



SERCE PSA.

LIMINALNA ONTOLOGIA *BARDO*

W OPTYCE POSTHUMANIZMU

KENOTYCZNEGO

Abstrakt

W niniejszym artykule proponuję wykładnię buddyjskiej fenomenologii *bardo* w ujęciu postsekularnym, aby wykazać, że eksperymentalna forma eseju dokumentalnego Laurie Anderson *Serce psa* stanowi wizualno-akustyczne odzwierciedlenie tego mistycznego, apofatycznego procesu. Reżyserka, przekładając percepcję *bardo* na medium filmu, obrazuje „widzenie wewnętrzne”, w którym porusza się pomiędzy rejestrem życia i rejestrem śmierci, światem człowieka i światem zwierzęcia, jawą i snem, świadomym i nieświadomym. Co jednak najważniejsze, film Anderson można według mnie odczytać w kluczu transpozycji elementów myśli buddyjskiej na współczesny dyskurs myśli zachodniej, który określam jako postsekularny, kenotyczny posthumanizm. W tej perspektywie wybrane rozpoznania buddyzmu podlegają reinterpretacji.

Słowa kluczowe: *Serce psa*, widzenie, buddyzm, *bardo*, mistyka, apofaza, postsekularyzm, *kenosis*, posthumanizm

Abstract

In this article, I propose a postsecular interpretation of the Buddhist phenomenology of *bardo*. This allows us to recognize Laurie Anderson's experimental essay film *Heart of a dog* as an audiovisual reflection of this mystical and apophatic process. By applying the perception of *bardo* to the cinematic medium, the director stages a form of „inner vision” that moves between the registers of life and death, the human and the animal, waking and dreaming, the conscious and the unconscious. Most importantly, however, I argue that Anderson's film may be read as a transposition of selected elements of Buddhist thought into contemporary Western discourse, which I define as postsecular kenotic posthumanism. In this perspective, Buddhist insights are subjected to reinterpretation.

Keywords: *Heart of a dog*, seeing, buddhism, *bardo*, mysticism, apophasis, postsecularism, *kenosis*, posthumanism

Film amerykańskiej artystki multidyscyplinarnej/multimedialnej Laurie Anderson *Serce psa* (*Heart of a dog*, 2015), będący hołdem złożonym zmarłemu ukochanym: psu o imieniu Lolabelle oraz mężowi Lou Reedowi, to dzieło poruszające i niezwykle. Poprzez formę eksperymentalną, zrywając z konwencjonalną narracją linearną i kliszami estetycznymi, „przekłada” kategorie myśli buddyjskiej na obrazy kultury zachodniej, ukazując medytacyjne doświadczenie transkulturowe i międzygatunkowe (człowiek – pies). Percepcja tu prezentowana jest liminalna, „zawieszona” pomiędzy światami, tworząc tym samym poznawczy „most” pomiędzy różnymi rejestrami rzeczywistości. Przede wszystkim jednak należy podkreślić, że film Anderson stanowi w istocie medium przemiany widzenia (i słyszenia).

W niniejszym tekście proponuję wykładnię buddyjskiej fenomenologii *bardo*¹ w ujęciu postsekalarnym – doświadczenia/stanu „bycia pomiędzy” różnymi rejestrami „urzeczywistnienia”/„wyzwolenia”, aby wykazać, że eksperymentalna forma eseju dokumentalnego Anderson jest właśnie wizualno-akustycznym odzwierciedleniem tego mistycznego, apofatycznego² procesu. Artystka, przekładając percepcję *bardo* na medium filmu, obrazuje „widzenie wewnętrzne”³, w którym porusza się pomiędzy rejestrem życia i rejestrem śmierci,

światem człowieka i światem zwierzęcia, jawą i snem, świadomym i nieświadomym. Co jednak najważniejsze, film Anderson można według mnie odczytać w kluczu transpozycji elementów myśli buddyjskiej na współczesny dyskurs myśli zachodniej, który określam jako postsekalarny, kenoptyczny posthumanizm⁴. W tej perspektywie wybrane rozpoznania buddyzmu podlegają reinterpretacji.

Buddyjska ontologia i „widzące serce” *bodhisattwy*

Zanim przejdę do opisu stanu *bardo* i jego postsekalarno-posthumanistycznego zastosowania w filmie Anderson, warto najpierw nakreślić specyfikę ontologii buddyjskiej (w nurcie *mahayany*)⁵, która pozwoli następnie lepiej zrozumieć liminalną ontologię „między-bytu”.

W myśli buddyjskiej przywiązanie do percepcyjnej struktury „ego”, która wytwarza kognitywno-afektywny aparat podmiotu, jest określane jako niewiedza (*avidya*) bądź iluzja (*maya*). To właśnie aparat „ja” jest główną przyczyną cierpienia (*dukkha*), które powstaje jako wynik błędów poznawczych, braku świadomości odnośnie prawdziwej natury rzeczywistości. Co istotne, buddyzm zakłada, że cierpienie

¹ Warto dodać, że w filmie Anderson buddyjska koncepcja *bardo* jest przywołana wprost.

² O zastosowaniu narracji i estetyki apofatycznej/negatywnej na gruncie filmu i mediów, w odniesieniu do filozofii i mistycznej tradycji apofatycznej (*via negativa*), pisałam wielokrotnie w moich publikacjach.

³ Przypominam tu, fenomenologiczne w istocie, znaczenie greckiego słowa *mystikos*: to „widzieć z zamkniętymi oczami; okiem wewnętrznym”.

⁴ Odwołuję się tu do mojej autorskiej koncepcji, o której pisałam np. w: *Wszystko, co straszne, pragnie naszej miłości. „Inny” posthumanizmu w ujęciu (post)sekalarnym*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 101–102, s. 197–202.

⁵ Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że zawarta w niniejszym tekście część refleksji pojawia się również w tekście „Najwyższe góry pochodzą z morza (...)”. Zarysowana problematyka stanowi bowiem fragment większego aparatu metodologicznego/poznawczego, za pomocą którego konsekwentnie badam wybrane fenomeny myśli i kultury. Warto przy tym dodać, że w obu tekstach po raz pierwszy (i celowo) wykorzystywałam ten aparat w formule przyczynkarskiej refleksji, bliższej esejowi filozoficznemu (moje inne publikacje stanowią formułę klasycznego dyskursu naukowego).

bytu w obecnym wcieleniu (inkarnacji) jest związane z reinkarnacyjnym łańcuchem *samsary* (cyklem narodzin i śmierci) oraz *karmą* (siecią przyczyn i skutków, uwarunkowaną czynami z poprzedniego wcielenia), które można odmienić poprzez świadome dążenie do wyzwolenia (*nirvany*) na ścieżce *dharmy* (rozpoznawania prawdziwej natury bytu). Drogą wyzwolenia z egzystencji uwarunkowanej jest rozpuszczanie „ego”, rozwijanie postawy współczucia (*karuna*) oraz dostrzeganie i akceptacja ontycznej nietrwałości świata (*anicca*), a ostatecznie – doświadczenie wglądu w pustkę wszystkich zjawisk (*sunyata*)⁶.

W nurcie *mahayany* szczególną manifestację postawy współczucia stanowi praktyka *bodhisattwy*⁷. Wyróżnia się dwa rodzaje *bodhisattwy* („istoty oświeconej”): istotę miłosierną, pełną altruizmu, dążącą do stanu buddy, oraz istotę, która osiągnęła już stan buddy, ale odsunęła swoje ostateczne wkroczenie w *nirvanę* (ujmując rzecz precyzyjniej: była tam i wróciła), aby wyzwolić z cierpienia wszystkie żyjące i czujące istoty, wskazując im drogę do wyzwolenia.

Szczególnie interesujący wydaje się drugi wskazany rodzaj, który rozpoznaję (w pewnych aspektach) jako buddyjską wersję *kenosis*⁸. Bodhisattwa, wolny(-na) od „ego” i własnego cierpienia, współczując przyjmując na siebie cierpienie innych, udzielając także własnego ciała⁹. Ta praktyka (ucieleśniania na przykład w medytacji

tonglen) jest konsekwencją stanu „umysłu przebudzonego”, lub – ujmując rzecz innymi słowy – „widzącego serca”, a jej celem jest transformacja/„rozpuszczenie” przyjętego cierpienia poprzez doświadczenie wglądu w pustkę (*sunyatę*).

W tym miejscu warto postawić zasadnicze pytanie o ontologiczny status zwierząt w refleksji buddyjskiej. W kontekście cierpienia zwierząt, przypisanie cierpienia do ontycznego rejestru *mayi* może budzić wątpliwość etyczną. Cierpieniu istot nieantropomorficznych trudno bowiem przypisać epistemiczną, antropomorficzną cechę „niewłaściwego widzenia świata”. Myśl buddyjska słusznie rozpoznaje, że także zwierzęta mają naturę buddy. Należą jednak w cyklu *samsary* do tzw. „niższego królestwa”, zatem nie mogą, w geście wolnego wyboru, wkroczyć na ścieżkę *dharmy* i doświadczyć *nirvany* w swoim obecnym wcieleniu.

Bar-do, czyli „między-byt” i jego cel

Stan *bardo*, opisany w *Tybetańskiej księdze umarłych*. *Wielkim wyzwoleniu z bar-do przez słuchanie*¹⁰, w pierwszym odczytaniu dotyczy przede wszystkim sytuacji bytu po śmierci: to „przestrzeń pośrednia”, w której byt nie należy już do empirycznego świata żywych, ale nie wiadomo jeszcze, czy doświadczy wyzwalającej *nirvany*, czy też będzie kontynuował cykl wcieleń/reinkarnacji. Aby wyzwolić się z łańcucha *samsary*, byt, poruszając się pomiędzy „widmami”/projekcjami własnego umysłu, musi rozpoznać prawdziwą naturę rzeczywistości.

⁶ Zob. więcej w: Nagardżuna, *Filozofia pustki i współzależnego wyłaniania*, tłum. A. Przybysławski, Kęty 2014.

⁷ Zob. w: Śāntidewa, *Przewodnik na ścieżce bodhisattwy. Bodhisattvacaryāvatara*, tłum. W. Czapnik, J. Sieradzian, Kraków 1992.

⁸ Ten wątek kontynuuję w dalszej części tekstu.

⁹ Zob. nauka o trzech ciałach Buddy.

¹⁰ *Tybetańska księga umarłych. Wielkie wyzwolenie z bar-do przez słuchanie*, tłum. I. Kania, Kraków 1984 (pierwodruk).

Jak jednak słusznie wskazał Ireneusz Kania, tłumacz *Bar-do Thos-grol* z tybetańskiego oryginału na język polski, stan *bardo* dotyczy w istocie także (a może nawet przede wszystkim) bytów żywych, a dokładnie: kondycji ich jaźni w duchowym doświadczeniu inicjacyjnym, rycie przejścia, egzystencjalnej „sytuacji granicznej”; *bardo* jest więc w nas – to przestrzeń naszej jaźni¹¹.

Trybem *bardo* jest w tym ujęciu proces medytacji (szczególnie w tantrach jogi najwyższej¹²) i proces śnienia (świadomie praktykowany w *jodze nidrze*). Trzeba podkreślić, że celem praktyki medytacji i „świadomego śnienia”¹³ jest przekroczenie dualizmu podmiot-przedmiot i bezpośredni wgląd w niedualną naturę rzeczywistości. Zarówno świat zewnętrzny, jak i świat snu jawią się jako projekcje umysłu, a „umysł przebudzony”, zanurzony w rzeczywistości „przejrzystego światła”, wyzwalając się z iluzji „ego”, rozpoznaje tożsamość „pustej”, jednej ontologii wszystkich bytów. Przekładając ten proces postrzegania na kategorie fenomenologii: percepcja potoczna i racjonalna (świat „naturalnego nastawienia”) musi ulec *epoche*, aby doświadczyć intuicyjnego wglądu w *eidós* rzeczywistości / zobaczyć rzeczy takimi, jakimi są w swojej istocie¹⁴.

Kenosis pomiędzy bytami

W kontekście zarysowanej problematyki, warto podjąć próbę przełożenia buddyjskiej kategorii *bardo* na zachodnią wykładnię postsekularnego posthumanizmu.

W proponowanej przeze mnie optyce, perspektywa postsekularna stanowi dekonstrukcję zarówno tradycyjnego, dogmatycznego dyskursu religii, jak i logocentrycznego dyskursu wiedzy, które jawią się jako formy idolatrii, i (na ścieżce *via negativa*) próbuje na nowo zdefiniować doświadczenie duchowe/mistyczne¹⁵. *Kenosis*¹⁶ rozumiem więc w sposób szczególny: jako doświadczenie „śmierci mistycznej” / przemiany widzenia, czyli proces wyzwolenia/oczyszczenia podmiotowości z „ego”, jego projekcyjnych, ograniczonych uwarunkowań/zniekształceń poznawczych, oraz transmutacji ludzkiego bytu. W tym ujęciu śmierć tożsamej „sobości”, a więc przekroczenie strefy „własnego interesu” i „strefy komfortu” / poznawczego bezpieczeństwa, jest warunkiem odrodzenia „człowieka boskiego” i jego trans-immanentnej konstytucji ontologicznej. Ten apofatyczny proces, któremu towarzyszy „cierpienie wzrostu”, przebiega w płomieniu/oddechu boskiej Miłości i otwiera finalnie boski Bezgrund (*Abgrund*)¹⁷. Co jednak według

¹¹ I. Kania, *Bar-do Thos-grol* czyli *Tybetańska księga umarłych*, w: tamże.

¹² Praktyka tantr jogi najwyższej, wyodrębniona w *vajrayanie*, stanowi medytacyjny proces oczyszczenia świadomości/percepcji i przejścia przez doświadczenie śmierci podmiotu, które pozwala urzeczywistnić zjednoczenie „ciała iluzorycznego” z „przejrzystym światłem”, w celu osiągnięcia trzech ciał buddy (*dharmy/prawdy, radości, emanacji*).

¹³ Zob. więcej o tym w: T.W. Rinpoce, *Tybetańska joga snu i śnienia*, tłum. J. Grabiak, Poznań 1999; oraz koncepcja *lucid dream* w myśli zachodniej: F. van Eeden, *A Study of Dreams*, „Proceedings of the Society for Psychological Research” 1913, t. 26, s. 431–461.

¹⁴ O zastosowaniu zachodniej filozofii fenomenologicznej

na gruncie filmu i mediów pisałam wielokrotnie w moich publikacjach.

¹⁵ O tej problematyce, w odniesieniu do tradycji judeochrześcijańskiej, pisałam już w moich publikacjach, nawiązując do filozofii Derridy (zob. J. Derrida, *Wiera i wiedza*, tłum. M. Kowalska, w: *Religia. Seminarium na Capri prowadzone przez Jacquesa Derridę i Gianniego Vattimo*, Warszawa 1999, s. 7–97). Trzeba podkreślić, że jest to gest wyjścia z religii: „religia bez religii” (według wykładni Derridy) / „mistyka bez religii/ponad religię” (według mojej wykładni).

¹⁶ Warto przywołać pasyjne słowa Chrystusa: „Oto czynię wszystko Nowe”.

¹⁷ Nawiązuję tu do nurtów mistyki karmelitańskiej (Jana od Krzyża) i mistyki nadreńskiej (Mistrza Eckharta),

mnie najistotniejsze, celem tak „przebóstwionej” tu i teraz natury ludzkiej, która staje się Miłością i Bezgruntem/Nicością, jest przede wszystkim przyjęcie na nowo całego świata, już poza gestem jego zawłaszczania, zdolność do współodczuwania i afirmacji wszystkich bytów; zanurzenie w Istnieniu. Trzeba bowiem podkreślić, że postawa odosobnienia/dystansu/wolności wobec rzeczy tego świata (*Abgeschiedenheit/Gelassenheit*), prowadząca do zjednoczenia z „boskością”, ma ostatecznie służyć powrotowi do świata w nowy sposób: „bycia poza ja”. Tym samym, Miłość nie ogranicza się już do ontycznej, psychologicznej struktury „ego”, ale staje się ontologicznym „ciałem” źródłowego, nagiego Istnienia.

W tym kontekście proponuję również wyłonienie „kenotycznej” wersji posthumanizmu, która przekracza perspektywę „ego-antropocentryzmu”¹⁸. Stawką tak rozumianego posthumanizmu jest zbudowanie „mostu” pomiędzy światem ludzkim a światem zwierząt, szczególnie w kwestii cierpienia i śmierci. W tym ujęciu, byt, który doświadczył „przebóstwienia” (a w rozumieniu buddyjskim: *nirvany*), „patrzy w dół”, aby w miłującym akcie *kenosis* (*self-emptying*) „wyjść z siebie” i użyczyć przestrzeni własnego ciała „innemu”. Mistyczną stawką kenozы (i „kenotycznej” postawy *bodhisattwy*), która nie ogranicza się wyłącznie do perspektywy bogo-człowieczeństwa,

jest wzięcie na siebie niemego cierpienia wszystkich żyjących, czujących istot i wytrzymanie we współ-czującym milczeniu spojrzenia w przepaść, przekroczenie pokusy jego logocentrycznej narratywizacji. Idąc dalej, wertykalna hierarchia „góra – dół”, czyli antropocentryczna „drabina bytów”, musi ulec dekonstrukcji. Gest stanięcia w sercu apofatycznej tajemnicy ogarnia cały kosmos. I nie ma tu już „niższego królestwa”.

Serce psa: Tell All the Animals ¹⁹?

Let All the Humans See²⁰

W tym miejscu trzeba postawić pytanie o to, w jakim wymiarze/zakresie dokument eksperymentalny Laurie Anderson *Serce psa* realizuje przedstawione, postulowane przez mnie założenia/rozpoznania mistyczne.

Czy w przypadku reżyserki/narratorki mamy do czynienia z *kenosis* / „kenotyczną” postawą *bodhisattwy*? Czy widzenie Anderson przekracza pułapkę antropocentryzmu i logocentryzmu, przestrzeń ego-projekcji, i „oddaje głos”/,widzenie” bytowi nieantropocentrycznemu? Czy przedstawiony proces ukazuje wyzwolenie z *bardo*?

Trzeba zacząć od tego, że proces *bardo*, zarejestrowany w filmie, dotyczy zarówno *bardo* Lolabelle po śmierci, jak i *bardo* Laurie za życia. Oglądając film, wchodzimy w sam środek procesu duchowego artystki: w jej liminalny obrazoświat. Medium obrazu i dźwięku pełni tu rolę szczególną: jako przestrzeń projekcji, zawieszona pomiędzy fotograficzną reprodukcją a wirtualnością, zdjęciami archiwalnymi

o których pisałam szerzej w moich publikacjach. To doświadczenie jest wcieleniem istotowego rozpoznania: „Już nie ja żyję, lecz żyje we mnie Chrystus”.

¹⁸ Zob. J. Sarbiewska, *Wszystko, co straszne, pragnie naszej miłości...*, dz. cyt. Warto dodać, że Rosi Braidotti słusznie rozpoznaje antropocentryzm jako formę szowinizmu gatunkowego.

¹⁹ Cytat z filmu *Serce psa*, reż. Laurie Anderson.

²⁰ Moja propozycja transpozycji cytatu „Tell All the Animals” w optyce posthumanizmu kenotycznego.

i animacją, stanowi ekran umysłu poruszającego się pomiędzy „widmami”. Obserwujemy narracje wizualno-akustyczne artystki i jej psa, które zaczynają przenikać się i tworzyć jedność. Dynamika narracji, „przepływ” obrazów i dźwięków, odzwierciedla dynamikę procesu medytacji bądź „świadomego śnienia”.

Film rozpoczyna animowana scena snu Laurie, w którym rodzi ona psa, (dorosłą) Lolabelle. Zaraz potem dowiadujemy się z narracji artystki o śmierci jej matki, która umierając, widziała na suficie sylwetki zwierząt i rozmawiała z nimi. *Tell All the Animals* – to zdanie, wypowiedziane przez matkę Laurie, pełni funkcję swoistej *mantry* i stanowi klamrę narracyjną filmu, a jednocześnie wskazuje na ontologię *bardo* i zainicjowany proces wyzwania zeń przez „słuchanie”.

Wykorzystanie w sekwencji snu techniki animacji podkreśla, że mamy do czynienia z projekcją umysłu narratorki. Jednocześnie, te wprowadzające obrazy sygnują według mnie zasadniczą ambiwalencję. Z jednej strony, gest/zdarzenie rodzenia przez człowieka psa można by zobaczyć w kenotycznym duchu *bodhisattwy*, który „użycza swojego ciała” bytowi nieantropocentrycznemu, zgodnie z wrażliwością postsekularnego posthumanizmu. W tym ujęciu mielibyśmy do czynienia ze swoistym „zawieszeniem” (*epoche*) *nirwany* i – w geście miłości/empatii – ucieleśnieniem/wcieleniem transgatunkowego „koła życia”, cyklu narodzin i śmierci. Z drugiej jednak strony, wykorzystanie techniki animacji oraz sam opis aktu rodzenia, usytuowany dodatkowo w kontekście śmierci matki, może także wskazywać na wykładnię

psychoanalityczną: manifestację symptomu, a więc rejestr nieprzepracowanej traumy, pochodzący (w sensie ontologicznym) z projekcyjnego poziomu „ego”.

Kolejne obrazy fotograficzne charakteryzuje estetyka płynnej ontologii *bardo*: są „rozmyte”, niewyraźne, pokryte mgłą, deszczem, śniegiem, niekiedy zaś wylaniają jakby „strumień światła”. Narracja wprowadza nas stopniowo w „przejmowanie” przez Laurie percepcji Lolabelle, wgląd w jej umysł. To nazwane przez Laurie wprost „widzenie z zamkniętymi oczami” porusza w sposób szczególny, gdy dowiadujemy się, że Lolabelle w starszym wieku straciła wzrok, a jej ukochaną aktywnością był „bieg w ciemność” nad oceanem; poruszamy się więc jednocześnie w przestrzeni jej „widzenia wewnętrznego”. Lolabelle była uczona malarstwa, rzeźby i gry na fortepianie; w scenie gry Lolabelle, podczas której daje ona głos, Laurie podkreśla, że teriery mają bardzo dobry słuch. Nietrudno zauważyć, że uczenie psa tych aktywności jest jednak gestem antropomorfizacji zwierzęcia, co może wskazywać, że percepcja Laurie nie przekracza tu jeszcze przestrzeni ego-projekcji.

Przełomowym wydarzeniem narracyjnym dokumentu Anderson jest doświadczenie cierpienia i śmierci Lolabelle, która umierała „trzy dni”²¹. Zgodnie z buddyjskim rozpoznaniem, zwierzęta, tak jak ludzie, są w swoim duchowym procesie; człowiek nie powinien w ten proces ingerować, podejmując na przykład decyzję

²¹ Można tu dostrzec analogię z czasem pomiędzy śmiercią Chrystusa a jego zmartwychwstaniem, a w proponowanym przeze mnie ujęciu mistycznym/kenotycznym: śmiercią „starego człowieka” i jego boskim odrodzeniem.

o eutanazji²². Zdarzenie śmierci psa artystka łączy z rozpoznaniem sensu miłości, jej wyzwoleniem w kierunku afirmacji i czynienia dobra wszystkim żyjącym istotom. Według *Tybetańskiej księgi umarłych*, która zostaje bezpośrednio przywołana w narracji, ostatnim aktywnym zmysłem w procesie umierania jest „słuch”; po śmierci wszystkie stworzenia przez „49 dni” znajdują się w stanie *bardo*. Stan ten zostaje w filmie ukazany w estetyce dekonstrukcji „widzialności” na rzecz „wizualności”²³, co oddaje fenomenologiczny ruch negacji postrzegania przedmiotowego/logocentrycznego na rzecz istotowego „widzenia wewnętrznego” (*mystikos*). Proces transformacji jaźni, wyzwala percepcji z projekcji/przywiązań „ego” (*detachment*) i rozpoznawania (prawdziwej) natury rzeczywistości (*sunyata / Abgrund*), sygnowany przez Laurie słowami: „gniew przemienia się w wyzwolenie, ziemia w wodę, woda w ogień, ogień w powietrze, powietrze w świadomość”, inicjuje obraz szyby/okna, obmywanej strugami deszczu, który „przepływa” w kolejne, „spektralne” obrazy zwierząt, drzew, oceanu (poszczególne sekwencje są w kolorze sepii, która jawi się jako barwa liminalna). W narracji słownej zapada cisza, przerywana dźwiękiem buddyjskiego gongu. Nicowanie wyglądom świata przedstawionego ucieleśnia jego ontyczną nietrwałość (*anica*), swoistą dialektykę obecności i nieobecności („nieobecnej obecności”), i obrazuje

apofatyczność „istoty rzeczy”, która nie poddaje się linearnej logice reprezentacji.

Ostatnie sekwencje filmu ujawniają traumę artystki z dzieciństwa, związaną z doświadczonymi przez nią w wodzie wypadkami, jednak zasadniczy rejestr „zranienia”, który się tu odsłania, stanowi brak poczucia bycia kochaną przez matkę, co wywołało u Laurie atrofię uczucia miłości względem niej. Z narracji dowiadujemy się również, że Laurie nie zdążyła zobaczyć się z matką przed jej śmiercią. Przywołany kontekst znaczeń wyraźnie wskazuje, że mamy do czynienia ze wspomnianym wcześniej rejestrem psychoanalitycznym, jednocześnie jednak pojawia się próba przekroczenia traumy „ego” poprzez medytacyjną praktykę miłości i afirmacji, która staje się dla reżyserki ścieżką wyzwolenia.

Warto zauważyć, że opowiadana w filmie historia Lolabelle współistnieje „horyzontalnie”, niehierarchicznie, z historiami dotyczącymi innych osób (w ich sytuacjach granicznych, liminalnych²⁴) oraz historią miasta, Nowego Jorku (po zamachu terrorystycznym 11 września 2001 roku). Narrację tworzy sieć afektywnych²⁵, nielinearnych relacji międzygatunkowych, swoisty asamblaż ludzi, zwierząt i rzeczy, ucieleśniając tym samym posthumanistyczną wizję „nowej wspólnoty metafizycznej”, w której różne/inne podmioty istnieją na tych samych prawach. Estetykę posthumanizmu realizuje również bytowa

²² Ten wątek jest niewątpliwie kontrowersyjny etycznie; jest to jednak temat na osobne rozważania.

²³ Nawiązuję tu do rozróżnienia zaproponowanego przez Georgesa Didi-Hubermana (G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2011), które już konceptualizowałam w moich publikacjach.

²⁴ Warto wyjaśnić, że używając w niniejszym tekście terminów: „sytuacja graniczna” i „stan liminalny” nie odwołuję się do myśli Karla Jaspersa i Victora Turnera, choć omawiana przeze mnie problematyka niewątpliwie odnajduje z nimi elementy wspólne.

²⁵ Rozumiem tu „afekt” w znaczeniu posthumanistycznym: jako energię, intensywność przepływającą pomiędzy bytami.

płynność obrazów, ich nomadyczna, kłaczowa struktura, która odzwierciedla ontologiczną „potencję ciał”: ich „otwartość”, afirmatywną zdolność do przekraczania ograniczonej przestrzeni „oikos” (i transformacji jej ewentualnej traumy) i tworzenia nowych, nieantropocentrycznych relacji²⁶.

Trzeba jednak w tym miejscu podkreślić, że w dokumencie Anderson nie dochodzi do radykalnego gestu dekonstrukcji: „detyerytorializacji”/„defamiliaryzacji” podmiotowego postrzegania (wyzwolenia od „figury matki”), całkowitej negacji logocentrycznego antropocentryzmu (niemiej apofazy), pełnego wyjścia z „ego” – „przebóstwienia” natury ludzkiej i wyzwolenia z *bardo*. Percepcja i narracja apofatyczna nie osiąga tu stanu absolutnej negacji / mistycznej Pustki, aby z tego miejsca przyjąć cały świat na nowo.

Wyzwolenie w „widzeniu” Anderson pozostaje jakby w połowie drogi, zawieszone „pomiędzy światami”: pomiędzy światem percepcji empirycznej, ontycznej a „pustką” ontologiczną, pomiędzy rejestrem „ego” a „boską” trans-immanencją, pomiędzy językiem mowy a milczeniem.

Biorąc pod uwagę wskazane w *Tybetańskiej księdze umarłych* wyzwolenie z *bardo* przez *śłuchanie* oraz przywołaną „mantrę”, która tworzy klamrę filmu Anderson: *Tell All the Animals*, warto na koniec rozważyć korelację mowy, milczenia i widzenia. W ujęciu buddyjskim, mowa, która wyzwala, jest niedyskursywna, paradoksalna, zbliżona bardziej do „logiki”/wibracji dźwięku niż logiki semantycznej. Samo „widzenie”

zaś apofatycznej „istoty” rzeczywistości (jej „boskiej” natury) przebiega już w milczeniu. Akcent, podobnie jak w narracji filmu Anderson, jest tu jednak położony na gest antropocentryczny: to człowiek, jako reprezentant „wyższego królestwa”, buduje „most” do świata zwierząt: *Tell All the Animals*.

Jednocześnie jednak znaczący w tym kontekście jest tytuł filmu: *Serce psa*. Trzeba więc w tym miejscu postawić pytanie finalne: czy możemy coś „wiedzieć” o wyzwoleniu Lolabelle? W perspektywie mistycznego „widzenia sercem”, można by zaryzykować rozpoznanie, że bezgraniczna miłość psa czyni go bytem wyzwolonym (*dog is god*). Przywołując analogiczne rozpoznanie Rilkego, dotyczące zwierząt, z *Ósmej Elegii duinejskiej*: „Wszystkimi oczami patrzą stworzenia w otwarty przestwór. Tylko nasze oczy są odwrócone”²⁷, a więc wpatrzone w przestrzeń własnego „ja”, odwrócone od Istnienia.

W ujęciu posthumanizmu kenotycznego zatem, który stanowi gest dekonstrukcji religii dogmatycznej i logocentrycznego dyskursu wiedzy na rzecz (transracjonalnego) doświadczenia mistycznego, należałoby odwrócić przyjętą w tradycjach (zarówno zachodniej, jak i wschodniej) logikę antropocentryczną: *Tell All the Humans*, albo raczej: *Show All the Humans, Let them See*. Jak bowiem słusznie rozpoznał Wittgenstein, którego Anderson przywołuje w swoim filmie: „o czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”. A przede wszystkim: w i d z i e ć.

²⁶ Zob. więcej o tym w: R. Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, Warszawa 2014; R. Braidotti, *Transpositions. On Nomadic Ethics*, Cambridge 2006.

²⁷ R. M. Rilke, *Elegie duinejskie. Sonety do Orfeusza*, tłum. A. Lam, Warszawa 2011, s. 35.

Bibliografia

- Braidotti R., *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, WN PWN, Warszawa 2014
- Braidotti R., *Transpositions. On Nomadic Ethics*, Polity Press, Cambridge 2006
- Derrida J., *Wiara i wiedza*, tłum. M. Kowalska, W: *Religia. Seminarium na Capri prowadzone przez Jacquesa Derridę i Gianniego Vattimo*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999
- Didi-Huberman G., *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011
- Eckhart Mistrz, *Dzieła wszystkie*, tłum. W. Szymona, W drodze, Poznań 2013
- Jan od Krzyża, *Dzieła. Droga na górę Karmel. Noc ciemna*, tłum. B. Smyrak, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 2004
- Nagardżuna, *Filozofia pustki i współzależnego wyłaniania*, tłum. A. Przybylski, Marek Derewiecki, Kęty 2014
- Padmasambhava, *Tybetańska księga umarłych*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo A, Kraków 2013
- Rilke R.M., *Elegie duinejskie. Sonety do Orfeusza*, tłum. A. Lam, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2011
- Rinpocze T.W., *Tybetańska joga snu i śnienia*, tłum. J. Grabiak, Rebis, Poznań 1999
- Sarbiewska J., „Biały kamyk” epifanii. Postsekularna mistyka Bez-gruntu i jej filmowe manifestacje, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2021, nr 3, s. 136–139
- Sarbiewska J., *Wszystko, co straszne, pragnie naszej miłości. „Inny” posthumanizmu w ujęciu (post)sekularnym*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 101–102, s. 197–202
- Śāntidewa, *Przewodnik na ścieżce bodhisattwy. Bodhisattvacaryavatara*, tłum. W. Czapnik, J. Sieradzan, Phowa, Kraków 1992
- Van Eeden F., *A Study of Dreams*, „Proceedings of the Society for Psychical Research” 1913, vol. 26, ss. 431–461

JOANNA SARBIEWSKA – doktor nauk humanistycznych, pracuje w Instytucie Badań nad Kulturą Uniwersytetu Gdańskiego. Współpracuje i jest członkinią European Academy of Religion (Bologna). Zajmuje się filozofią mistyki, kultury, filmu i mediów w perspektywie fenomenologicznej i postsekularnej. W obecnie prowadzonych badaniach proponuje nową wykładnię dekonstrukcji, *kenosis* i *via negativa* w ujęciu mistyki apofatycznej oraz jej zastosowanie na gruncie ontologii transracjonalnej, post- i trans- humanizmu. Autorka książki *Ontologia i estetyka filmowych obrazów Wernera Herzoga* oraz wielu artykułów naukowych

publikowanych w prestiżowych czasopiśmie i wydawnictwach. Nakręciła film *Oglądy*, oparty na motywach opowiadania *Pokój* Jeana-Paula Sartre’a. Była prezeską gdańskiego oddziału Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami oraz wiceprezeską Pomorskiego Towarzystwa Filozoficzno-Teologicznego. Prelegentka na konferencjach międzynarodowych (organizowanych m.in. przez European Academy of Religion, Society for the Phenomenology of Religious Experience, International Federation of Philosophical Societies, European Network for Cinema and Media Studies). E-mail: sarbiewska joanna1@gmail.com.