

Kuba Mikurda

Krytyczne *déjà vu* – o filmach Bogny Burskiej

„Kino jest prawdą. Historia jest kłamstwem” – pisał w *Bonjour cinéma* (1921) Jean Epstein, reżyser, krytyk filmowy i jeden z pierwszych teoretyków kina. Epstein widział we wciąż nowym wówczas medium znacznie więcej niż tylko wehikuł fabularny, dowodząc, że opowiadanie jest czymś, co pęta kinowy żywioł, co stara się go okiełznać i podporządkować. Ale ów żywioł – żywioł zmysłowy, audiowizualny – nie daje za wygraną, ujawnia się w szczelinach opowiadania, zalewa ekran, gdy tylko akcja ulega chwilowemu wstrzymaniu. „Prawdziwa tragedia tkwi w zawieszeniu [akcji]” – pisał Epstein – „Kładzie się na twarzach, kryje w zasłonach i zasuwie do drzwi. Z każdą kroplą atramentu może rozkwitnąć na czubku pióra. Rozpuszcza się w szklance wody. W każdym momencie cały pokój wysyca dramat. Papieros płonie w ustach popielniczki jak groźba. Popiół zdrady. Trująca arabeski ciągną się wzdłuż dywanu, oparcie fotela drży. Półki co cierpienie jest zamrożone. Oczekiwanie”¹.

W tych kilku intensywnych zdaniach, Epstein dostarcza przekonującego opisu doświadczenia percepcyj-

nego, które dobrze znają zarówno twórcy, jak i widzowie filmów *found footage*. Wycina krótki fragment z ciągu fabularnego (w tym wypadku – melodramatu *The Honor of His House*, 1918, reż. William C. de Mille) i przygląda się, czym jest wyjęty z całości filmu, jak zmienia się jego odbiór, gdy z czegoś, co miało być tylko tłem, staje się czymś pierwszoplanowym, z czegoś, co pełniło funkcję służebną wobec fabuły, staje się czymś autonomicznym; czy opowiada swoją mikro-fabulę (nierzadko sprzeczną z porządkiem makro-fabuły), czy zamienia się w rodzaj audiowizualnego obiektu, który przykuwa wzrok, ale niczego nie opowiada?² W opisie Epsteina uderzają dwie rzeczy – niezwykła zmysłowość, gęstość, ciężar jaki zyskują elementy kadru wyzwolone z porządku fabuły (które „drżą”, „płoną”, „rozpuszczają się”), a z drugiej strony – nieuchronność fabuły, która czyha tuż za progiem obrazu (za zasłoną, za drzwiami), która zatrzymała się tylko na chwilę, ale już, już ruszy z powrotem. Jak bowiem podkreślał Roland Barthes, kino, ze względu na to, że dzieje się w czasie, wymyka

się fabule z trudem i nigdy całkowicie – w kinie zawsze „coś się dzieje”, coś następuje po czymś, choćby w formie łańcucha luźno powiązanych zdarzeń audiowizualnych³.

W ten sposób, zauważa Jacques Rancière, który przywołuje opis Epsteina we wstępie do swojego zbioru *La fable cinématographique* (2001), „podejmuje [Epstein] pracę de-figuracji. Zestawia jeden film z elementami drugiego (...), z którego usuwa tradycyjny wymiar narracyjny, żeby stworzyć inną dramaturgię, inny system oczekiwań, działań i stanów bycia”⁴. Choć „zestawianie jednego filmu z elementów drugiego” brzmi jak ogólny opis praktyki *found footage*, dla Rancière’a stanowi również „konstytutywny fakt kina jako doświadczenia, sztuki i idei sztuki. (...) Od Jeana Epsteina aż po dziś dzień, tworzenie jednego filmu na bazie drugiego jest dokładnie tym, co trzy główne figury stworzone przez kino robiły przez cały czas – reżyserzy, którzy »filmowali« scenariusze, z którymi sami nie mieli nic wspólnego, widzowie, dla których kino to mieszanina wspomnień oraz krytycy i kinofile, którzy wydobywają czysto plastyczne formy z komercyjnych filmów fabularnych”⁵. W świetle komentarza Rancière’a praktyka *found footage* nie byłaby zatem tylko jednym z możliwych sposobów tworzenia filmów (co więcej – sposobem wątpliwym, bo „pasożytnawym” na innych filmach), ale ujawniałaby coś zasadniczego na temat kina jako takiego.

Rancière nie podziela wizji Epsteina, zgodnie z którą należy oddzielić „prawdę kina” od „kłamstwa historii”. A inaczej – wydobyć „istotę kina”, oczyścić ją z fabuły, która byłaby wobec niej czymś zewnętrznym, obcym. Jak pokazuje to, w czym Epstein chciałby widzieć

„czyste kino” – doświadczenie szczególnej, zmysłowej, (audio)wizualnej intensywności – możliwe jest jedynie na tle tradycyjnego, fabularnego melodramatu, poddanego de-fabularyzacji. Kino – sugeruje Rancière – nie ma tak pojętej „istoty”, zasadza się raczej na ciągłym konflikcie między porządkiem fabuły (*mythos*) a czysto zmysłowym wymiarem widowiska (*opsis*). Konflikcie, w którym każda ze stron to zdobywa, to traci przewagę; żadna z nich nie może jednak ostatecznie zwyciężyć. *Mythos* i *opsis*, które przywołuje Rancière, to dwa z sześciu składników tragedii opisanych w *Poetyce* Arystotelesa, gdzie nie ma mowy o żadnym konflikcie – *mythos* („[artystycznie] uporządkowany układ zdarzeń”⁶) absolutnie dominuje nad *opsis*⁷.

Kino rozbija ten układ sił – twórcy filmu (reżyserzy, operatorzy, montażyści), w przeciwieństwie do poety, który, według Arystotelesa, dowolnie kształtował właściwą sobie materię zmysłową, nigdy w pełni nie panują nad *opsis*. Dzieje się tak ze względu na pracę kamery, która – przez to, że jest nieludzkim, mechanicznym okiem – zawsze rejestruje coś więcej, niż chcieliby tego twórcy. Jak pisał Walter Benjamin, „niewątpliwie inny świat otwiera się przed kamerą niż przed nagim okiem, inny przede wszystkim dlatego, że na miejsce przestrzeni penetrowanej przez świadomość człowieka wchodzi przestrzeń penetrowana bez udziału świadomości. (...) Kamera wtajemnicza nas w pozostające poza świadomością zjawiska optyczne tak, jak psychoanaliza w podświadome popędy”⁸. Innymi słowy, na film – w przeciwieństwie do innych sztuk – składają się zawsze elementy świadome, będące rezultatem kształtowania materii audiowizualnej zgodnie ze (świadomą) wolą twórcy, jak i elementy nieświadome, zarejestrowane

¹ Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, w: tegoż, *Écrits sur le cinéma*, Seghers, Paris 1974, s. 86, cyt. za: Jacques Rancière, *Film Fables*, przeł. E. Battista, Berg Publishers, Oxford/New York 2006, s. 1.

² Z podobnego doświadczenia zdaje sprawę Godard w *Historiach kina*, gdy „wyjmuje” rekwizyty z filmów Hitchcocka z ich funkcji fabularnej i przygląda się im jako autonomicznym, fascynującym obiektom, filmowym fetyszom *par excellence* – „Zapomnieliśmy, dlaczego Joan Fontaine pochyla się nad przepaścią i co Joel McCrea miał robić w Holandii. Nie pamiętamy, dlaczego Montgomery Clift złożył ślubny milczenia, ani dlaczego Janet Leigh zatrzymała się w Bates Motel, ani dlaczego Teresa Wright nadal kocha wujka Charliego. Zapomnieliśmy też, dlaczego Henry Fonda nie jest całkowicie winny i dlaczego amerykański rząd zatrudnił Ingrid Bergman. Ale pamiętamy damską torebkę. Ale pamiętamy autobus na pustyni. Ale pamiętamy szklankę mleka, skrzydła wiatraka, grzebień. Ale pamiętamy ustawione w rzędzie butelki, parę okularów, muzyczne pasaże, pęk kluczy, bo to dzięki nim Alfred Hitchcock zwyciężył tam, gdzie Aleksander, Juliusz Cezar i Napoleon ponieśli klęskę – został władcą wszechświata”-Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, ECM Records, Munich 1999, s. 42 – 43, cyt. za: Laura Mulvey, *Kino zwłoki*, przeł. K. Klimek i J. Majmurek, w: *też: Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, pod red. K. Kuc i L. Thompson, Korporacja Ha!art / Era Nowe Horyzonty, Warszawa/Kraków 2010, s. 276.

³ Zob. Roland Barthes, *The Grain of the Voice: Interviews 1962-1980*, przeł. L. Coverdale, University of California Press, Berkeley 1991, s. 17.

⁴ Jacques Rancière, *Film Fables*, s. 5.

⁵ Tamże.

⁶ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. Henryk Podbielski, Ossolineum, Wrocław 1989, s. 324.

⁷ *Opsis* sytuuje się na samym dole hierarchii Arystotelesa – jak pisze, „choć ma niewątpliwą moc budzenia afektów, jest elementem najmniej artystycznym i najlżej związanym z samą sztuką poetycką. Tragedia posiada przecież swą moc oddziaływania nawet bez wystawienia na scenie i bez udziału aktorów. Poza tym, w przygotowaniu widowiska większą rolę odgrywa sztuka scenografa [dosłownie „wykonującego maski i kostiumy”] niż poety”. Tamże, s. 326-327.

⁸ Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, przeł. K. Krzemień, w: A. Helman (red.), *Estetyka i film*, WAI, Warszawa 1972, s. 168.

bez woli (lub nawet wbrew woli) twórcy przez mechaniczne oko kamery⁹. O ile *mythos* jest zwykle świadomy i wolicjonalny, o tyle *opsis* w dużej mierze sytuuje się po stronie nieświadomego.

Artyści i artystki tworzący *found footage*, którzy – za sprawą współczesnych narzędzi cyfrowych – zyskują wyjątkowy dostęp do obrazów, często analizując ową „optyczną nieświadomość”, która, choć zapisana w filmowych kadrach, ujawnia się dopiero po odpowiednim przetworzeniu „materiału znalezionego” – dzięki zatrzymaniu, spowolnieniu, powtórzeniu, powiększeniu etc. W ten sposób działają jak psychoanalizyści – psychoanalizyści filmu – którzy zamiast wsłuchiwać się w strumień mowy wpatrują się w strumień obrazów¹⁰. „W trakcie tych operacji odkryte zostać mogą nieoczekiwane znaczenia, dotąd ukryte za sekwencją scen, tak jakby tylko czekały, aż nadejdzie chwila, gdy krytyk zapragnie je wydobyć i ukazać światu” – pisze Laura Mulvey, która sama analizowała w ten sposób m.in. filmy Douglasa Sirk’a czy taniec Marilyn Monroe w *Mężczyźni wolą blondynki* (1953) – „W takim kontekście analiza tekstualna przestaje być praktyką wyłącznie akademicką i powraca, być może, do swych korzeni, na nowo stając się owocem kinofilii, miłości do kina”¹¹.

Filmy *found footage* Bogny Burskiej wyrastają niewątpliwie z tak pojętej kinofilii. Artystka pracuje na „materiale znalezionym” z popularnych, pełnometrażowych filmów fabularnych (z wyraźną przewagą filmów hollywoodzkich), których fragmenty poddaje de-fabularyzacji – wycina poszczególne ujęcia z ciągów fabularnych i znaczeniowych, a następnie układa je w kolekcje motywów (jak w pracach *Bóg jest próżny*, *Serce takie białe*, *Wiatr* czy *Deszcz w Paryżu*)

albo nowe, alternatywne fabuły (jak w *Gwiazda*, *Kawalek Jadeitu*, *Bardzo zły sen hrabiego Monte Christo* czy *Remake*). W tym pierwszym przypadku uzyskuje często podobny efekt, jak ten opisany przez Epsteina czy Godarda – fragmenty wyjęte z fabularnej całości układają się w mikro-fabuły (krótką wymianę zdań, przebieg jednej emocji) albo prowadzą do osobliwego „przeistoczenia” filmowych motywów, które, pozbawione funkcji fabularnej, zyskują nowy sposób ekranowego bycia¹². Dzieje się tak na przykład w filmie *Serce takie białe*, stanowiącym kolekcję obrazów krwi (motywu znanego również z innych, nie *found footage*owych prac Burskiej, jak choćby *Odwilży* czy *Drogi*). Cały film to katalog sytuacji i kontekstów, w których w kinie głównego nurtu pojawia się krew – od strzelaniny w filmie akcji po konsumpcję krwi w filmie wampirycznym. Obrazy krwi, wyjęte z fabularnych ram i zestawione w imponującą kolekcję, zdają się gęstnieć, desublimować – przechodzą od abstrakcji do niemal namacalnej, krwawej, wizualnej substancji, która krzepnie na powierzchni ekranu.

Zbieranie przez Burską tych samych filmowych gestów, motywów czy sytuacji działa dwojako – na jednym poziomie, dzięki nagromadzeniu i powtarzalności, Burska ujawnia, że mamy do czynienia z kliszą, ujawnia kliszę jako kliszę (wizualną, narracyjną, ideologiczną, genderową); na drugim jednak, dzięki wyjęciu kliszy z ciągu fabularnego, w którym jest czymś przezroczystym, Burska przywraca jej widzialność, pozwala ją faktycznie zobaczyć, przyjrzeć się jej na nowo (jak choćby w filmie *Bóg jest próżny*, eksplorującym motyw w spoglądania w lustro). Taka powtarzalność ma również swój wymiar afektywny, pokrewny temu, co Freud określał jako „niesamowite” (*das Unheimliche*).

Według Freuda, uczucie niesamowitości wzbudza „coś, co doznało wyparcia i powróciło zeń”; coś, co „może przypominać o [wypieranym] wewnętrznym natęczeniu powtarzania”¹³. Uczucie niesamowitości, które wywołują filmy Burskiej, sugeruje odpowiedniość między owym wewnętrznym przymusem powtarzania, a powtarzalnością klisz, na których opiera się kultura popularna – podobnie jak warunkiem przyjemności podmiotu jest wyparcie przymusu powtarzania (którego świadomość jest dla niego przykry, sugeruje bowiem, że w pełni nad sobą nie panuje), tak warunkiem przyjemności czerpanej z kultury popularnej jest wyparcie jej powtarzalności (co kultura popularna ułatwia, dostarczając wciąż nowych artykulacji tych samych schematów). Na tym polega zasadnicza, afektywna przewaga krytyczno-filmowych *found footage* nad dyskursem krytyczno-filmowym – nie tylko diagnozują ową powtarzalność, ale, w najlepszym przypadku, zmuszają widza, by skonfrontował się z własnym, wypieranym przymusem powtarzania.

Drugą, sygnalizowaną już wyżej strategią Burskiej, jest re-fabularyzacja – wycinanie fragmentów filmowych z ciągów fabularnych i zestawianie ich w nowe, alternatywne fabuły¹⁴. W tym przypadku artystka korzysta zwykle z filmów z udziałem tego samego aktora/aktorki (w zależności od projektu, od dwóch do kilkudziesięciu tytułów) – Ala Pacino i Michelle Pfeiffer w *Gwieździe*, Jeremy’ego Ironsa w *Kawalku Jadeitu* czy Jamesa Caviezeła w *Bardzo złym śnie hrabiego Monte Christo* czy *Remake’u*. Tak jak i w innych kolekcjach Burskiej, zestawienie fragmentów różnych ról ujawnia często (niesamowitą) powtarzalność tych samych aktorskich gestów, chwytów, min; powtarzalność typów charakterologicznych, w jakich owi ak-

torzy/aktorki zwykle są obsadzani (a co za tym idzie, również sytuacji narracyjnych, z jakimi zwykle się mierzą). Filmy Burskiej przyglądają się fenomenowi aktorskiej personsy, która, przenoszona z filmu na film, pożera konkretne, filmowe postacie; ukazują ciało aktora/aktorki jako kolejną, filmową kliszę. Ale udaje im się coś jeszcze – każdy z nich, choć układa wycięte fragmenty tak, aby jak najbardziej przypominały linearną fabułę, stanowi jednocześnie zapis żywotów równoległych, z których żaden nie jest oryginałem, wszystkie są wariacjami. Burska rozsądza porządek fabularny, żeby ukazać nieskończoną potencjalność ludzkiego losu, potencjalność niepokojącą, bo wolną od wszelkich reguł, nieprzewidywalną¹⁵. Tym samym ujawnia, że fabuła – „(artystycznie) uporządkowany układ zdarzeń” – działa jak mechanizm obronny, który na „otwarty” los narzuca siatkę przyczynowo-skutkową, wtłacza go w trójaktowy, scenariuszowy schemat, z określonymi punktami zwrotnymi i kulminacją. W ten sposób filmy Burskiej zdają sprawę ze specyficznie współczesnego doświadczenia, opisanego przez Slavoj’a Žižka – „doświadczenie nowego życia wisi w powietrzu, doświadczenie, które rozsądza linearną formę narracji i postrzega życie jako wielokształtny przepływ. Przypadkowość życia i alternatywne wersje rzeczywistości wydają się nawiedzać nas na każdym kroku, nie wyłączając dziedzin »twardej« nauki. To postrzeganie rzeczywistości jako jednego z możliwych – często nie najbardziej prawdopodobnych – wyników »otwartej« sytuacji, ujęcie, zgodnie z którym inne możliwe rezultaty nie są po prostu wykluczone, ale ciągle nawiedzają naszą »prawdziwą« rzeczywistość jako widmo tego, co mogło się zdarzyć, nadaje jej niezwykle kruchy i przygodny charakter, a jednocześnie wchodzi w konflikt

⁹ W tym sensie kino realizuje ideał tego, co Rancière określa „estetycznym reżimem sztuki” – „kino, dzięki podwójnej mocy świadomego oka reżysera i nieświadomego oka kamery, jest doskonałym wcieleniem twierdzenia Schellinga i Hegla, że zasadą sztuki jest tożsamość świadomego i nieświadomego”. Rancière, dz. cyt., s. 9. Na temat Rancière’owskich reżimów sztuk zob. Jacques Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki i J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2007.

¹⁰ Niektórzy z nich, jak Martin Arnold czy Peter Tscherkassky otwarcie odwołują się do psychoanalizy komentując swoje prace.

¹¹ Laura Mulvey, dz. cyt., s. 275.

¹² Za specyficzny rodzaj de-fabularyzacji uznać można również popularną praktykę surrealistów, którzy wpadali do kina w połowie seansu i oglądali film dopóty, dopóki nie zaczęli się orientować w fabule.

¹³ Sigmund Freud, *Niesamowite* [1919], w: tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 256, 250.

¹⁴ Trzeba przy tym zauważyć, że Burska nie ukrywa montażu, nie podporządkowuje go żadnej ogólnej zasadzie, rytmicznej czy kompozycyjnej, która czyniłaby film bardziej spójnym, bardziej płynnym, bardziej jednolitym, która pozwalałaby oglądać go jak jedną harmonijną całość. Przeciwnie – jej *found footage* eksponują swoją fragmentaryczność i otwartą formę, są dość surowe, porwane, heterogeniczne (obrazy mają różne formaty, różne faktury).

¹⁵ W filmie *Remake*, przeplatającym sceny z *Pasji* (2004) Mela Gibsona i *Hrabiego Monte Christo* (2002) Kevina Reynoldsa (w obu filmach w głównej roli wystąpił James Caviezel). Takie otwarcie ma ważne konsekwencje teologiczne – Burska, wykorzystując sceny z *Hrabiego Monte Christo* pozwala Chrystusowi uciec z więzienia, tym samym przepisując Ewangelie w sposób nie mniej prowokacyjny od *Ostatniego kuszenia* Chrystusa Kazantzakisa. Artystka wykorzystała podobne fragmenty z obu filmów również w projekcie *Bardzo zły sen hrabiego Monte Christo*. Biorąc pod uwagę, że w nowym filmie *Escape Plan* (2013) Caviezel gra, dla odmiany, nadzorcę więzienia, być może Burska zdecyduje się w przyszłości rozbudować swój cykl.

z »linearną« formą narracji dominującą w kinie i literaturze¹⁶. Jaka forma stanowić będzie właściwy wyraz takiego doświadczenia? – pyta dalej Žižek. Choć sam autor proponuje hipertekst, wydaje się, że jedną z takich form może być również *found footage* – słowami Žižka, w filmach Burskiej kruchą, montażową, linearną fabułę wciąż „nawiedzają (...) widma tego, co mogło się zdarzyć” – każdy kolejny fragment, składający się na fabułę *Gwiazdy* czy *Kawałka Jadeitu*, odsyła do innej fabuły, równoległego, alternatywnego losu, który – jako widzowie – pamiętamy z wykorzystanych przez artystkę filmów. Tym samym forma filmów Burskiej jest jednocześnie i linearna, i otwarta¹⁷.

Filmy Burskiej to zatem przykład *found footage* krytyczno-filmowego, krytyki filmu filmem (krytyki w mocnym, filozoficznym sensie, jako analizy warunków możliwości filmu); *found footage* jako narzędzia krytyki, analizy i katalogowania współczesnego kina, będącego alternatywą metodologiczną wobec bardziej tradycyjnych narzędzi dyskursywnych. Tak pojęte *found footage* jawi się jako rozwinięcie programu teoretyczno-metodologicznego, który w latach 20. XX wieku sformułował niemiecki teoretyk i historyk sztuki Aby Warburg („prawdziwego programu teoretycznego dla przyszłości”, jak określił go Georges Didi-Huberman¹⁸). W latach 1924-1929 Warburg zestawiał swoje rewolucyjne *opus magnum*, *Atlas Mnemosyne*, który do dziś stanowi wyzwanie dla historii sztuki. Każda z kilkudziesięciu plansz *Atlasu* (które współczesnemu użytkownikowi serwisów społecznościowych nie mogą nie skojarzyć się z popularnym Pinterestem) to konstelacja obrazów, z różnych epok i porządków, od reprodukcji kanonicznych dzieł sztuki po wycinki z codziennej prasy i ilustracje z katalogów.

W ten sposób stworzył Warburg atlas kultury wizualnej, w którym przeszłość nakłada się z teraźniejszością, atlas wizualnych analogii i napięć, różnic i powtórzeń, kondensacji i przemieszczeń. Ale radykalizm projektu Warburga nie wynika jedynie z odrzucenia hierarchii i „reżimów montażowych” obowiązujących w tradycyjnych ujęciach kultury wizualnej, a określających co, z czym i na jakich warunkach wolno zestawiać i porównywać. Poza krótkim wstępem do *Atlasu*, zebrane w nim obrazy obywają się bez zewnętrznego dyskursu, bez pisanego czy mówionego komentarza, który dostarczałby ogólnej, porządkującej narracji, uczył jak je czytać, objaśniał kryteria poszczególnych zestawień. Innymi słowy, w *Atlasie* obrazy są zdane na siebie – same się analizują, same krytykują i podważają. Główną strategią badawczą Warburga jest montaż, co czyni z *Atlasu* pionierskie, proto-filmowe przedsięwzięcie (na co zwracali uwagę m.in. Michaud, Didi-Huberman czy Agamben¹⁹). Na swoich kilkudziesięciu drewnianych ekranach Warburg eksperymentował z montażem z podobną pasją, co współczesny mu Siergiej Eisenstein – zestawiał różne plany, szukał rytmów wizualnych, prowokował dialektyczne spięcia.

W związku z tym, że jako *found footage* określa się często wszelkie działania artystyczne, w których pojawia się materiał znaleziony, należy odróżnić projekty, które ograniczają się wyłącznie do pracy montażowej z materiałem znalezionym (właściwie „warburgowskie” *found footage*, jak w przypadku filmów Burskiej), od projektów, które umieszczają ów materiał w zewnętrznej, dyskursywnej ramie, czy to w formie równoległego wykładu, przeplatane go z fragmentami filmów, czy komentarza z offu, który spaja kolejne obrazy (jak ma to na przykład miejsce w złożonym

w ogromnej większości z materiału znalezionego cyklu filmowym Marka Cousinsa *Odyseja filmowa*, 2011)²⁰. W tym drugim przypadku fragmenty *found footage* bywają często redukowane do roli ilustracyjnej i podporządkowywane ogólnej logice wyводу. Te dwa rodzaje interpretacji materiału wizualnego – z jednej strony, zewnętrzny wobec obrazów, dyskursywny komentarz, podawany w formie tekstu lub nagrania z offu; z drugiej – precyzyjne interwencje montażowe w znaleziony materiał – zestawić można z dwoma modelami interpretacji w psychoanalizie. W bodaj najpopularniejszym modelu (który rozpowszechnił się również w innych szkołach szeroko pojętej psychoterapii) analityk słucha tego, co mówi analizowany, a następnie wygłasza interpretację, wykładając analizowanemu właściwe znaczenie jego słów („mówisz parasol, ale naprawdę chodzi ci o fallusa”). Wypowiedź analityka działa tym samym jak swoisty „komentarz z offu”, wsparty autorytetem psychoanalityka jako „podmiotu założonej wiedzy” i autorytetem samej psychoanalizy (dodatkowo, w klasycznym, psychoanalitycznym układzie przestrzennym analityk siedzi „poza kadrem” – za plecami analizowanego, poza jego polem widzenia). Francuski psychoanalityk-dysydent, Jacques Lacan, skrytykował taki model, dowodząc, że za bardzo wzmacnia pozycję analityka, a samego analizowanego czyni biernym. W alternatywnym modelu Lacana analityk ogranicza się do krótkich, precyzyjnych interwencji w strumień mowy analizowanego – przerywanie, powtarzanie, zmiany intonacji, zderzanie słów, tworzenie neologizmów. Innymi słowy, jest jak montażysta, który pracuje wyłącznie na materiale znalezionym (a ściślej – materiale zasłyszonym), który tnie, spowalnia, przyspiesza, powiela i/lub zapętlą. Zmieniając układ i relacje między znaczącymi, analityk

otwiera to, co mówi analizowany na reinterpretację, ale sam jej nie wygłasza – sugeruje kluczowe, symptomatyczne punkty, wokół których mogłaby krążyć, pozwalając, by to sam analizowany ją sformułował.

W ten sposób aktywizuje widza swoich filmów również Bogna Burska – świadoma, do jakiego stopnia współczesna kultura popularna (której flagowym wytworem są filmy hollywoodzkie) kształtuje fantazje zbiorowe i indywidualne, artystka wciąż widza do analizy współczesnego kina, która często prowadzi do autoanalizy – do krytycznego oglądu własnego uwikłania w audiowizualne klisze i fabularne schematy. Sama będąc przykładem „widza refleksyjnego”, o którym pisze Mulvey, Burska zachęca swoich widzów „do zaostrożnej uwagi poznawczej i ludycznej suwerenności”, cechujących pracę przy stole montażowym²¹.

¹⁶ Slavoj Žižek, *Sposób na Hitchcocka albo czy można zrobić dobry remake?*, przeł. K. Mikurda, w: tegoż, *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, przeł. G. Jankowicz et al., Korporacja Ha!art/Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Kraków/Warszawa 2007, s. 130.

¹⁷ Co więcej, ten rodzaj otwartości i potencjalności cechuje też współczesny status filmu, który – dzięki ewolucji nośników – dystrybuowany jest od razu w kilku możliwych wersjach, z których żadna nie jest ostateczna (jak na płytach DVD z podziałem na rozdziały, z dostępem do różnych ścieżek dźwiękowych, a czasem – różnych wersji montażowych, „wersji oryginalnej”, „wersji reżyserskiej”, „wersji rozszerzonej” etc.). Nie mówiąc o tym, że format cyfrowy otwiera nieograniczony dostęp do filmu, czyniąc go wyjątkowo „kruchym” i podatnym na demontaż.

¹⁸ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, Minuit, Paris 2002, s. 461.

¹⁹ Zob. Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, przeł. S. Hawkes, MIT Press, New York 2004; Georges Didi-Huberman, *Atlas Mnemosyne jako montaż*, przeł. T. Swoboda, w „Konteksty”, nr 2-3 (293-294) 2011; Giorgio Agamben, *Aby Warburg i narodziny kina*, przeł. M. Salwa, w: „Konteksty”, nr 2-3 (293-294) 2011, s. 148.

²⁰ Osobnym przypadkiem są *Historie filmu* Godarda, przez wielu uznawane za najbliższy filmowy odpowiednik przedsięwzięcia Warburga – w cyklu Godarda fragmentem filmowym towarzyszą zarówno słowa (wypowiedane z offu i pojawiające się na ekranie), jak i rodzaj meta-przestrzeni, oryginalnych zdjęć, w których pojawia się sam reżyser. Głos Godarda, mimo, że rozpoznawalny i charyzmatyczny, nie jest jednak głosem rozstrzygającym, ale jednym z wielu głosów, które pojawiają się w montażowym węzle gordyjskim, jaki stanowią *Historie*. Komentarze, które słycać zza kadru – często eliptyczne, poetyckie – nie służą objaśnianiu i ujednoznacznianiu relacji między obrazami, ale jeszcze bardziej je komplikują.

²¹ Annette Michelson, *The Kinetic Icon in the Work of Mourning*, w: „October”, wiosna 1990, nr 52, s. 23, cyt. za: Laura Mulvey, *Widz refleksyjny*, w: tejże, *Do utraty wzroku*, s. 316.