

„Kwartalnik Filmowy” nr 111 (2020)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.392>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Ilya Tsibets
Uniwersytet Łódzki
<https://orcid.org/0000-0001-6056-0673>

Nowe kino litewskie a medialność afektu. Przypadek *Kolekcjonerki* Kristiny Buożyte i *You Can't* *Escape Lithuania* Romasa Zabarauskasa

Słowa kluczowe:

kino litewskie;
Litwa;
skopofilia;
kino queer;
medialność

Abstrakt

Autor analizuje dwa litewskie filmy (*Kolekcjonerka* /reż. Kristina Buożyte, 2008/ oraz *You Can't Escape Lithuania* /reż. Romas Zabarauskas, 2016/), badając możliwości filmowych reprezentacji tematyki afektywnej z perspektywy autoreferencyjności medialnej. Inspirując się psychoanalitycznymi koncepcjami Jacques'a Lacana oraz feministyczną refleksją Laury Mulvey i Mieke Bal, autor artykułu na przykładzie wymienionych dzieł udowadnia, że afektywność jest w dużym stopniu zmediatyzowana, co jest swoistym znakiem współczesności. W artykule został ponadto zarysowany kształt współczesnego kina litewskiego, którego twórcy często odnoszą się w swoich dziełach do problematyki afektu i zmysłów. Istotnym założeniem badawczym było również zwrócenie uwagi na kino litewskie jako takie, nad którym refleksja jest w Polsce rzadka i powierzchowna.

Polski poeta, krytyk literacki i eseista Piotr Kępiński we wstępie do książki *Litewski spleen* pisze: *Nie znamy Litwy. I z uporem poznać jej nie chcemy. Romantyzm, dwudziestolecie, czasy II wojny światowej – tylko w tym kontekście utrwaliłiśmy Litwę w naszej pamięci. Polskie zainteresowanie tym krajem wyhamowało po roku 1945 i na tym hamulcu stoi do dzisiaj. Za mało Litwy żywej w Polsce, zbyt wiele historycznej*¹. Podobnie jest z litewskim kinem, którego kształt na filmowej mapie Europy nie jest jeszcze wyraźnie zarysowany, choć filmowcy tego kraju sukcesywnie dążą do stworzenia powszechnie rozpoznawalnego modelu ich kinematografii.

Cechą wielu filmów litewskich jest subtelna poetyka narracji filmowej (dotyczy to zarówno filmów fabularnych, jak i dokumentalnych) oraz filozoficzne pochylenie się nad kwestiami intymności, przemijania, pamięci i zapomnienia. Nie będzie również nadużyciem stwierdzenie, że wspomniane cechy – poniekąd lokujące takie narracje w domenę filmowego neomodernizmu – są właściwe kinematografiom wszystkich krajów bałtyckich. W kontekście litewskim należałoby przywołać twórczość Šarūnasa Bartasa – reżysera filmowego dramatu egzystencjalnego *Trzy dni* (*Trys dienos*, 1991), którego fabuła *rozgrywa się w sferze stłumionych emocji*²; przepełnionego symbolami litewskości³ *Domu* (*Namai*, 1997); zmierzających w stronę komercji filmowej *Siedmiu niewidzialnych ludzi* (*Septyni nematomi žmonės*, 2005) i *Euroazjaty* (*Indigène d’Eurasie / Eurazijos aborigenas*, 2010) czy filmu zahaczającego o kwestię konfliktu rosyjsko-ukraińskiego *Szron* (*Šerkšnas*, 2017).

Kolejnym uznanym twórcą litewskim jest Algimantas Puipa, który w swoich dziełach, eksperymentując z językiem filmowym, analizuje sensualny wymiar ludzkiej egzystencji. Puipa czerpie z bogatej i różnorodnej tradycji literackiej Litwy – spora część scenariuszy jego filmów bazuje na utworach litewskich pisarzy XX- wiecznych i współczesnych. Tak było chociażby w przypadku filmu *Las bogów* (*Dievų miškas*, 2005), ekranizacji wydanych w postaci książkowej wspomnień z czasu II wojny litewskiego inteligenta Balysa Sruogi. Adaptował on również powieści Jurgi Ivanauskaitė inspirującej się filozofią buddyjską i kulturą tybetańską – w efekcie powstały dramaty psychologiczne *Szept grzechu* (*Nuodėmės užkalbėjimas*, 2007) oraz *Twierdza śpiących motyli* (*Miegančių drugelių toirtovė*, 2011). Filmy te (podobnie jak powieści Ivanauskaitė, na podstawie których powstały) zawierają motywy erotyczne połączone z elementami parapsychologicznego mistycyzmu. Komentując swoją pracę nad scenami erotycznymi zawartymi we wspomnianych filmach, Puipa twierdził, że uprawiał wówczas *re-intwencję roweru* – odwołuje się bowiem w swojej wypowiedzi do wzorców znanych z twórczości szokującego Larsa von Triera oraz *eksplorującego świat wewnętrzny i strumień nie-świadomości* (*stream of subconsciousness*) Michaela Hanekego⁴.

Chciałbym jednak w tym artykule skupić się na mniej znanych twórcach współczesnego kina litewskiego, którzy inaczej odwołują się do tematyki zmysłowej w swoich filmach. Młode pokolenie filmowców rozpoczęło karierę twórczą w warunkach ustabilizowanych po perturbacjach pierwszej dekady postkomunistycznego wolnego rynku i rozwijającego się państwa demokratycznego. Badaczka kultury filmowej i medialnej Litwy Renata Šukaitytė zauważa, że w postkomunistycznym kinie litewskim często pojawiają się bohaterowie będący wcieleniem niektórych Baumanowskich ponowoczesnych wzorów osobowych – włóczędzy i gracze⁵. Šukaitytė pisze o nich: *Samolubne, pozbawione celu i nieobarczone motywacją czy strukturą, postacie te mają tendencję do traktowania życia jako gry. Bohaterów litew-*

skich filmów można więc nazwać awanturnikami mającymi wiele wspólnego z grającymi w gry i wikłającymi się w wątpliwe przedsięwzięcia, aby po prostu wprowadzić jakieś zmiany i wlać energię w swoje nudne życie⁶.

Postkomunistyczni bohaterowie filmowi ciągle znajdują się w aksjologicznym wakuum. Przyjęcie przez nich takich postaw można badać przez pryzmat różnorodnych kolokacji socjopolitycznych, ale również analizować je w sferze zmysłów i afektów. Odniosę się tu do dwóch filmów, w których afektywność i zmysłowość funkcjonują w sposób niekonwencjonalny względem tradycji poetyckiej kinematografii litewskiej; ale jednocześnie można w nich odnaleźć elementy typowe dla filmów Bartasa czy Puipy: intymność, psychologizm i erotyzm. Analiza takich narracji filmowych pozwoli spojrzeć na nowe kino litewskie z innej perspektywy – mimo że filmy te bazują na tradycji, są przykładem innowacyjnego podejścia do obrazowania zmysłowości i afektywności w kinie.

Pierwszy film – *Kolekcjonerka* (*Kolekcionerė*, reż. Kristina Buožytė, 2008) – jest obrazem przepracowywania traumy głęboko zakorzenionej w psychice głównej bohaterki, po gwałtownej śmierci jej ojca na raka. Przeprowadzając specyficzną psychoterapię, kobieta odkrywa różne wymiary afektywnego postrzegania siebie i świata. Drugi film to kryminał psychologiczny zrealizowany w konwencji *road movie* *You Can't Escape Lithuania*⁷ (*Nuo Lietuvos nepabėgsi*, reż. Romas Zabarauskas, 2016). Jest to jeden z pierwszych na Litwie filmów pełnometrażowych dotyczących tematyki LGBT+. W tym filmie nacisk nie jest jednak kładziony na uczuciowy wymiar relacji między osobami tej samej płci (twórcy nie osadzają akcji filmu w rudymentarnych ramach narracji melodramatycznej); uwaga widza jest kierowana na konstruktywny wymiar afektywności, która wychodzi poza ramy tożsamości seksualnej, ale jest zarazem ujarzmiana przez identyfikację narodową bohaterów.

* * *

Główną bohaterką *Kolekcjonerki* jest Gailė (Gabija Jaraminaitė /w napisach Ryskuvienė/). Pierwsze kadry filmu wyraźnie wskazują na profesjonalną działalność młodej kobiety – jest logopedą dziecięcym. Stosuje opracowany przez siebie zestaw ćwiczeń – w rozmowie z dzieckiem moduluje swój (i jego) głos w zależności od emocjonalnego nacechowania wypowiedzi, „bawiąc się” w zmianę tożsamości. Brak tradycyjnego ujęcia ustanawiającego, pozwalającego widzowi zorientować się w czasoprzestrzeni, jest kompensowany gęstą semantyką zawartą w pierwszych scenach filmu, których odczytanie umożliwi kodyfikację i interpretację późniejszych wydarzeń i ich znaczeń.

Z jednej strony taka praca z dziećmi wymaga olbrzymiego zaangażowania emocjonalnego. Uprawiany przez Gailė zawód logopedy pozornie może wskazywać też na umiejętność dokładnego artykułowania nie tylko dźwięków, ale również emocji i przeżyć. Możliwość „profesjonalnego” manipulowania językiem i odtworzenia (na potrzeby terapii) konkretnego stanu emocjonalnego świadczy również o silnej identyfikacji symbolicznej⁸ – bohaterka kontroluje język, który jako system znaków tradycyjnie jest zmaskulinizowany. Może to oznaczać wysoki stopień adaptacji Gailė do patriarchalnych paradygmatów społecznych, aczkolwiek bohaterka ewidentnie nie czerpie satysfakcji z pracy, zachowując się powściągliwie i z dystansem wobec pacjentów i współpracowników.

W następnej scenie Gailė odwiedza ojca – samotnego alkoholika i hazardzistę. Jest to pierwsza scena przedstawiająca kontakt bohaterki z własnym wizerunkiem przetworzonym medialnie. Jej ojciec wyświetla na ścianie film, dawną kronikę rodzinną stylistycznie przypominającą eksperymentalne pamiętniki filmowe słynnego Litwina Jonasa Mekasa. Gailė wnikliwie bada wzrokiem filmowy obraz małej szczęśliwej dziewczynki, niczym chłopiec taktylnie eksplorujący projekcję twarzy kobiecych w ujęciu otwierającym Bergmanowską *Personę* (reż. Ingmar Bergman, 1966). Bohaterka nie potrafi samodzielnie zidentyfikować siebie na ekranie. Dopiero ojciec potwierdza, że widzi ona siebie sprzed kilkadziesiątu lat, a nie swoją siostrę. W trakcie rozmowy rodzic potępia przyjaźnie nastawioną córkę, nie pozwala jej swobodnie wyrazić swoich poglądów i intencji – najwidoczniej utrudnienia w komunikacji są konsekwencją rodzinnej traumy (nieobecność matki, nałogi ojca). Mężczyzna oznajmia, że ma raka, ale nie zamierza walczyć z chorobą i planuje kolejny raz wypróbować los. Proponuje zdezorientowanej Gailė rozegrać partię gry karcianej, aby sprawdzić, czy fortuna wciąż mu sprzyja. *Byłaś ciemną i nadal nią jesteś* – takie słowa rzuca ojciec córce, która mu odmawia. Po chwili wahania zgadza się jednak na grę – wola bohaterki (zapewne nie pierwszy raz) jest złamana, emocje stłumione. To są pierwsze sygnały zbliżającej się atrofii emocjonalnej, która zintensyfikuje się po śmierci ojca. Nagła utrata wzorca paternalistycznego ostatecznie ujawni jej traumę, która zaburzy zdolność odczuwania i wyrażania emocji, co naturalnie spowoduje trudności w relacjach z otoczeniem.

Do wystąpienia na konferencji specjalistycznej Gailė musi zmontować nagrania fragmentów terapii z dziećmi. W tym celu zwraca się do Montażysty (Marius Jampolskis). Oglądając gotowy film w trakcie konferencji, kobieta jest przerażona projekcją własnego obrazu. Audronė Žukauskaitė, odnosząc się do genderowego wymiaru pełnometrażowego debiutu Buožytė, podkreśla, iż ta scena może sugerować, zgodnie z refleksją psychoanalityczną Jacques'a Lacana, że wyobraźniowa identyfikacja bohaterki jest zaburzona⁹.

Gailė nawiązuje relację z Montażystą, angażując go do specyficznego eksperymentu terapeutyczno-filmowego. Kobieta odkrywa, że oglądając siebie podczas projekcji filmowej, może się utożsamiać z sobą i zrozumieć reakcje psychiczne podczas oglądania zarejestrowanych wydarzeń. Z tego powodu bohaterka odtwarza przed kamerą transgresywne czy ekscentryczne zachowania: przerywa ceremonię ślubną obcych ludzi przed kościołem długim pocałunkiem z panem młodym; demonstracyjnie szarpie narządy płciowe tancerza zalecającego się do niej na imprezie; po randce z szefem bez wyraźnego pozwolenia ryzykownie prowadzi jego nowy samochód, narażając siebie i innych na niebezpieczeństwo; przyciska drzwiami psa; uprawia seks z mężem siostry Tomasem (Darius Petkevičius); prowokuje chuliganów, którzy w konsekwencji brutalnie biją Montażystę. Oglądanie na ekranie siebie wcielonej w różne *emploi* wywołuje u bohaterki rozmaite reakcje emocjonalne (wybuchy śmiechu, smutek, zmartwienie, płacz), których nie potrafi osiągnąć w życiu realnym. Utożsamia się więc z obrazem wyobrażonej siebie, konfrontując się jednocześnie ze sobą realną.

Šukaitytė, opisując nowych bohaterów kina litewskiego, wskazuje, że Gailė ma silną emocjonalną i w dużej mierze irracjonalną potrzebę zajęcia postawy non-konformistycznej wobec obowiązujących norm społecznych i ram narzucanych

w życiu zawodowym¹⁰. Gailè, jakby naśladowując ojca, odczuwa potrzebę hazardu, nadużyć moralnych i nagłych zmian. Takie cechy charakterologiczne lokują bohaterkę jednocześnie w dwóch Baumanowskich wzorach – włóczęgi i gracza. Bauman o włóczędze pisał: *każdy stan, w jakim się znajduje, traktuje jako przystanek, na którym długo nie zabawi, który wkrótce opuści, by się przenieść na inne miejsce, jakie znów nie będzie niczym więcej niż przystankiem. (...) Ruch jest dlań ważniejszy od celu: nie z celu, a z samej siebie czerpie wędrówka swój sens*¹¹. Każdy stan emocjonalny, który Gailè niejako wymusza na sobie, jest jednym z wielu przystanków na drodze do mrocznego, niejasnego celu, który chce osiągnąć. Szybko angażuje się jednak w terapię, która staje się celem samym w sobie. Bauman o graczu: *Nie zależy od gracza, jaką dostał kartę, ale od niego zależy, jak ją rozegra*¹². Ryzykantka Gailè, oprócz faktycznego grania w gry karciane (scena „spłacania długów” Montażysty w wyniku gry w pokera), igra z własną podmiotowością, mimowolnie wikłając w tę grę osoby z nią związane. Granie pozwala wybić się z ustalonego społecznie porządku rzeczy, jest sposobem na uzyskanie niedostępnych w „normalności” przeżyć, dynamizuje życie i umysł.

W świetle teorii podmiotowości Lacana realna Gailè (o ile można mówić o realności bohatera filmowego) blokuje wszelakie przejawy afektywności tak samo jak Lacanowskie znaczące, które nie może się uformować jako znaczone. Inaczej mówiąc, głęboko zakorzenione, traumatyczne i nieprzepracowane doświadczenia bohaterki nie dają się przełożyć na żaden reprezentacyjny kod, a więc jej uczucia nie znajdują skonwencjonalizowanego ujścia.

Zmysł wzroku, w ujęciu Lacana, kompensuje motoryczną niedoskonałość człowieka, gdyż odgrywa prymarną funkcję w rozwoju jego psychiki¹³. Gailè dzięki oglądaniu filmowych odbić siebie próbuje odbudować utraconą, wyalienowaną podmiotowość, a utożsamiając się z własnym obrazem, symbolicznie przeżywa drugą fazę lustra. Grzegorz Michalik w tekście na temat przemian teorii podmiotowości Lacana tak o tym pisze: *Mała istota ludzka (pomiędzy 6. a 18. miesiącem życia), spoglądając w lustro czy też obcując z innymi, alienuje się w swoim odbiciu/obrazie. W miejsce chaosu, niezorganizowania pojawia się obraz z jednej strony organizujący „pokawałkowane ciało”, z drugiej jednak alienujący, bowiem wykluczający nie-całość biologicznego pre-podmiotu. Obraz ten staje się całościowym Ja...*¹⁴

Łącząc teorię psychoanalityczną z refleksją filmoznawczą, można stwierdzić, że Gailè w trakcie oglądania obrazów samej siebie próbuje wydobyć wrażenie realności, które pomagają nie tylko utożsamić się z oglądanym obrazem, ale również psychosomatycznie poruszyć własny umysł. Łucja Demby, zastanawiając się nad związkiem Lacanowskiej „fazy lustra” i wrażeniem realności w kinie, pisze: *W sprzyjających warunkach sali kinowej ulegają uruchomieniu te same (lub podobne) mechanizmy funkcjonowania mózgu, jakie występują, na przykład, w marzeniach sennych; łatwiej identyfikować się z czymś, co jest podobne do czegoś już znanego, niż z czymś nieznanym. (...) Wrażenie realności jest efektem identyfikacji*¹⁵. Gailè ogląda na ekranie czynności jej znane, co w znacznym stopniu ułatwia identyfikację, a tzw. dyspozytyw przypomina faktyczne warunki powstania projekcji kinowej, które sprzyjają reakcji psychicznej na oglądany obraz. Podążając tropem Demby, można uznać, że bohaterka *Kolekcjonerki* w trakcie oglądania „lustrzanego” odbicia siebie *podobnie jak dziecko dokonuje „błędnej identyfikacji”*¹⁶ i jak widz kinowy przypisuje oglądanym obrazom status rzeczywistości.



Kolekcjonerka, reż. Kristina Buožytė (2008)



Kolekcjonerka, reż. Kristina Buožytė (2008)

Gailé kształtuje swoją nową podmiotowość (lub „naprawia” zaburzoną „starą”), manipulując tradycyjnym, zmaskulinizowanym reżimem skopiecznym. Mieke Bal, pisząc o wizualnym esencjalizmie, wskazuje na biologiczną i zmysłową „nieczystość” aktu patrzenia, które *jest ujęte w ramy [framed] i zarazem samo ujmuje w ramy, interpretuje; jest nacechowane emocjonalnie, a zarazem jest kognitywne i intelektualne*¹⁷. Uwaga ta pozwala na odejście od utartych, *stricte* psychoanalitycznych tropów analizy takiego rodzaju narracji filmowych. Główna bohaterka *Kolekcjonerki* kontroluje mechanizmy skopieczne, przysposabiając spojrzenie do własnych potrzeb psychospołecznych¹⁸.

Obrazy transgresji są formalnie wyraźnie oddzielone od narracji obiektywnej. Przypominają o tym niewyraźne, rozmazane nagrania z kaset VHS o nienaturalnych, chłodnych odcieniach błękitu czy szarości. W każdym z nich jest obecne spojrzenie kontrolne bohaterki – świadoma nagrywania Gailé przed dokonaniem kolejnej perwersyjnej czynności przez chwilę patrzy wprost do obiektywu, dając do zrozumienia oglądającej w przyszłości sobie, nagrywającemu (z reguły Montażysty, ale niektóre filmy nagrywa sama ukrytą kamerą) oraz nam, widzom, że sytuacja jest przez bohaterkę opanowana, że jest ona świadoma celów i rezultatów dokonywanych czynności. Laura Mulvey w słynnym eseju *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* (1975) wyraźnie wskazuje na płciową przynależność tzw. przyjemności patrzenia – aktywna przyjemność patrzenia jest przynależna mężczyźnie, zaś bierna – kobiecie¹⁹. Odnosząc się do Lacanowskiej fazy lustra, Mulvey twierdzi, iż *kino tworzy tak silne struktury fascynacji, że pozwalając na chwilową utratę ego, równocześnie je wzmacnia*²⁰.

Łącząc refleksję Mulvey ze wspomnianą hipotezą Bal, można stwierdzić, że Buożyte w *Kolekcjonerce* afirmuje i jednocześnie odwraca wymienione koncepcje. Autospojrzenie Gailé faktycznie jest nacechowane emocjonalnie i poznawczo. Świadomie przybierając maski różnych typów charakterologicznych, bohaterka ekspresywnie reaguje na obrazy samej siebie, które służą odkryciu własnej psychiki i możliwości budowania alternatywnej więzi ze światem. Žukauskaitė w nawiązaniu do refleksji Mary Ann Doane pisze, że taka kobieca maskarada [*feminine masquerade*] sprawia, iż Gailé czuje się naprawdę żywa i widoczna dla innych, choć jednocześnie za chwiejne poczucie pobudzenia emocjonalnego i utrzymanie symulowanej podmiotowości płci wysoką cenę społeczną – zawodową i rodzinną²¹.

Wydaje się, że dla bohaterki emocje stają się rodzajem fetysza, symbolicznym „łupem” kolekcjonerskim. Jednak czy na pewno chodzi tu o świadome emocje rozumiane jako konkretne uczucia sytuujące człowieka w ramach określonych zdarzeń, czy jest to jednak dążenie do irracjonalnych reakcji neurofizjologicznych organizmu i psychiki na określone bodźce zewnętrzne? Zdaniem kanadyjskiego filozofa i socjologa Briana Massumiego, który badając źródła filozoficzne i potencjał teoretyczny pojęcia afektu, postuluje jego autonomiczność we współczesnych badaniach kulturowych. Massumi bowiem oddziela pojęcie emocji od afektu. *Emocje to pewna subiektywna treść, socjolingwistyczne utrwalenie jakości pewnego doświadczenia, (...) to intensywność kwalifikowana jakościowo (...), intensywność opanowana i uznana*²². Afekt zaś należy do innego porządku, ma charakter *niekwalifikowany jakościowo*²³.

Barbara Myrdzik, analizując pracę Massumiego, stwierdza, że *emocja jest przekształconym i rozpoznany afektem, jej formę warunkuje kontekst społeczno-kultu-*

rowy²⁴. Badaczka wyraźnie wskazuje, że afekt jest pre-społeczny i pre-indywidualny²⁵, a więc w dużej mierze irracjonalny. Myrdzik cytuje również tekst Anny Burzyńskiej dotyczący problematyki pojęcia afektu w humanistyce: *Afekty wpływają na naszą zdolność do działania i kierowanie się ku wolności, określają naszą podmiotowość wobec ludzi, którzy nas otaczają*²⁶. Wymienione refleksje naprowadzają na pewien trop interpretacyjny. Być może Gailè, nagrywając siebie, tworzy bardzo specyficzną kolekcję nie tylko filmów, lecz również afektów.

Bohaterka intencjonalnie tworzy skierowane do samej siebie przekazy, wymykając się konwencjonalnemu odbiorowi takich treści. Jej reakcje są gwałtowne i przede wszystkim intensywne, trudne do jednoznacznej interpretacji. Można więc stwierdzić, że są to przede wszystkim reakcje afektywne, które w miarę rozwoju akcji filmu i ewolucji podmiotowości bohaterki podlegają stopniowemu rozpoznaniu i funkcjonalizacji. Kobieta przyjmuje w tym procesie rolę aktywno-pasywną, marginalizując rolę spojrzenia męskiego (odnosi się to m.in. do przywołanej refleksji Burzyńskiej), tworzy i odbiera przekaz, uprawia skopofilię fetyszystyczną²⁷, sadystycznie zmuszając się do reagowania afektywnego na obraz samej siebie, co jest możliwe do wyegzekwowania tylko w trakcie nietypowej psychoterapii filmowej.

Asymptomatyczne dążenie do wyobrażenia siebie oraz konfirmacja Lacanowskiego *moi* popycha podmiot ku unicestwieniu, a więc doprowadza do ambivalentnego zakończenia *Kolekcjonerki*. Między Gailè a Montażystą stopniowo powstaje więź emocjonalna – bohaterka przywiązuje się do nieporadnego, nieprzystosowanego do obowiązujących struktur społecznych mężczyzny, staje się jego patronką (pomaga mu finansowo). Bohater zakochuje się w pięknej, dystyngowanej Gailè. Ewidentna zazdrość mężczyzny sygnalizująca przywiązanie emocjonalne jest widoczna w scenie nagrywania przypominającego gwałt stosunku płciowego głównej bohaterki z Tomaszem, mężem siostry. Nagranie to jest ostatnim okazem afektywnej kolekcji filmowej Gailè, która postanawia zaprezentować je podczas spotkania z Liną i Tomaszem, co wprowadza siostrę i szwagra w stan konsternacji. Montażysta również jest zaskoczony ekscentrycznym zachowaniem Gailè, która dodatkowo rejestruje ukrytą kamerą całe spotkanie bez wiedzy i przyzwolenia „aktorów” spektaklu.

Jest to moment ponownej dezintegracji podmiotowości bohaterki i przechodzenia do innego stanu – ostatnie kadry *Kolekcjonerki* ukazują nagrywane z biernym przyzwoleniem, lecz już nie z inicjatywy Gailè, sceny sugestywnego dotykania intymnych części swojego ciała. Znika zdecydowane spojrzenie kontrolne, patrzenie do obiektywu kamery jest nieśmiałe, nieco wstydlive. Žukauskaitė traktuje finałową scenę filmu *Buožytė* jako ostateczne umieszczenie bohaterki w patriarchalnym reżimie skopicznym i przyjęcie roli biernego obiektu erotycznego oglądanego przez mężczyznę kontrolującego akt patrzenia²⁸. Taką puentę można odczytać jako tradycyjną redukcję postaci kobiecej do obiektu męskiego spojrzenia²⁹. Jednocześnie bierność Gailè może być kolejną manipulacją psychologiczną, wszak dokonała już ich wiele. Owe zabiegi bohaterki mogą utwierdzać hegemoniczną rolę, którą za wszelką cenę chce pełnić. Na przykład próbuje uświadomić Linie, że Tomasz nie jest dla niej właściwym mężczyzną, udowadnia to przez wielopoziomą manipulację – namawia szwagra na perwersyjny seks i intencjonalnie przedstawia nagranie siostrze, tym samym rujnując relacje małżeńską i swoją relację z bliskimi.

Eksperyment Gailè przypomina projekty wizualne Cindy Sherman (*Untitled Film Stills*)³⁰ i Nan Goldin z lat 70. i 80. zeszłego wieku, które wpisały się w historię rozwoju kultury wizualnej jako refleksyjne analizy sposobów reprezentacji kobiecości i manifestowania własnej podmiotowości. Sherman stworzyła serię zdjęć, na których zarejestrowała odegrane przez siebie wizerunki kobiet i kobiecości w filmach klasycznego Hollywood w celu zbadania tego, *jak kino patrzy na kobiety*³¹. Podobnie jak Gailè inicjuje „kobietą maskaradę”, która jest jednym z efektywnych sposobów na manifestację podmiotowości i problemów z nią związanych. Goldin w pierwszej połowie lat 80. tworzyła swoisty fotopamiętnik relacjonujący nowojorską kontrkulturę tego okresu, wplatając w to obrazy z życia prywatnego. Performans był realizowany w formie pokazów przeźroczy w zaciemnionych salach z muzyką alternatywnych zespołów rockowych (np. Velvet Underground). W jednym z wyświetlanych zestawów znalazło się zdjęcie *Nan miesiąc po pobiciu* (*Nan one month after being battered*, 1984)³², które zszokowało publiczność³³: *choć możemy przedstawić się wizualnie, nie znaczy to, że zawsze jesteśmy w stanie się obronić*³⁴. W podobny sposób postępuje tytułowa kolekcjonerka – postmodernistycznie rozmnażając własny wizerunek w celach (psycho)terapeutycznych i performatywnych oraz sygnalizując przez transgresję i jej rejestrowanie fakt istnienia własnej podmiotowości, Gailè nie może się obronić przed destrukcyjnym wpływem *je* i – co może sugerować ostatnia scena – obezwładniającym obcym spojrzeniem.

* * *

Film *You Can't Escape Lithuania* w reżyserii litewskiego twórcy młodego pokolenia Romasa Zabarauskasa jest w pewnym sensie niekonwencjonalną, krytyczną (ironiczną wręcz) refleksją nad związkami między afektywnością a medium filmowym. Głównym bohaterem jest wywodzący się z nowobogackiej rodziny reżyser Romas (Denisas Kolomyckis), filmowe *alter ego* Zabarauskasa, mieszkający w Wilnie z Carlosem (Adrian Escobar). Ład życiowy Romasa zostaje zaburzony nagłą wizytą dawnej przyjaciółki, aktorki Indrè (Irina Lavrinovič), która w porywie gniewu zabiła własną matkę i odebrała jej pieniądze. Reżyser proponuje plan ucieczki z Litwy do Portugalii, aby uniemożliwić lub odroczyć aresztowanie aktorki. Romas, Carlos i Indrè wyruszają więc w podróż, która niezwykle ekscytuje reżysera widzącego w tym dobry materiał filmowy, co wkrótce doprowadzi do niespodziewanych konsekwencji.

Prymitywny, niezbyt realistyczny schemat narracyjny wydaje się jednak zabiegiem celowym – nietypowy kryminał spod znaku *queer road movie*, którym jest film Zabarauskasa, kryje wiele refleksji dotyczących kreowania opowieści, co pozwala twórcy (bohaterowi filmowemu i rzeczywistemu reżyserowi) nie tylko na manipulowanie emocjami bohaterów filmowych, ale również na sterowanie odbiorem dzieła. Punktem inicjującym jest wspomniana wyżej wizyta Indrè. Aktorka przyznaje się Romasowi, że wróciła na Litwę z Moskwy w celu odzyskania od matki pieniędzy, które planuje przeznaczyć na opłacenie udziału w warsztatach aktorskich. Między kobietami wywiązała się kłótnia, wskutek której Indrè niefortunnie popchnęła matkę, a ta straciła równowagę, upadła i zmarła. Bohaterka bez wahania zabiera pieniądze. Jest to pierwsza w tym filmie opowieść mająca trady-

cyjną konstrukcję narracyjną – wstęp, rozwinięcie, punkt kulminacyjny i nagle zakończenie. Opowieść Indrè jest swoistą matrycą dla kolejnych (mikro)narracji, z których składa się cały film Zabarauskasa. Strumień świadomości rozemocjonowanej kobiety (długie ujęcie przedstawia pokazaną w zbliżeniu twarz płaczącej Indrè, która niemal nieprzerwanie opowiada o wypadku) wylewa się również na widza – kobieta patrzy bezpośrednio w obiektyw kamery, przełamując symboliczną czwartą ścianę, nawiązując kontakt z odbiorcą. Jednocześnie uświadamia widzom fakt oglądania wykreowanej na potrzeby dzieła filmowego opowieści, która rządzi się z góry ustalonymi regułami.

Celem ucieczki jest pomoc ściganej przez policję Indrè, jednakże Romas postrzega całą sytuację jako pretekst do skonstruowania opowieści i zrealizowania filmu – kieruje nie tylko samochodem, lecz również przebiegiem podróży (np. skręca z obranej trasy, jeśli uzna to za niezbędne dla rozwoju tkwiącej w jego umyśle akcji). Podobnie jak narracja filmowa, podróż Romasa, Carlosa i Indrè ma punkty zwrotne wymuszane przez reżysera w filmie i wpływające na jej ogólną tonację emocjonalną. Postać Romasa można wpisać w narracyjną koncepcję sylleptycznej podmiotowości Ryszarda Nycza: „*Ja*” sylleptyczne – mówiąc najprościej – to „*ja*”, które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślone, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjnopowieściowe. Najbardziej znamienym sygnałem odmienności tej grupy tekstów jest zapewne tożsamość nazwiska autora i protagonisty czy narratora utworu, powodująca w konsekwencji, rzecz można, śmiałe wkroczenie autora do tekstu w roli bohatera odtąd nie całkiem już fikcyjnej historii³⁵.

Takie pisanie sobą wprowadza kolejny wymiar odczytania dzieła Zabarauskasa – *You Can't Escape Lithuania* można też postrzegać jako quasi-biograficzną opowieść reżysera, śmiało wkraczającego we własne dzieło. Trudno rzecz jasna ocenić zasadność i obiektywność takiego podejścia, można natomiast stwierdzić, że symboliczny autobiografizm Zabarauskasa, wszczęcie protetycznego wizerunku samego siebie w filmową postać fikcyjną, jest poniekąd aktem lokującym analizowany film w obrębie tematyki afektywnej. Intencjonalnie prowokowane przez reżysera konflikty między bohaterami, manipulowanie ich kondycją emocjonalną, voyeurystyczne nagrywanie innych mogą być projekcją zarówno twórczej intencji autorskiej, jak i własnej biografii (na to wskazuje chociażby plakat filmowy pierwszego pełnego metrażu reżysera *We Will Riot /Streikas*, reż. Romas Zabarauskas, 2013/ na samym początku filmu odwołujący się do wątku finansowania jego twórczości przez tzw. *crowdfunding* i aktywnej pozycji społecznej reżysera, szczególnie w kwestii praw środowiska LGBT+ na Litwie itp.). Zastosowanie w filmie syllepsy może również być formą wyzwania rzuconego odbiorcy³⁶, który dla pełnego zrozumienia dzieła musi odczytać ten *związek autentyczności towarzyszący niepodobiestwu*³⁷.

W trakcie pierwszego dłuższego postoju Indrè przybiera nową tożsamość – z inicjatywy Romasa zakłada perukę i męską koszulę, maluje usta szminką. Romas rozpoczyna nagrywanie telefonem sytuacji, które pod kątem jego koncepcji narracyjnej przyszłego filmu są interesujące i ważne. W filmie *Buožytė* była zawarta krytyczna refleksja feministyczna nad filmowym reżimem skopicznym, natomiast w dziele Zabarauskasa skopofilia rozumiana jako patriarchalna przyjemność wzrokowa nie jest obecna; mamy tu do czynienia z nieco innym

typem przyjemności wynikającej z patrzenia/podglądania. Skopofiliczne skłonności cechujące Romasa niekoniecznie korelują z jawnym lub skrytym pobudzeniem seksualnym, które w rozumieniu Mulvey jest aktywowane przez spojrzenie fetyszyzujące³⁸.

Koresponduje to raczej z nadpobudliwością intelektualną homoseksualnego bohatera – Indrè nie jest dla niego przedmiotem zainteresowania erotycznego, w stosunku do Carlosa jest raczej obojętny uczuciowo (świadczy o tym np. scena, kiedy Romas nagrywa zależnego od niego finansowo Meksykanina uprawiającego przypadkowy seks z Indrè, angażując się w akt nagrywania, lecz nie przejmując się zbyt zdradą partnera). Nagrywanie, patrzenie przez obiektyw na towarzyszące mu w trakcie podróży osoby, reżyserowanie ich działań jest wyrazem intelektualnego zaangażowania Romasa i destrukcyjnego dla wszystkich dążenia do realizacji własnej idei.

Zachowanie reżysera prowokuje również postawy awersyjne. Na przykład Romas z ironią twierdzi, że niezależna Indrè nieświadomie dąży do bycia mężczyzną, ale *na Litwie mężczyźni kreuja, a kobiety prokreują*³⁹. Wywołuje to nagły, nieproporcjonalny do sytuacji gniew aktorki, która dźga reżysera nożem w nogę. Carlos – przedmiotowo traktowany przez Romasa, który nie tłumaczy mu treści i sensu toczonych z Indrè rozmów w języku litewskim – kilkakrotnie próbuje uciec i widocznie nie jest zadowolony z udziału w tym wątpliwym przedsięwzięciu. Mulvey w swoim tekście nie skupia się na spojrzeniu nieheteronormatywnym, ale na początku eseju pisze, że postęp techniczny przyczynił się do rozwoju kina alternatywnego, *radikalnego nie tylko pod względem politycznym, lecz także estetycznym, kino to kwestionuje bowiem zasadnicze i utarte przekonania*⁴⁰. Niech ta sugestia usankcjonuje moją interpretację wątku przyjemności płynącej ze spojrzenia w tym filmie i całego dzieła Zabarauskasa.

Podobnie jak w *Kolekcjonerce*, narracja *You Can't Escape Lithuania* jest przeplatana fragmentami nagrań zarejestrowanych przez bohaterów filmu. U Zabarauskasa fragmenty te również są wyodrębnione z całości przez stosowanie charakterystycznych zabiegów formalnych: dużych zbliżeń i detali, innej kolorystyki, używanie charakterystycznych dla aplikacji smartfonowych filtrów do edycji wideo, zniekształceń obrazu itp. Przywodzi to na myśl formalne cechy kina neomodernistycznego – dobrym przykładem jest tu kino Aleksandra Sokurowa (np. scena otwierająca film *Ojciec i syn*, 2003) – choć w analizowanym filmie wygląda to raczej jak parodia estetyki tzw. *slow movies*.

Ważną cechą wyróżniającą jest również obecność komentarza pozakadrowego – oglądamy gotowe fragmenty przyszłego filmu Romasa skomentowane przez narratorkę, która metodycznie wyjaśnia cel i sens powstania dzieła. Odwołując się do koncepcji psychoanalitycznej Freuda, narratorka tłumaczy w języku angielskim, że opowieść jest metaforą życia i środkiem komunikacji międzyludzkiej. Nasze narracyjne pragnienie [*narrative desire*] jest motywowane Freudowskimi Erosem i Tanatosem. Każda opowieść nieuchronnie dąży ku końcowi – podobnie jak ludzie kierowani popędami nieświadomie dążą ku śmierci i nicości. Komentarz towarzyszy niezwiązanym z nim merytorycznie zmysłowym obrazom ukazującym między innymi kąpiel w jeziorze przeobrażonej już Indrè, opatrywanie rany zadanej nożem, trzepoczącą w powietrzu czerwoną chustę, stosunek płciowy Indrè z Carlosem itd.



You Can't Escape Lithuania, reż. Romas Zabarauskas (2016)

Podobnie jak u bohaterki *Kolekcjonerki* specyficzne zachowania Romasa można wytłumaczyć traumatycznym konfliktem na linii rodzic – dziecko. W rodzinnym domku letniskowym, w którym bohater nagle postanawia się przespać, opowiada swoim współpodróżnym o coming oucie dokonany niegdyś przed rodzicami. Z opowieści wynika, że domek, w którym się znajdują, był dla Romasa schronieniem, gdyż jego ojciec odniósł się do wyznania syna bardzo krytycznie (wyrzucił go z domu). Dowiadujemy się, że matka Romasa aktywnie mu pomagała, co stało się przyczyną rozvodu rodziców. Romas przyznaje, że potencjalna niezależność od rodziny mogłaby uchronić go przed „zepsuciem”, ale wtedy, jak sam podkreśla, nie byłoby ani filmów, ani Indrè, ani Carlosa.

Fragmenty, które my, widzowie, obserwujemy na ekranie, są wizualizacją idei Romasa, która częściowo podlega urzeczowieniu – w końcowej scenie *You Can't Escape Lithuania* jest pokazana premiera filmu Romasa w wileńskim ośrodku sztuki współczesnej. Końcowa scena nie daje jednoznacznej odpowiedzi na temat opowieści, którą do tej pory śledziliśmy (nic nie wiemy o dalszych losach Carlosa i Indrè). Scena ta natomiast zawiera krytykę auto-obsesji i równie obsesyjnej *fascynacji opowiadaniem historii*⁴¹. Romas kolejny raz pokazuje cechującą go megalomanię – zdecydowanie odmawia prowadzącej odpowiedzi na pytania, sam zdawkowo opowiada o filmie. Po chwili na białej ścianie projektor wyświetla kompilację niezwiązanych ze sobą ani narracyjnie, ani merytorycznie fragmentów, w tym znane już nam kadry z podróży bohaterów opatrzone komentarzem traktującym o Freudowskiej koncepcji konstruowania opowieści. Widzimy również twarze widzów.

Nagle narracja filmu w filmie zmienia swój bieg – słyszymy dźwięki charakterystyczne dla przerysowanych scen zabójstwa (wcześniej dowiadujemy się, że Romas planował zakończyć film taką sceną). Nic nierozumiejący widzowie są zszokowani, jedna z osób wychodzi z sali. Spokojny głos kobiety tłumaczącej psychoanalityczne koncepcje Freuda nagle urywa się w połowie zdania, tak jakby absolutnie nie miały one znaczenia i sensu, podobnie jak zdekonstruowana narracja filmu w filmie Romasa – jego dzieło wygląda jak audiowizualny projekt dla nowej postkomunistycznej klasy pseudointeligencji.

Ciekawe również wydaje się pochylenie autora filmu nad litewskością – bohaterowie „litewscy” są życiowo ustabilizowani, zintegrowani ze światem, nie mają (z pozoru) problemów z określeniem tożsamości (pod względem narodowym), są otwarci. Są pokoleniem, które buduje nową Litwę. Postacią obcą kulturowo jest pochodzący z Meksyku chłopak Romasa Carlos, który jest z nim w specyficznej uzależniającej relacji. Bohaterowie nie opuszczają ostatecznie geograficznych granic Litwy, zostają w kulturowej i socjopolitycznej „pułapce”. Film Romasa Zabarauskasa można odczytać z innej perspektywy – jako dzieło zawierające refleksję nad płynnością współczesnej tożsamości seksualnej i przede wszystkim narodowej. Postkomunistyczna litewskość w tym filmie jest pokazana jako tożsamość hybrydyczna w rozumieniu Homiego Bhabhy. Jest paradoksem aksjologicznym, nową jakością powstałą w wyniku transferów oraz negocjacji kulturowych i światopoglądowych. Jednocześnie tożsamość narodowa wciąż pozostaje symbolicznym wędzidłem warunkującym m.in. percepcję siebie i świata oraz ekspresję uczuć.

W obu analizowanych przypadkach medium filmowe niejako pośredniczy między psychiką bohaterów a ich zachowaniem w rzeczywistości. W *Kolekcjonerce* Gailė potrafi afektywnie reagować wyłącznie na obrazy sfilmowane – zmontowane

i stosownie wykadrowane – w warunkach przypominających tradycyjną sytuację odbiorczą w kinie (zaciemniona sala, poczucie prywatności, bliskość ekranu itp.). W *You Can't Escape Lithuania* medium filmowe Romas wykorzystuje eksperymentalnie, jest ono pretekstem do ekspresywnego autorskiego komentarza krytycznego wobec takiej narracji i uprawianego zawodu. W obu filmach afekt jako kategoria psychologiczna oraz jako pojęcie operacyjne w humanistyce przekracza granice ustanawiane przez teorię i dogmaty. Jego intensywność zwiększa się dopiero po ingerencji medium filmowego w przestrzeni profilmowej. Afekt ulega więc mediatyzacji – jest bytem psychicznym zapośredniczonym medialnie.

* * *

Kristina Buožytė po *Kolekcjonerce* zrealizowała film *Vanishing Waves* (*Aurora*, 2012), który również wpisuje się w koncepcję ukazywania afektów i zmysłów w kinie. Fabuła tego filmu dotyczy naukowego eksperymentu mentalnego, który polegał na podłączeniu umysłu zdrowego młodego mężczyzny do mózgu kobiety w śpiączce. Eksperyment odnosi sukces, lecz więź mentalna bohaterów przybiera coraz to bardziej seksualny i afektywny charakter.

Romas Zabarauskas jest najbardziej rozpoznawalnym twórcą kina queerowego w państwach bałtyckich. W 2020 r. ukazał się jego nowy film – *The Lawyer* (*Advokatas*, 2020), w którym ponownie skupił się na problematyce relacji transnarodowych i homoseksualnych w konserwatywnym, lecz stale modyfikującym się społeczeństwie.

Afektywność wpisana w szerszy kontekst odnajdziemy także w dziełach wielu innych współczesnych twórców małej kinematografii litewskiej – np. w filmowej opowieści typu *coming-of-age* o badaniu własnej cielesności i seksualności *Lato Sangailė* (*Sangailės vasara*, 2015) w reżyserii Alantė Kavaitė; w krótkich metrażach eksplorujących poczucie utraty osoby bliskiej, odseparowania, przywiązania emocjonalnego autorstwa Kamilė Milašiūtė i Jurgi Zabukaitė; w *Pożegnaniu* (*Atsisveikinimas*, 2010) Tomasa Doneli, w którym bohater zmagają się z przecuciem nieuniknionej śmierci; w interaktywnym horrorze *The Cellar* (*Rūsysis*, reż. Ričardas Matačius, 2014) traktującym o uniwersalnych wartościach, których trwałość jest wypróbowywana w warunkach paranormalnych, a także w innych dziełach.

¹ P. Kępiński, *Litewski spleen*, Kolegium Europy Wschodniej, Wojnowice 2017, s. 7.

² R. Syska, *Šarūnas Bartas – izolacja*, w tegoż: *Filmowy neomodernizm*, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2014, s. 527.

³ Zob. A. Mikonis, *Przestrzeń tworzących się znaczeń – „Dom” Šarūnasa Bartasa*, w tejże: *Poetycki kinematograf. Nurt artystyczny w kinie litewskim*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 223-246.

⁴ Wywiad z Algimantem Puipą (przepr. przez Auksė Kanceravičiūtė): *My Work Starts Where the Novel Ends*, w: *Lithuanian Cinema: Special Edition for Lithuanian Film Days in*

Poland 2015, red. A. Kanceravičiūtė, Lithuanian Film Centre, Vilnius 2015, s. 26-29.

⁵ Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne” 2011, nr 1 (200), s. 435-458.

⁶ R. Šukaitytė, *Lithuania Redirected: New Connections, Businesses and Lifestyles in Cinema since 2000*, w: *East, West and Centre: Reframing Post-1989 European Cinema*, red. M. Gott, T. Herzog, Edinburgh University Press, Edinburgh 2015, s. 176.

⁷ Film nie był wyświetlany w Polsce. W artykule będę się posługiwać tytułem angielskim.

- ⁸ A. Žukauskaitė, *Political Imagery and Gender in Contemporary Lithuanian Cinema*, w: *Baltic Cinemas after the 90s: Shifting (Hi)stories and (Id)entities (Acta Academiae Artium Vilnensis)*, red. R. Šukaitytė, Vilniaus dailės akademija leidykla, Vilnius 2010, s. 50.
- ⁹ Tamże.
- ¹⁰ R. Šukaitytė, dz. cyt., s. 182.
- ¹¹ Z. Bauman, dz. cyt., s. 450.
- ¹² Tamże, s. 454.
- ¹³ G. Michalik, *Podmiot zanikający – kwestia podmiotowości w psychoanalizie Jacques'a Lacana*, „Analiza i Egzystencja” 2018, nr 41, s. 81.
- ¹⁴ Tamże, s. 81-82.
- ¹⁵ Ł. Demby, *Kino w zwierciadle psychoanalizy. Lacanowska faza „lustra” jako fundament wrażeń realności w kinie*, „Estetyka i Krytyka” 2000, nr 1, s. 49.
- ¹⁶ Tamże, s. 52.
- ¹⁷ M. Bal, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2006, nr XVII, s. 302.
- ¹⁸ A. Žukauskaitė, dz. cyt.
- ¹⁹ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992, s. 100.
- ²⁰ Tamże.
- ²¹ A. Žukauskaitė, dz. cyt.
- ²² B. Massumi, *Autonomia afektu*, tłum. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6 (144), s. 117.
- ²³ Tamże.
- ²⁴ B. Myrdzik, *O niektórych konsekwencjach zwrotu afektywnego w badaniach kulturowych*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio N, Educatio Nova” 2017, t. II, s. 120.
- ²⁵ Tamże.
- ²⁶ A. Burzyńska, *Afekt – podejrzany i pożądaný*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015, s. 132; cyt. za: tamże, s. 118.
- ²⁷ L. Mulvey, dz. cyt., s. 102.
- ²⁸ A. Žukauskaitė, dz. cyt., s. 51.
- ²⁹ Tamże.
- ³⁰ Informacje dodatkowe: <https://artlead.net/content/journal/modern-classics-cindy-sherman-untitled-film-stills/> (dostęp: 20.05.2020).
- ³¹ N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaręmba, Wydawnictwo Karakter – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków – Warszawa 2016, s. 66-68.
- ³² Zdjęcie i informacje dodatkowe: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045> (dostęp: 20.05.2020).
- ³³ N. Mirzoeff, dz. cyt., s. 68-70.
- ³⁴ Tamże, s. 69.
- ³⁵ R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2 (26), s. 22.
- ³⁶ I. Grodz, *Oko artysty. Fenomenologia zmysłów w filmie „Młyn i krzyż” Lecha Majewskiego*, „Transmissions: The Journal of Film and Media Studies” 2018, nr 1 (3), s. 15.
- ³⁷ Tamże.
- ³⁸ L. Mulvey, dz. cyt., s. 99.
- ³⁹ Tłumaczenie padającej w filmie kwestii (w napisach angielskich) *Men create, women procreate*.
- ⁴⁰ L. Mulvey, dz. cyt., s. 96.
- ⁴¹ *For me, it's a film about self-obsession and a strange human fascination with storytelling* – zob. wywiad z R. Zabarauskasem (przepr. przez P. Dooleya), <https://www.postpravedmagazine.com/escaping-conventions-lithuanian-queer-director-romas-zabarauskas/> (dostęp: 22.05.2020).

Ilya Tsibets

Absolwent kulturoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim. Kontynuuje studia w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą narracji tożsamościowych w kinematografiach państw byłego ZSRR. Zajmuje się badaniem związków postkomunistycznych polityk historyczno-kulturalnych i praktyk zbiorowego pamiętania w kinematografiach tego regionu.

Bibliografia

- b. a.** (2012). *Nan Goldin. Nan One Month After Being Battered*. Tate.org.uk. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045>
- Bal, M.** (2006). Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej (tłum. M. Bryl). *Artium Quaestiones*, XVII, ss. 295-331.
- Bauman, Z.** (2011). Ponowoczesne wzory osobowe. *Studia Socjologiczne*, 200 (1), ss. 435-458.
- Demby, L.** (2000). Kino w zwierciadle psychoanalizy. Lacanowska faza „lustra” jako fundament wrażenia realności w kinie. *Estetyka i Krytyka*, 1 (1), ss. 47-59.
- Dooley, P.** (2018). *Escaping Conventions With Lithuanian Queer Director Romas Zabarauskas*. PostPravdaMagazine.com. <https://www.postpravdamagazine.com/escaping-conventions-lithuanian-queer-director-romas-zabarauskas/>
- Grodź, I.** (2018). Oko artysty. Fenomenologia zmysłów w filmie „Młyn i krzyż” Lecha Majewskiego. *TransMissions: The Journal of Film and Media Studies*, 3 (1), ss. 13-26.
- Kanceravičiūtė, A.** (2015). My Work Starts Where the Novel Ends. W: A. Kanceravičiūtė (red.), *Lithuanian Cinema: Special Edition for Lithuanian Film Days in Poland 2015* (wyd. 1, ss. 26-29). Vilnius: Lithuanian Film Centre.
- Kępiński, P.** (2018). *Litewski spleen*. Wojnowice: Kolegium Europy Wschodniej.
- Massumi, B.** (2013). Autonomia afektu (tłum. A. Lipszyc). *Teksty Drugie*, 6 (144), ss. 112-135.
- Michalik, G.** (2018). Podmiot zanikający – kwestia podmiotowości w psychoanalizie Jacques’a Lacana. *Analiza i Egzystencja*, 41, ss. 79-99. <https://doi.org/10.18-276/aie.2018.41-05>
- Mikonis, A.** (2010). Przestrzeń tworzących się znaczeń – „Dom” Šarūnasa Bartasa. W: A. Mikonis (red.), *Poetycki kinematograf. Nurt artystyczny w kinie litewskim* (wyd. 1, ss. 223-246). Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Mirzoeff, N.** (2016). *Jak zobaczyć świat* (tłum. Ł. Zaremba). Kraków – Warszawa: Wydawnictwo Karakter – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.
- Mulvey, L.** (1992). Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne (tłum. J. Mach). W: A. Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej* (wyd. 1, ss. 95-107). Kraków: Universitas.
- Myrdzik, B.** (2017). O niektórych konsekwencjach zwrotu afektywnego w badaniach kulturowych. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio N. Educatio Nova*, II, ss. 115-128. <https://doi.org/10.17951/n.2017.2.115>
- Nycz, R.** (1994). Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia. *Teksty Drugie*, 26 (2), ss. 7-27.
- Syska, R.** (2014). Šarūnas Bartas – izolacja. W: R. Syska (red.), *Filmowy neomodernizm* (wyd. 1, ss. 523-545). Kraków: Wydawnictwo Avalon.
- Šukaitytė, R.** (2015). Lithuania Redirected: New Connections, Businesses and Lifestyles in Cinema since 2000. W: M. Gott, T. Herzog (red.), *East, West and Centre: Reframing Post-1989 European Cinema* (wyd. 1, ss. 175-191). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Van De Walle, J. (2017). *Modern Classics: Cindy Sherman – Untitled Film Stills, 1977–1980*. ArtLead.net. <https://artlead.net/content/journal/modern-classics-cindy-sherman-untitled-film-stills/>

Žukauskaitė, A. (2010). Political Imagery and Gender in Contemporary Lithuanian Cinema. W: R. Šukaitytė (red.), *Baltic Cinemas after the 90s: Shifting (Hi)stories and (Id)entities (Acta Academiae Artium Vilnensis)* (wyd. 1, ss. 41–51). Vilnius: Vilniaus dailės akademija leidykla.

Keywords:

Lithuanian cinema;
Lithuania;
scopophilia;
queer cinema;
mediality

Abstract

Ilya Tsibets

New Lithuanian Cinema and Mediality of the Affect. The Case of *The Collectress* by Kristina Buožytė and *You Can't Escape Lithuania* by Romas Zabarauskas

The author analyzes two Lithuanian films (*The Collectress* /dir. Kristina Buožytė, 2008/ and *You Can't Escape Lithuania* /dir. Romas Zabarauskas, 2016/), exploring the possibilities of cinematic representations of affectivity from the perspective of media self-referentiality. Inspired by the psychoanalytical concepts of Jacques Lacan and the feminist reflection of Laura Mulvey and Mieke Bal, the author of the article used the example of the above-mentioned films to prove that affectivity is largely mediated, which is a peculiar sign of the our time. The article also outlines the shape of contemporary Lithuanian cinema, whose creators often refer to issues of affect and senses in their works. Another important research assumption is to draw attention to Lithuanian cinema, which is only rarely and superficially discussed in Poland.