – coś zewnętrznego wobec rzeczy uznawanych za martwe. Ten krzywdzący punkt widzenia nie tylko doprowadza do instrumentalizacji przedmiotów, ale również stara się bezskutecznie udowodnić, że jedynie człowiek wie o życiu sensownym, wartościowym oraz interesującym. Tymczasem ontologiczny egalitaryzm Har-

mana (wszyscy jesteśmy przedmiotami) konsekwentnie podkreśla, że ludzkie poznanie, pragnienia oraz aktywności są jedynie kroplą w oceanie różnorodnych doświadczeń przedmiotów, o których wciąż jeszcze wiemy zbyt mało.

Kurtka z frędzlami uwalnia się od narzuconych jej ludzkich sensów oraz antropocentrycznej struktury znaczeń, przestaje być narzędziem czy też ozdobą i wytwarza własne pragnienia. O ile większość filmów skupia się na relacji między człowiekiem i rzeczą, w *Deerskin* reżyser czyni ją jedynie punktem wyjścia, aby wprowadzić nas w świat nierozpoznanych do końca związków pomiędzy przedmiotami. Najbardziej interesujące z punktu widzenia ontologii zorientowanej ku przedmiotom są stosunki głównej nie-ludzkiej bohaterki z innymi kurtkami, które pragnie za wszelką cenę zniszczyć. Dupieux wprowadza do filmu wiele niekonwencjonalnych punktów widzenia, ujęć zza rogu, zza łóżka, czy też z tylnego siedzenia samochodu, które można kojarzyć ze spojrzeniem przedmiotów. Odnosimy nieodparte wrażenie, że Georges jest nieustannie podpatrywany przez otaczające go rzeczy, w tym również kurtkę, z którą prowadzi rozmowy.

Powab, czyli nie szata zdobi przedmiot

Deerskin okazuje się filmem, który przedmioty traktuje poważnie, jednak sam wydaje się całkowicie pozbawiony powagi, zanurzony w typowym dla kina Dupieux nonsensie. Dlatego warto zadać pytanie, czy każdy reżyser mówiący o sprawczości lub pragnieniach rzeczy musi korzystać z retoryki absurdu oraz posługiwać się pastiszem? Jaką dokładnie funkcję pełni w kinie zwróconym ku przedmiotom humor oraz świadome nagromadzenie dziwności? Filmy Dupieux są zabawne prawdopodobnie jedynie z perspektywy antropocentrycznej, dla której życie przedmiotów oraz ich rozmaite dążenia są niezrozumiałe, jako że nie mają nic wspólnego z tak zwanym ludzkim zdrowym rozsądkiem. Gdybyśmy jednak zaryzykowali twierdzenie, że obrazy „reżysera od rzeczy” są jak najbardziej realistyczne, ale w nieznanym nam do tej pory sposób?

Filozofowie spod znaku realizmu spekulatywnego utrzymują, że świat przedmiotów wykracza daleko poza ludzkie wyobrażenie i właśnie dlatego stanowisko to nazywa się również dziwnym realizmem. Według Harmana rzeczywistość sama w sobie nie ma nic wspólnego ze zdrowym rozsądkiem, a wszelkie próby jej reprezentacji i uchwycenia okazują się nieadekwatne⁹. Jego zdaniem filozofia realistyczna po prostu musi być dziwna, gdyż sama rzeczywistość, którą stara się opisać, jest kuriozalna¹⁰. Dlatego też nie możemy dotrzeć do niej wprost, bezpośrednio, ale jedynie za pomocą aluzji lub metafory (to niejako zgadza się z konsekwentnie realizowaną wizją filmową Davida Lyncha). Taki sposób myślenia możemy dostrzec właściwie we wszystkich filmach Dupieux, który posługuje się w nich strategicznym nonsensem. W pierwszych scenach *Morderczej opony* jeden z bohaterów wypowiada zdanie, które mogłoby się stać manifestem twórczości reżysera: *wszystkie świetne filmy, bez wyjątku, zawierają w sobie istotny składnik bezsensowności (...) ponieważ samo życie jest pełne bezsensu*¹¹.

Denise, która pomaga Georges'owi w montażu zebranego materiału wizualnego, w jednej z rozmów dochodzi do wniosku, że dokładnie wie, o czym jest jego film. Twierdzi, że opowiada o noszonej przez niego kurtce, wyjątkowym, konkretnym i niepowtarzalnym przedmiocie. A jeśli spojrzeć na film bardziej uniwersal-

nie, można potraktować go jako metaforę mówiącą o tym, że każdy z nas nosi powłokę, w której się chowa, ukrywa przed światem zewnętrznym. To kluczowy moment *Deerskin* wyjaśniający w prosty sposób jedno z fundamentalnych założeń filozofii Harmana: każdy rzeczywisty przedmiot bez wyjątku przybiera postać zmysłową, właśnie po to, by móc się wycofać i schronić przed innymi w niedostępnych głębinach ontologicznych¹².

Film Dupieux zrywa z antropocentrycznym przekonaniem, że jedynie człowiek za pomocą różnorodnych strojów może dowolnie kreować swój wizerunek. W Harmanowskiej ontologii wszystkie przedmioty rzeczywiste ubierają się w zmysłowe szaty i właśnie dlatego każde ubranie (również kurtka) ma własny ubiór, przyjmuje wiele rozmaitych wyglądów. Jednak żaden z nich nie ma wiele wspólnego z realnym obliczem danej rzeczy, której rzeczywista tożsamość jest zawsze ukryta i wycofana. Do tej pory mogliśmy sądzić, że obiekty (jak sama nazwa wskazuje) są obiektywne, co oznacza, że nie potrafią mijać się z prawdą ani zwoździć i wprowadzać nas w błąd. Można więc powiedzieć, że osądzaliśmy przedmioty po pozorach, które braliśmy za prawdę o nich. Tymczasem Dupieux sugeruje, że rzeczy mają poczucie humoru, są zgrywusami, kpią z nas i nieustannie robią sobie żarty.

Harman uważa, że wszystkie przedmioty zmysłowe przykuwają naszą uwagę, gdyż każdy z nich jest zdobiony czy też wręcz inkrustowany własnymi akcydensami¹³. Jednak fakt zmysłowego pociągania nas przez rzeczy należy odróżnić od Harmanowskiej kategorii powabu, gdyż jej potoczne rozumienie może wprowadzić nas w błąd. Powab jest związany z przyciąganiem nas przez zawsze wycofane w ontologiczne głębiny przedmioty rzeczywiste, do których nigdy nie mamy bezpośredniego dostępu¹⁴. O ile jesteśmy przyzwyczajeni do tego, że rzeczy nieustannie manifestują swoje własności zmysłowe, to ich realne właściwości pozostają ukryte i niedostępne, choć ich obecność jest na różny sposób sygnalizowana lub przez nas przeczuwana. Powab okazuje się jedyną drogą, dzięki której istnienie przedmiotu rzeczywistego może się ujawnić, jednak nie w sposób bezpośredni¹⁵.

Nagromadzenie absurdałnego humoru w kinie Dupieux jest doskonałym przykładem Harmanowskiego powabu. Francuski reżyser skutecznie odziera przedmioty z ich zmysłowych, przewidywalnych oraz oswojonych przez nas wyglądów i każe nam spojrzeć na nie z zupełnie innej perspektywy. Za pomocą dowcipu uwypukla przepaść pomiędzy zmysłowym i rzeczywistym kształtem rzeczy, podkreślając zdecydowane dzielące je różnice. Pokazując morderczą oponę lub obsesyjnie zazdrosną kurtkę, Dupieux uświadamia nam, że przedmioty mają nieznaną nam głębię, którą artysta jest w stanie wydobyć za pomocą pastiszu i typowego dla niego nonsensu¹⁶. Twórca *Deerskin* nie jest w stanie udowodnić, że kurtka Georges'a jest wyjątkowa i powiedzieć o tym wprost, lecz swoim dziwnym kinem przekonuje, że wszystkie przedmioty mają indywidualną tożsamość. Paradoksalnie to właśnie jego filmy okazują się wyjątkowo realistyczne, gdyż wskazują na istnienie zupełnie niezależnej od człowieka, autonomicznej rzeczywistości, nad którą nie sprawujemy żadnej kontroli. Zazwyczaj uważamy, że to raczej tragedia powinna być w stanie powiedzieć nam coś ważnego o realnym życiu. Tym razem jest inaczej – absurdałny humor obecny na przykład w *Morderczej oponie* odrywa i uniezależnia przedmioty od ludzkich wyobrażeń na ich temat. Dupieux nie tylko sprawia, że zaczynamy się zastanawiać, jakie są rzeczy w ich własnej, nie-ludzkiej



Deerskin, reż. Quentin Dupieux (2019)

rzeczywistości, ale również pozwala zadać wiele nowych pytań, których nigdy wcześniej byśmy nie postawili. Czy przedmiot może się zakochać, oszaleć lub złamać prawo i stać się przestępcą?

Wizja kurtki z frędzlami w *Deerskin* może wydawać się niekiedy zbyt ludzka (miłość, zazdrość, historie kryminalne), dlatego należałoby zapytać o rolę antropomorfizmu w opowieściach o życiu przedmiotów. Jane Bennett, aby zwrócić uwagę na rozmaite nie-ludzkie życia, postuluje uprawianie strategicznego antropomorfizmu, którego do tej pory starano się unikać w rozważaniach post-humanistycznych. Według niej ryzykowny antropomorfizm przeciwstawia się antropocentryzmowi, gdyż jasno wskazuje, że nie tylko ludzie mają sprawczość, lecz wszystko wokół nich w jakiś sposób żyje i działa¹⁷. Dlatego, aby skutecznie oddalić myślenie antropocentryczne, potrzebne są dwa uzupełniające się ruchy: 1) antropomorfizacja nie-ludzi oraz 2) odpodmiotowienie człowieka. Filmy Dupieux prowokują ruch ludzkiego widza w kierunku przedmiotów – mają moc sprawiania, że przedmioty stają się niesamowite, głębokie, dziwne i ożywione. Widoczna w jego kinie antropomorfizacja okazuje się strategią i nie jest równoznaczna z antropocentryzmem, lecz go przekracza i rozpuszcza.

Rzeczy, które nienawidzą ludzi

Peter Strickland dał się poznać polskiej publiczności jako znakomity reżyser przy okazji *Berberian Sound Studio* (2012) oraz *Duke of Burgundy*. *Reguły pożądania* (*The Duke of Burgundy*, 2014). W najnowszym filmie, *In Fabric* (2018), przenosi nas w świat mody, domów towarowych i wyprzedaży, wytwarzających wokół siebie magiczną, uwodzicielską aurę. Reżyser opowiada historię czerwonej sukienki, która okazuje się seryjną morderczynią noszących ją kobiet. *In Fabric* to nie tylko naznaczony nostalgią film o fetyszyzmie towarowym z lekką nutą krytyki konsumpcjonizmu, ale przede wszystkim opowieść o rzeczy posiadającej swoje, tajemnicze i nierozpoznane przez nikogo wnętrze. Właściwie nie wiemy, jakie są motywy i powody jej morderczej działalności, być może po prostu nienawidzi ludzi. Jedno jest pewne, brytyjskiemu reżyserowi udało się zbudować mroczną atmosferę, przez co przemysł tekstylny jawi się jako przestrzeń okultystycznych ceremonii i tajemniczego kultu.

Strickland, ukazując sprawczość rzeczy oraz ich sekretne życie, nie odwołuje się do absurdu i poczucia humoru, jak Dupieux. Posługując się estetyką grozy, wprost z włoskich horrorów *giallo*, staje się kolejnym twórcą filmowym, który ujawnia funkcjonowanie Harmanowskiego powabu. W *In Fabric* możemy odróżnić zmysłowe uwodzenie od zdecydowanie silniejszego typu przyciągania, czyli magii sprawiającej, że rzeczy zdają się mieć głębie, o którą się ich zwykle nie podejrzewa. U Stricklanda wszystkie przedmioty zmysłowe (czyli również ludzie) podlegają regułom uwodzenia. Jeden z zasadniczych wątków wiąże się z gazetowym klubem samotnych serc, z którego korzysta Sheila, główna (ludzka) bohaterka, przeglądając ogłoszenia i oglądając nadesłane zdjęcia. Jednak mężczyźni, z którymi spotyka się na kolacjach, w rzeczywistości okazują się rozczarowujący i często mają niewiele wspólnego z obiecującą treścią anonsów. Reżyser zestawia smutny świat randek z rynkiem towarów, sezonowych obniżek oraz przecenionych produktów tekstylnych, którym nierzadko trzeba dopomóc, aby zostały

sprzedane. Przeszukiwanie anonsów towarzyskich okazuje się podobnie frustrującym zajęciem, jak kartkowanie katalogów mody, jednak obydwie czynności są skutkiem przekonania, że jesteśmy w stanie odnaleźć wyjątkowy przedmiot godny naszego pragnienia i zainteresowania.

Strickland, podobnie jak Harman, daje jasno do zrozumienia, że kategorie wyjątkowości oraz jednostkowości dotyczą nie tylko świata ludzi, lecz całej skomplikowanej rzeczywistości przedmiotów¹⁸. W epoce społeczeństwa masowego oraz seryjnej produkcji towarów przyzwyczailiśmy się już do tego, by nie zauważać unikatowości poszczególnych rzeczy. Sheila chciałaby, aby jej sukienka była kreacją wyjątkową, ale jednocześnie nie zgadza się na to, by miała własną tożsamość, wolę i pragnienia odrębne od ludzkich. Tymczasem rzeczy, które zazwyczaj chcielibyśmy postrzegać w charakterze bezwolnych narzędzi, w filmie Stricklanda odzyskują swój charakter, uniezależniają się i wypowiadają służbę ludziom, a nawet dybią na ich życie.

Sheila od samego początku przeczuwa, że sukienka jest szczególna, inna niż reszta przedmiotów, ale zupełnie nie spodziewa się, że ta chciałaby ją zabić lub byłaby w stanie wyrządzić krzywdę. Pewnego dnia znajduje na jej kołnierzyku wyszytą czarną nitką, enigmatycznie brzmiący, łaciński napis: *Ty, która mnie nosisz, będziesz mnie znała*. Bohaterowie filmu zgodnie uznają dziwną inskrypcję za nic nieznaczący element designu lub grafomańską zagadkę, która ma za zadanie zachęcić potencjalnych konsumentów do zakupów. Tymczasem na gruncie realizmu spekulatywnego Harmana estetyka nigdy nie funkcjonuje jako jedynie dodatek czy też bezużyteczny ornament, lecz odgrywa rolę pierwszej filozofii (metafizyki), która pozwala nam się zbliżyć do przedmiotów rzeczywistych¹⁹. Przylegające do ciała ubrania stanowią szczególnie przypadek przedmiotów, z którymi nawiązujemy prawdziwą bliskość, a które jednocześnie pozostają dla nas całkowicie obce – nawet nie zastanawiamy się, czym są w rzeczywistości. Najczęściej skrupulatnie analizujemy skład naszej odzieży, a gdy już dowiemy się z jakiego materiału jest zrobiona (podkopywanie /*undermining*/), zastanawiamy się nad tym, kto ją wcześniej nosił lub przymierzał, ewentualnie myślimy o tym, w jakich warunkach została wyprodukowana (rozpraszanie /*overmining*/). Natomiast konkretne ubrania oraz ich rozmaite sposoby bycia nigdy nie są dla nas ważne czy też interesujące.

Strickland w *In Fabric*, odwołując się do rzeczywistości magicznej, ukazuje sekretne życie przedmiotów oraz ich głębię, przedstawia tajemnicze, okultystyczne obrzędy odbywające się w domu handlowym *Dentley & Soper's*. Robi to głównie po to, aby pokazać, że za każdą kupowaną w sklepie rzeczą (jej zmysłową otoczką) stoi nieznany, skomplikowany i przede wszystkim nie-ludzki świat, zupełnie odmienny od tego, który znamy. Działanie Harmanowskiego powabu, który wywołuje z głębin wycofaną rzeczywistość przedmiotów, ujawnia się u Stricklanda nie tylko na poziomie mrocznej, niesamowitej estetyki oraz atmosfery tajemniczości, lecz również w enigmatycznej retoryce obsługi sklepu z ubraniami. Sprzedawczyni, posługując się metaforycznym, niezrozumiałym językiem (mówią „od rzeczy”), stają się rzeczniczkami przedmiotów rzeczywistych: *Szaliście przewagi chwalał styczniową klientkę, gdyż jest w zakupie naszej świętej domeny (...) Niczym szept w oceanie, niczym pióro na wietrze, suknia dedukcji odnajduje swój charakter w pryzmacie merkantylnej abstrakcji*. Filmowa tajemnica dotyczy konwencjonalnie najczęściej niezrozumiałych ludzkich i nie-ludzkich działań oraz nieodgadzionych, indywi-

dualnych motywów postępowania. Tymczasem w *In Fabric* zagadkowość zostaje umieszczona w samym centrum rzeczywistości przedmiotów; w ten sposób reżyser upomina się o należną im wyjątkowość. Strickland, posługując się estetyką strategiczną dla ontologii zorientowanej ku przedmiotom, czyli przez niesamowite rytuały handlowe, zaklęcia sprzedawczyń oraz przede wszystkim przez tajemny język rzeczy przywraca towarom ich osobliwą indywidualność. Reżyser spowszedniałą i rutynową czynność zakupu zmienia w mistyczny akt zjednoczenia z przedmiotem, który jest i zawsze już będzie niezgłębiany, tajemniczy oraz jedyny w swoim rodzaju.

Kamizelka

Strickland, wykorzystując mroczną, magiczną stylistykę oraz Dupieux, posługując się absurdem, uruchamiają pracę Harmanowskiego powabu i jednocześnie wskazują, że przedmioty w rzeczywistości nie są wcale tym, czym się zazwyczaj wydają. Spróbujmy spojrzeć z tej perspektywy na napisaną w zupełnie innej epoce *Kamizelkę* Bolesława Prusa, czyli powszechnie znaną nowelę, której tytułowym bohaterem jest ubranie. W utworze zastosowano strategię antropowskazu, czyli zasadę rekonstruowania ludzkiej historii za pośrednictwem nie-ludzkiego świadka, który staje się interesujący dla autora oraz czytelników jedynie wówczas, gdy może coś opowiedzieć o człowieku. Nowelę Prusa można odczytywać jako portret XIX-wiecznego społeczeństwa, w którym kluczową rolę odgrywają prątki Kocha lub też uznać ją za poruszającą historię małżeńską w czasie szalejącej gruźlicy oraz niepokojów ekonomicznych. Mnie jednak w tej opowieści najbardziej interesuje tytułowe ubranie, które przeżywa ludzkich bohaterów, ma własne wnętrze i nie jest nim wbrew antropocentrycznym oczekiwaniom człowiek.

Prus, niczym wytrawny realista spekulatywny, buduje wokół kamizelki atmosferę tajemniczości i chociaż decyduje się skupić głównie na ludzkim sekrecie, udowadnia swoim czytelnikom, że przedmioty nigdy nie są tym, czym się wydają. Małżeństwo w noweli angażuje ubranie do tego, by się za jego pomocą komunikować i jednocześnie ukrywać trudną do zaakceptowania sytuację. Żona, aby uspokoić chorego partnera, codziennie skraca pasek kamizelki. Z kolei jej mąż przesuwa sprzączkę, starając się ukryć w ten sposób efekt postępującego chudnięcia. Małżonkowie chcieliby zgodnie wierzyć w niezmiennność rzeczy i traktować kamizelkę jako niosące pewność narzędzie służące do obiektywnych pomiarów rzeczywistości. Jednocześnie oboje przy niej manipulując, zachowują się zupełnie inaczej, jakby doskonale wiedzieli, że wszystkie przedmioty bez wyjątku potrafią kłamać, zwodzić i oszukiwać.

Kamizelka mimo dominującej narracji antropocentrycznej, skutecznie zawiesza funkcjonowanie mechanizmu redukcji rzeczy do antropowskazów. Jasno pokazuje, że ubrania nie są wiarygodnymi świadkami podmiotów, które ich po prostu używają. Nowela nie tyle czyni kłamstwo niezbędnym elementem ludzkiego życia, ile raczej uznaje je za esencjalny składnik istnienia każdego rozdwojonego, a zatem zawsze dwulicowego bytu. Pod koniec utworu narrator zadaje pytanie: *Czy znowu zejdą się kiedy oboje, ażeby powiedzieć sobie cały sekret o kamizelce?*²⁰ Zgodnie z podstawowym założeniem realizmu spekulatywnego nie mamy do-

stępu do przedmiotów rzeczywistych i prawdy o nich, lecz jedynie do ich zmysłowych manifestacji. Dlatego też mąż i żona nigdy nie będą w stanie poznać prawdy o sobie, jak również o samej kamizelce. Istnienie każdego przedmiotu zasadza się na tajemnicy, a jego sekret jest nieredukowalny i stoi na straży jego ontologicznej wyjątkowości.

Mijanie się z prawdą, jej celowe nieuobecnianie czy też po prostu wycofywanie się bytów na gruncie realizmu spekulatywnego jest zupełnie oczywiste. Dlatego Harman nawet przez chwilę nie wiąże pojęcia szczerości z prawdomównością, lecz nazywa tym mianem intencjonalność, przynależną według niego wszystkim przedmiotom²¹. Nasze szczere zainteresowanie innymi przedmiotami zmysłowymi, które pełnią funkcję zasłony, chroniąc własne rzeczywiste oblicza, nie jest związane z poszukiwaniem prawdy, lecz raczej z próbą nawiązania kontaktu oraz bliskością. Estetyka i zmysłowość jest w filozofii Harmana odpowiedzialna za przyczynowość oraz działanie, pozwala spotkać się z przedmiotami, a nie prawdą o nich samych²². Podobnie dzieje się w *Kamizelce*, mąż i żona są w stanie spotkać się ze sobą jedynie w potęgującej rozwój wydarzeń przestrzeni estetycznej, która nie ma wiele wspólnego z prawdą pozostającą zawsze w ukryciu.

Niekwestionowanym osiągnięciem noweli jest zwrócenie uwagi na podwójne oblicze wszystkich przedmiotów, które potrafią skutecznie mijać się z prawdą. To fundamentalne rozdarcie między przedmiotem zmysłowym i rzeczywistym obserwujemy również wówczas, gdy Prus kończy swój utwór pytaniem realisty spekulatywnego: *któż jednak powie, że za tymi chmurami nie ma słońca?*²³ O rzeczywistych przedmiotach możemy mówić jedynie w sposób metaforyczny i aluzyjny, gdyż te są skryte za obłokami zmysłowych wyglądów. Nie jesteśmy w stanie oglądać ich bezpośrednio, podobnie trudne jest patrzenie prosto w oślepiające słońce, jednak bez trudu akceptujemy jego realne, indywidualne istnienie. *Kamizelka* okazuje się nowelą zorientowaną ku przedmiotom, gdyż narrator doskonale zdaje sobie sprawę, że każda rzecz ma wewnątrz, własną tajemnicę skrywaną pod wielością zmysłowych kształtów i wyglądów. Gdyby Strickland miał wyreżyserować filmową adaptację utworu Prusa, być może to właśnie kamizelka byłaby bezpośrednią przyczyną śmierci noszącego ją mężczyzny, a nie gruźlica.

Siłą rzeczy

Wizja przedmiotów uśmiercających ludzi nie jest jedynie fantazją, która może pojawić się w wyobraźni reżyserów filmów grozy. Nie od dzisiaj wiemy, że rzeczy nie tylko mogą wyrządzić sporo szkód w ludzkiej rzeczywistości, ale są również w stanie zabić człowieka. Warto tu wspomnieć o realizowanej przez siedem lat od 2011 r. kampanii Greenpeace „Detox my fashion”, zwracającej uwagę, że dostępna na rynku odzież zawiera szkodliwe dla zdrowia substancje chemiczne (najczęściej trujące barwniki, środki antystatyczne, wybielacze optyczne)²⁴. Można też przypomnieć, że angielskie prawo od XIII do XIX w. całkiem poważnie brało pod uwagę fakt, że rzeczy mogą zejść na ścieżkę kryminalną. Przedmioty, które dopuściły się przestępstwa wobec ludzi, nazywano na gruncie prawa terminem *deodand* (*deo dandum* – to, co należy oddać bogu)²⁵. Jeżeli wspomniana rzecz w jakiś sposób uszkodziła lub zabiła człowieka, należało ją sprzedać, a uzyskane w ten sposób pieniądze miały pokryć wyrządzone przez nią szkody.

Jane Bennett w szczególnie sposób upomina się o dostrzeżenie aktywnego charakteru nie-ludzkiego życia, stając się tym samym niezłomną orędowniczką sprawczości przedmiotów, które jedynie z ludzkiej perspektywy wydają się nieożywione, bierne lub beznadziejnie martwe. Pomimo wielu różnic, jakie znajdziemy pomiędzy przyjętym przez nią materializmem witalistycznym a perspektywą realizmu spekulatywnego, te dwa podejścia łączy przede wszystkim ontologiczny egalitaryzm. Harman twierdzi, że każdy przedmiot, we właściwym sobie stopniu, dysponuje zdolnościami poznawczymi²⁶, podobnie Bennett uznaje wszystkie byty bez wyjątku za ożywione i zdolne do działania, nawet jeśli nie jesteśmy tego w stanie zauważyć. Dlatego, aby jeszcze bardziej uwypuklić nie-ludzką aktywność i zwrócić na nią ludzką uwagę, proponuje hasło *thing-power*²⁷.

Właściwie większość motywujących i mobilizujących haseł anglojęzycznych okazuje się najczęściej trudna do przetłumaczenia, dlatego pozostają nie-tłumaczone: *flower power*, *girl power*, *black power*. W języku polskim istnieje sformułowanie „siłą rzeczy” oznaczające nienegocjowalną konieczność albo opisującą sytuację, jakiej nie jesteśmy w stanie zmienić lub uniknąć. Ten zwrot niesie ze sobą nie tylko potężny ładunek determinizmu, ale również zadziwiającą pasywność przypisywaną notorycznie przedmiotom w sferze językowej²⁸. Bennett zwraca uwagę, że nawet w warstwie symbolicznej przyzwyczailiśmy się odbierać sprawczość rzeczom, których zwykle nie jesteśmy w stanie pośądzać o możliwość jakiegokolwiek samodzielnego działania. Twierdzi, że nawet w przypadku niepożądanych, katastroficznych wydarzeń wolimy szukać winnych wśród ludzi niż przypisywać sprawczość zawsze bezwolnym, niewinnym nie-ludziom²⁹. Dlatego znacznie łatwiej jest snuć antropocentryczne teorie spiskowe i utrzymywać, że za pandemią COVID-19 stoi człowiek pracujący w tajnym laboratorium, ludzie jedzący mięso lub nieudolne rządy niż wirus, który na drodze własnych mutacji osiągnął spektakularny i globalny sukces.

Wyobraźmy sobie, że wszystko wokół nas nagle ożywa, porusza się, ma skomplikowaną egzystencję i jednocześnie jest w stanie postrzegać innych aktywnych uczestników rzeczywistości. Niczym w jednym z filmów studia Ghibli, gdzie świat przedstawiony mieni się pełnym wigoru, zaskakującym życiem, a nie składa się z pograżonych w uśpieniu brył martwej materii. Gdyby uznać, zgodnie z wizją materialistyczną, że wszystko żyje, mielibyśmy niemałą trudność z uczestnictwem w tej różnorodnej wielości oraz śledzeniem wszystkich równoległych, jednoczesnych i wymykających się spod kontroli nie-ludzkich interakcji. Nie mówiąc już o tym, że nadmierna ruchliwość i autonomia świata mogłyby przyprawić nas o uczucie niepokoju, strachu lub wstrętu (abiekt)³⁰. Właśnie dlatego najczęściej wolimy myśleć o rzeczywistości jako o nieruchomej zbieraniu martwych, oswojonych i znajdujących się pod kontrolą rzeczy. Zdecydowanie łatwiej przyjąć perspektywę antropocentryczną, w której redukujemy skomplikowaną, nieznaną nam dobrze przestrzeń splatającą się aktywności przedmiotów jedynie do ludzkiego, dobrze znanego wycinka.

Bennett zauważa, że sama sprawczość nie polega na prostym związku przyczynowo-skutkowym, lecz okazuje się bardziej problematyczna i kłopotliwa niż się to wydaje. Podobnego zdania jest Bruno Latour, gdy twierdzi: *Ja nigdy nie działam, zawsze jestem w pewnym stopniu zaskoczony tym, co robię*³¹. Obydwójce zwracają uwagę, że należy osłabić antropocentryczną opowieść o skuteczności celowego



In Fabric, reż. Peter Strickland (2018)

i przewidywalnego działania oraz rozproszyć indywidualizm czynu. W ten sposób przygotowują podstawy do myślenia o sprawczości w zupełnie innych, nie-ludzkich kategoriach. Zwrot „siłą rzeczy” może być uznany za opresyjny, jedynie jeśli utrzymamy w mocy hegemoniczną kategorię podmiotu przypisującego sobie wszelką znaczącą aktywność. Zawarta w tym sformułowaniu specyficzna pasywna aktywność okazuje się drogą wyjścia z przymusu podmiotowej hiperaktywności oraz pozwala zrezygnować ze zbyt dużej wagi przypisywanej fenomenowi wydarzenia. Jeżeli zdecydujemy się przyjąć proponowaną perspektywę ontologicznego egalitaryzmu, okaże się, że najczęściej posługujemy się zbyt selektywnym kryterium sprawczości w stosunku do wszystkich przedmiotów, w tym również ludzi.

Porządek symboliczny jest pozbawiony nie-ludzkiej wrażliwości. Nasz język nie jest przystosowany do wyrażania różnych rodzajów sprawczości wynikających z działalności przedmiotów oraz do jej stopniowania, dlatego z uporem posługujemy się jedynie podmiotowymi kategoriami binarnymi – aktywny/bierny. W języku polskim do opisywania tego, co się dzieje tak zwaną siłą rzeczy służą najczęściej czasowniki używane z zaimkiem zwrotnym „się”. Korzystamy z nich najczęściej, gdy pragniemy się pozbyć indywidualnej sprawczości, chcemy uniknąć podmiotowej odpowiedzialności. Mówimy wówczas po prostu „to samo się stało”, zaświadczać tym samym o szerokim spektrum nie-ludzkiej aktywności znajdującej się najczęściej poza obszarem zainteresowań humanistycznych. Jednak wspomniana konstrukcja językowa służy podmiotowi nie tylko do wycofywania się ze sprawczości, ale również do unicestwiania poszczególnych, indywidualnych nie-ludzkich aktorów. Gdy mówimy „zrobiło się zimno”, celowo posługujemy się formą bezosobową czasownika, zamiast przypisać tę działalność czynnikom atmosferycznym. Redukcyjna, antropocentryczna ekonomia ludzkiego języka przyzwyczaiła nas do tego, aby sprowadzać pojedyncze wysiłki, trudy oraz istnienia nie-ludzi do zbiorowości bezosobowej. Tymczasem należy zadać pytanie o siłę poszczególnych rzeczy oraz stworzyć odpowiednie struktury językowe do opisywania pasywno-aktywnej egzystencji przedmiotów.

Literacki przykład życia zupełnie wymykającego się kategoriom antropocentrycznym, o którym wspomina Bennett, można odnaleźć w jednym z krótkich opowiadań Franza Kafki pod tytułem *Troska ojca rodziny*³². Autor przedstawił w nim postać tajemniczego Odradka, przedziwnego tworu przypominającego szpulę nici, który skutecznie zaciera granicę między tym, co ożywione i nieożywione. Główny bohater żyje, jednak w sposób zupełnie inny niż dotychczas nam znane. Jest niezwykle ruchliwy, wręcz nieuchwytny, rozmawia z innymi lokatorami domu, lecz czasami pograża się w inercji, milczy niczym kawałek drewna, a jego śmiech brzmi podobnie do szelestu spadających liści³³. Odradek jest doskonałym przykładem nierozpoznanego do tej pory życia przedmiotów, które nie ma nic wspólnego z ludzkim pragnieniem hiperaktywności, lecz jest raczej bliższe pasywno-aktywnemu trwaniu. Jeśli dojdziemy do wniosku, że siłą rzeczy jest po prostu utrzymywanie się w istnieniu, znajdziemy się bardzo blisko Harmanowskiej ontologii zwróconej ku przedmiotom. Realizm spekulatywny, na przekór Latourowi (zdarzenia istnieją) oraz materializmowi witalistycznemu Bennet, nie uznaje wcale, że problematyczna sprawczość to zasadnicza cecha przedmiotów, jest nią raczej ich jednostkowe istnienie, o które zazwyczaj się troszcza³⁴.

Czas kwarantanny w trakcie pandemii COVID-19, gdy rządy poszczególnych państw zdecydowanie ograniczyły możliwość działania obywateli w przestrzeni publicznej, a większość ludzi została przymusowo zamknięta w domach, dostatecznie mocno uwypuklił codzienny ludzki przymus hiperaktywności. Większość z nas rozpoczynała długi okres izolacji deklaracjami pożytecznego spędzania kwarantanny (nadrabianie lektur, zaległości filmowych, podjęcie kursów, ćwiczeń fizycznych czy też wyzwań kulinarnych). Szybko jednak okazało się, że był to jedynie sposób na usprawiedliwienie nadmiaru czasu wolnego od typowych obowiązków oraz braku produktywności. Epidemia jasno pokazała, że sposób bycia Odradka z opowiadania Kafki może dotyczyć każdego, kto znalazłszy się w izolacji, zaczyna żyć w innej rzeczywistości i jednocześnie traci pragnienie nieograniczonego rozwoju, typowego dla kapitalistycznej narracji pośpiechu związanego z nieograniczoną akumulacją dóbr. Nasza egzystencja podczas kwarantanny uległa spowolnieniu, do złudzenia przypominając wycofane i tajemnicze życie przedmiotów, któremu w swoim kinie przypatruje się między innymi James Benning.

Dyskretny urok przedmiotów

Od dłuższego czasu miałem nadzieję na obejrzenie filmu bez udziału ludzkich bohaterów, który byłby realizowany z perspektywy przedmiotów i nie miał nic wspólnego z zagładą ludzkości. Najnowszy obraz Jamesa Benninga *Maggie's Farm* (2019) okazuje się zdecydowanym krokiem w tym kierunku. Reżyser przez półtorej godziny prezentuje dwadzieścia cztery, niezwykle statyczne kadry, a każdy z nich trwa trzy i pół minuty. Pierwsze osiem ujęć koncentruje się na drzewach, zaroślach i łąkach – otoczeniu California Institute of the Arts (CalArts), gdzie Benning pracuje od 1987 r. Kolejne osiem ukazuje samo wnętrze instytucji, skupiając się na pomieszczeniach, korytarzach, klatkach schodowych oraz koszach na śmieci. Wreszcie ostatnie znów są realizowane na zewnątrz i ukazują z bliskiej odległości fasady budynków Instytutu. Benning niezwykle starannie buduje formalną strukturę filmu, a jego spojrzenie na przedmioty okazuje się nieoczywiste. Można powiedzieć, że mamy tutaj do czynienia z całą serią spojrzeń z ukosa. Większość jego ujęć jest odchylona od pionu, sprawiając wrażenie, jak gdyby wszystko, co widzimy, miało za chwilę zsunąć się poza kadr. Z drugiej strony patrzenie z ukosa, jeśli weźmiemy pod uwagę ustalenia Slavoja Žižka³⁵, oznacza rezygnację z oglądu przedmiotów z perspektywy antropocentrycznej i zakłada obserwowanie ich pod zupełnie innym, nieznanym kątem.

Reżyser daje widzom sporo czasu do rozmyślań. Za pomocą niespiesznej, powolnej prezentacji obiektów stara się udowodnić, że przedmioty „żyją” według zupełnie innej dynamiki, a ich własny czas nie ma wiele wspólnego z ludzkim pośpiechem. W portretowanym przez niego świecie rzeczy ludzka rzeczywistość jest zawsze gdzieś nieopodal, jednak zostaje skutecznie wypchnięta z centrum uwagi na margines, znajduje się poza kadrem. Ludzkie życie toczy się właściwym sobie szalonym tempem, ale manifestuje się w obrazie Benninga jedynie w postaci dźwięków drogi szybkiego ruchu lub docierającej z oddali muzyki. W trakcie seansu możemy sobie uzmysłowić, jak bardzo jesteśmy wrażliwi na wszelkie, nawet najmniejsze ludzkie ślady – kino narracyjne przyzwyczyło nas do oglądania

przede wszystkim człowieka i jego losów. Trudność w odbiorze *Maggie's Farm* polega na tym, że jest filmem nie-ludzkim i głównymi bohaterami okazują się w nim przedmioty.

Nie-ludzie, zgodnie z ontologią zorientowaną ku przedmiotom, nie są zanurzeni w uniwersalnym czasie i przestrzeni, lecz wytwarzają własny czas, do którego publiczność musi się dostosować, jeśli pragnie stworzyć z nimi wspólnotę doświadczeń³⁶. Przyzwyczajenie do ludzkiej czasowości sprawia, że widzowie niecierpliwia się podczas projekcji. Na co dzień żyjemy zbyt szybko, nauczyliśmy się czerpać przyjemność z mijania, czy też wręcz unieważniania obrazów zgodnie z estetyką znikania³⁷. Ekonomia pośpiechu rządząca ludzkim czasem sprawia, że ludzie w trakcie seansu opuszczają salę kinową, wiercą się lub z niepokojem patrzą na zegarek. W *Maggie's Farm* jednak najważniejsze są przedmioty oraz ich sekretne, wycofane życie. Jeśli czasami zastanawiamy się, co robi koszt na śmieci pod naszą nieobecność albo klatka schodowa, gdy jej nie używamy, film Benninga niejako przynosi odpowiedzi na te pytania. Kolejne wyczyszczone z ludzi kadry w pewnym sensie przypominają miejsce zbrodni, ale filmowe napięcie jest gdzieś indziej. Oglądając statyczne ujęcia, słyszymy co jakiś czas kroki zbliżających się ludzi, którzy mogą zmaćć spokój przedmiotów, naruszyć ich relacje i zaprząć je w służbę ludzkich sensów i interesów. Tym razem, na szczęście, to się nie dzieje.

Pozornie puste przestrzenie w obrazie Benninga, jako że jedynie opuszczone przez człowieka, a wypełnione przedmiotami, skłaniają do pytania: dlaczego w oglądanych filmach tak bardzo lubimy patrzeć na ludzi? Zwrot ku rzeczom doprowadził do tego, że przedmioty oraz ich rozmaite sposoby bycia pojawiły się na ekranach kin, lecz okazuje się, że to dopiero początek tej nie-ludzkiej drogi estetycznej. Kino zorientowane ku przedmiotom prowokuje do przemyślenia na nowo, w jaki sposób przedstawiać rzeczy oraz za pomocą jakich środków artystycznych ujawniać ich niezwykle dynamiczne, głębokie i zagadkowe życie.

¹ Zob. G. Harman, *Art and Objects*, Polity Press, Cambridge 2020.

² Tekst piosenki *Et si tu n'existais pas* śpiewanej przez Joe Dassina w tłumaczeniu Wojciecha Młynarskiego – w języku polskim utwór nosi tytuł *Gdybyś nie istniała* i był wykonywany przez Michała Bajora.

³ Ontologia zorientowana ku przedmiotom zwraca uwagę, że zazwyczaj na różne sposoby redukujemy rzeczy, pozbawiając je indywidualnego, jednostkowego istnienia. Dwie najczęściej przywoływane przez Grahama Harmana antropocentryczne strategie to rozpraszanie (*overmining*) lub podkopywanie (*undermining*). Pierwsza z nich polega na spoglądaniu na dany przedmiot, wyłącznie przez pryzmat relacji, w jakie wchodzi (np. bycie narzędziem). Natomiast druga jest związana z tradycją materialistyczną, gdzie rzeczy zostają zredukowane do tego,

z czego są zrobione (np. atomów). Przedmioty są zawsze czymś więcej niż suma ich działań lub zbiór jakości zmysłowych. Zob. G. Harman, *Object-Oriented Ontology. A New Theory of Everything*, Penguin Random House UK, London 2018, s. 46-49.

⁴ Zob. G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, tłum. M. Rychter, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.

⁵ Odnoszę się w tym miejscu do koncepcji W. J. T. Mitchella, na gruncie której jest uzasadnione pytanie o specyficzne pragnienia obrazów. Tymczasem Harmanowska ontologia zwrócona ku przedmiotom pozwala nam pytać o pragnienia wszystkich przedmiotów, nie tylko prac artystycznych. Zob. W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, tłum. Ł. Zaręba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

- ⁶ Zob. G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, dz. cyt., s. 182.
- ⁷ Dupieux w *Morderczej oponie* dopuszcza jeszcze możliwość, aby tytułowa bohaterka filmu miała zdolności parapsychiczne (np. psychokinetyczne), jej pragnienia związane są z miłością lub nienawiścią do ludzi. Z kolei *Deerskin* jest zdecydowanym krokiem w kierunku niekwestionowanej samodzielności rzeczy, które mają swoje własne ludzkie pragnienia i nie zawahają się posłużyć ludzmi, aby je zrealizować.
- ⁸ Zob. J. Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham – London 2010.
- ⁹ Zob. G. Harman, *Weird Realism. Lovecraft and Philosophy*, Zero Books, Winchester – Washington 2012, s. 28.
- ¹⁰ Zob. G. Harman, *On the Horror of Phenomenology. Lovecraft and Husserl*, „Collapse” 2008, t. IV, s. 334.
- ¹¹ Dupieux nawiązuje tutaj do specyficznej wizji filmowej, konsekwentnie realizowanej przez Davida Lyncha, który od lat nie jest w stanie odpowiedzieć na pytanie, dlaczego ludzie oczekują od sztuki sensu, gdy jednocześnie akceptują fakt, że ludzkie życie jest go pozbawione. Por. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1989-08-20-ca-1327-story.html> (dostęp: 7.01.2020).
- ¹² Zob. G. Harman, *Object-Oriented Ontology...* dz. cyt., s. 100.
- ¹³ Zob. G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, dz. cyt., s. 43 oraz G. Harman, *O przyczynowości zastępczej*, tłum. M. Rychter, „Kronos” 2012, nr 1, s. 45.
- ¹⁴ Zob. G. Harman, *Art and Objects*, dz. cyt., s. 46-47. Więcej na temat kategorii powabu we współczesnej myśli filozoficznej zob. *The Allure of Things. Process and Object in Contemporary Philosophy*, red. R. Faber, A. Goffey, Bloomsbury, London – New York 2014.
- ¹⁵ Zob. G. Harman, *Guerrilla Metaphysics. Phenomenology and the Carpentry of Things*, Open Court, Chicago 2005, s. 141.
- ¹⁶ Więcej na temat roli humoru oraz metafory jako skutecznej metodzie niebezpośredniego docierania do przedmiotów rzeczywistych zob. G. Harman, *Object-Oriented Ontology...* dz. cyt., s. 64-65.
- ¹⁷ Zob. J. Bennett, *Vibrant Matter...* dz. cyt., s. 120.
- ¹⁸ Harman twierdzi, że być przedmiotem oznacza po prostu być sobą, odgrywać w kosmosie rolę pewnej rzeczywistości w taki sposób, do jakiego zdolny jest tylko ten konkretny przedmiot. Por. G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, dz. cyt., s. 107.
- ¹⁹ Zob. G. Harman, *Aesthetics as First Philosophy. Levinas and the Non-Human*, „Naked Punch” 2007, nr 9, s. 21-30.
- ²⁰ B. Prus, *Kamizelka*, w: *Nowele wybrane*, PIW, Warszawa 1976, s. 51.
- ²¹ *Intencjonalność nie jest wcale wyłącznie ludzką właściwością, lecz cechą ontologiczną przysługującą wszystkim przedmiotom na równi*. G. Harman, *O przyczynowości zastępczej*, dz. cyt., s. 39.
- ²² Morton zwraca uwagę na odróżnienie cynizmu oraz ironii. Postawa cyniczna będzie według niego charakteryzowała zdystansowaną, krytyczną filozofię, roszczącą sobie prawo do niezaangażowanego obiektywizmu. Z kolei ironia będzie nieodłączną cechą przedmiotów, które poprzez nieredukowalną dwulicowość zawsze mijają się z prawdą o sobie samych, ale utrzymują bliskość z innymi dzięki dzieleniu ze sobą zmysłowości. Zob. T. Morton, *Realist Magic. Objects, Ontology, Causality*, Open Humanities Press, Ann Arbor 2013, s. 20.
- ²³ B. Prus, *Kamizelka*, dz. cyt. (wers 153).
- ²⁴ Bezpieczne ubrania, czyli wolne od toksycznych substancji otrzymują specjalny certyfikat *Oeko-tex*. Raport z przeprowadzonej kampanii Greenpeace: <https://www.greenpeace.org/international/publication/17612/destination-zero/> (dostęp: 7.01.2020).
- ²⁵ Zob. J. Bennett, *Vibrant Matter...* dz. cyt., s. 9.
- ²⁶ *Rzeczywiste kamienie i drzewa muszą w jakiś prymitywny sposób napotykać zmysłowe przejawy innych bytów*. G. Harman, *Traktat o przedmiotach...* dz. cyt., s. 167.
- ²⁷ Zob. J. Bennett, *Vibrant Matter...* dz. cyt., s. 2.
- ²⁸ Więcej na temat tego, w jaki sposób przyzwyczailiśmy się za pomocą struktur językowych dzielić przedmioty na ożywione i nieożywione zob. M. Y. Chen, *Animacies. Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect*, Duke University Press, Durham – London 2012.
- ²⁹ Zob. J. Bennett, *Vibrant Matter...* dz. cyt., s. 25-28.
- ³⁰ Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- ³¹ B. Latour, *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, tłum. K. Abriszewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013, s. 346.
- ³² Zob. J. Bennett, *Vibrant Matter...* dz. cyt., s. 6-8.
- ³³ Por. F. Kafka, *Troska ojca rodziny*, tłum. E. Ptaszyńska-Sadowska, w: *Opowieści i przypowieści*, PIW, Warszawa 2016, s. 376.

³⁴ Zob. G. Harman, *Object-Oriented Ontology...* dz. cyt., s. 242.

³⁵ Zob. S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana poprzez kulturę popularną*, tłum. J. Margański, KR, Warszawa 2003.

³⁶ Więcej na temat wytwarzania czasu i przestrzeni przez przedmioty zob. T. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the*

End of the World, University of Minnesota Press, Minneapolis – London, 2013, s. 63.

³⁷ Zob. K. Wilkoszewska, *Paula Virilio filozofia prędkości i estetyka znikania*, w: „Kultura Współczesna” 1993, nr 1, s. 110 oraz też, *Wariacje na postmodernizm*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2000, s. 92-95.

Andrzej Marzec

Doktor filozofii, krytyk filmowy, redaktor „Czasu Kultury”, vlogger „Widma Marca”. Jego zainteresowania badawcze skupiają się wokół ontologii zorientowanej ku przedmiotom, estetyki postcyfrowej oraz współczesnego kina alternatywnego. Autor książki *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności* (2015). Na co dzień pragnie znaleźć odpowiedź na pytanie, dlaczego współczesna kultura jest tak bardzo nostalgiczna i nie jest w stanie uwolnić się od wspominania swojej przeszłości. Pociągają go sztuki wizualne, kino eksperymentalne oraz wizja ekologii, o której można myśleć bez używania pojęcia „natura”.

Bibliografia

- Bennett, J.** (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham – London: Duke University Press.
- Chen, M. Y.** (2012). *Animacies: Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect*. Durham – London: Duke University Press.
- Faber, R. Goffey, A.** (red.) (2014). *The Allure of Things: Process and Object in Contemporary Philosophy*. London – New York: Bloomsbury.
- Harman, G.** (2005). *Guerrilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things*. Chicago: Open Court.
- Harman, G.** (2007). Aesthetics as First Philosophy: Levinas and the Non-Human. *Naked Punch*, 9, ss. 21–30
- Harman, G.** (2008). On the Horror of Phenomenology: Lovecraft and Husserl. *Collapse*, 4.
- Harman, G.** (2012). O przyczynowości zastępczej (tłum. M. Rychter). *Kronos*, 1.
- Harman, G.** (2012). *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*. Winchester – Washington: Zero Book.
- Harman, G.** (2013). *Traktat o przedmiotach* (tłum. M. Rychter). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- Harman, G.** (2017). *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. London: Penguin Random House UK.
- Harman, G.** (2020). *Art and Objects*. Cambridge: Polity Press.
- Kafka, F.** (2016) Troska ojca rodziny. W: *Opowieści i przypowieści* (tłum. E. Ptaszyńska--Sadowska). Warszawa: PIW.
- Kristeva, J.** (2007). *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie* (tłum. M. Falski). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Latour, B.** (2013). *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką* (tłum. K. Abriszewski). Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Mitchell, W. J. T.** (2013). *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów* (tłum. Ł. Zaręba). Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Morton, T.** (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press.
- Morton, T.** (2013). *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*. Ann Arbor: Open Humanities Press.
- Prus, B.** (1976). *Kamizelka*. W: *Nowele wybrane*. Warszawa: PIW.
- Wilkożewska, K.** (1993). Paula Virilio filozofia prędkości i estetyka znikania. *Kultura Współczesna*, (1), ss. 108–113.
- Wilkożewska, K.** (2000). *Wariacje na postmodernizm*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Žižek, S.** (2003). *Patrząc z ukosa. Do Lacana poprzez kulturę popularną* (tłum. J. Margański). Warszawa: KR.

Keywords:

object-oriented
ontology;
speculative realism;
allure;
weird realism;
contemporary
cinema

Abstract

Andrzej Marzec

Object-oriented Cinema

The author investigates the recent phenomenon of object-oriented cinema. Interpreting the films of Quentin Dupieux and Peter Strickland, he focuses primarily on the key category of speculative realism that is allure, and distinguishes it from sensual seduction, which it is most often confused with. Then, referring to Jane Bennett's theory of vitalist materialism and her concept of thing-power, he asks about the agency of objects and why we find it so hard to imagine. He presents the passive-active nature of agency discussed by Bennett on the example of the latest film by James Benning, *Maggie's Farm* (2019). The author proves that aesthetics and rhetoric in object-oriented cinema are not superficial ornaments, but, on the contrary, allow individual filmmakers to look at objects in a different way.