

Małgorzata Radkiewicz

Gry z przemieszczającymi się kadrami¹

Działalność artystyczną Bogny Burskiej można analizować za pomocą narzędzi filmoznawczych, odnoszących się do dwóch zagadnień: kobiecego autorstwa oraz subwersywności w kinie. Oba obecne są zwłaszcza w projektach: *gra z przemieszczającymi się zwierciadłami* (2006-2008) oraz *Tysiąc śmierci* (2010-2011) będących świadectwem kinowych fascynacji artystki, ale także zapisem jej sposobu „czytania” i reinterpretacji filmowych obrazów.

Pojęcie kobiecego autorstwa pojawia się między innymi w pracach Judith Mayne, piszącej o kinie kobiet, oraz E. Ann Kaplan², która analizuje „obecność kobiet w kinie „po dwóch stronach kamery”: jako ekranowych bohaterki, ale także reżyserek i widzów. Burska również zajmuje zróżnicowane pozycje wobec tekstu filmowego, będąc jednocześnie jego odbiorczynią i kreatorką nadającą mu nowy kształt. Mimo artystycznej specjalizacji można ją więc uznać za autorkę działającą w duchu kina kobiet (*women's cinema*), którego wyznacznikiem, jest właśnie owa różnorodność pozycji, jakie kobiety mogą zajmować w filmowym spektaklu i wobec niego. Zmienność ról staje się dla nich szansą na pozyskanie nowych

środków ekspresji, pozwalających na przededefiniowanie oraz reinwencję kinowych mechanizmów i konwencji.

O twórczości Burskiej można powiedzieć, iż jest ona formą alternatywnej „kulturowej produkcji”³, jak badaczki nazywają działania reżyserek i artystek, polegające na negocjowaniu rozwiązań estetycznych i narracyjnych na granicy różnych poetyk, stylów oraz mediów. Efektem swobodnego przemieszczenia się Burskiej pomiędzy technikami, stylami i narracjami poszczególnych filmów, znajduje odzwierciedlenie w kolażowej konstrukcji jej prac. Mozaikowe obrazy dają ogłód poetyk, gatunków i rozwiązań fabularnych, pochodzących z różnych epok. Jednocześnie stają się elementem autorskiej gry z ekranowymi wizerunkami konkretnych osób (Chrystus, Hrabia Monte Christo, Elżbieta I), typami postaci (lolitka, gwiazdor, starzejący się mężczyzna) albo tematami (lustro i identyfikacja, sukces, władza) lub doświadczeniami (samotność, pożądanie, eskapizm).

We współczesnej refleksji o kinie podkreśla się jego dynamizm, wynikający z wykorzystywania elektronicznych i cyfrowych technologii. Nowe nośniki obrazu oznaczają nie tylko sposób jego rejestra-

cji i odbioru, ale także obiegu wśród publiczności. W konsekwencji zwiększa się kinowy potencjał do tego, by mogły ewoluować kody związane z przedstawianiem, ale także zasady funkcjonowania filmów – i tych powstających na bieżąco, i archiwalnych. Wielość ujętych przez Burską tropów i opowieści świadczy o tym, iż dostrzega ona możliwości swobodnej nieustannej rekreacji kinowej tradycji, nieograniczonej ramami historycznymi ani estetycznymi czy komunikacyjnymi.

Odzwierciedleniem koncepcji i teoretycznych rozważań są prace: *Kawałek Jadeitu* z cyklu *gra z przemieszczającymi się zwierciadłami* oraz *Tysiąc śmierci* pokazujące, że kino istotnie można traktować jako „źródło metafor umożliwiających refleksję nad trudnościami zrozumienia historii”⁴. W przypadku *Kawałka Jadeitu* byłyby to rozważania nad historią męskości, której uczestnikiem i współtwórcą jest bohater o twarzy Jeremy’ego Ironsa. Na jego dzieje składają się aż trzy filmowe narracje: *Skaza* (1992) Louisa Malle’a, *Chińska szkatułka* (1997) Wayne’a Wanga, *Lolita* (1997) Adriana Lyne’a. W każdej pojawiają się postacie i wydarzenia wyznaczające punkty kulminacyjne i zwroty w losach sportretowanego w nich mężczyzny. Burska tak przemontowuje⁵ epizody, by pokazać, że mimo odmienności fabularnej, daje się z nich skonstruować jedną, wieloaspektową wersję pojedynczych losów, uwzględniającą różnorodność męskich doświadczeń, uczuć, związanych z nimi działań i przemyśleń.

Praca *Tysiąc śmierci* w podobny sposób prezentuje kobiece życiorysy, eksponując najważniejsze fakty z historii Anny Boleyn oraz Elżbiety I. Obie stają się bohaterkami kolażowej opowieści, pokazującej jak różne oblicza może przyjmować jednostkowa narracja, zależnie od zastosowanej formy filmowej, stylu aktorstwa, kostiumów i sposobów charakteryzacji. Zestawienie przez artystkę dziesiątków historycznych produkcji pozwala dostrzec w nich zmiany na poziomie interpretacji

brytyjskich królowych, uwzględniające także perspektywę kulturową i feministyczną. Takie ujęcie kobiecych dziejów czyni z pracy Burskiej przykład przekazu, uwzględniającego specyfikę różnych wcieleń głównej bohaterki i związanych z nimi kontekstów. W efekcie udaje się w nim uchwycić inwariantność – przedstawień i odczytań – związaną z „niewypowiedzianą historią kobiet, historią, która stała się tajemnicą – niezapisaną przez męskich kronikarzy i pominiętą przez męskich historyków”⁶.

Z jednej strony „filmowe” projekty Burskiej to zapis refleksyjnego, kinowego odbioru, związanego z porządkowaniem fabuł i obrazów według dominant stylistycznych bądź tematycznych. Z drugiej to wyraz fascynacji artystki tworzywem kina – jego dziejami i dziedzictwem. Jak przyznaje w jednej ze swoich wypowiedzi, intryguje ją wizja równoległego świata, w którym „rozgrywają się wszystkie narracje kinowe będące jedną spójną rzeczywistością. My postrzegamy je jako osobne historie tylko dlatego, że oglądamy je pojedynczo – jako osobne filmy. [...] Możemy sobie wyobrazić, że istnieje ten drugi świat, a to, co oglądamy, to tylko urywki, które wydają się niepołączone jedne z drugimi, ale jak się dobrze przyjrzeć, to przecież wszystko się zgadza”⁷.

Z podejściem Burskiej do filmowych wizji i stojącej za nimi tradycji, wiąże się stosowana przez nią technika *found footage*, z którą wiąże się drugie z wspomnianych wcześniej zagadnień, mianowicie subwersywności. Samo pojęcie *found footage* odnosi się do filmowej kreacji, w której materiałem wyjściowym są już wcześniej istniejące taśmy i zarejestrowane obrazy. Istota tego działania tkwi w rekonstrukcji narracji oraz przedstawień w taki sposób, by wygenerować nowe znaczenia, oddające między innymi dynamikę związaną z każdym kolejnym ich odtwarzaniem i odczytywaniem. Wykorzystanie warsztatu montażowego czyni z kinowej tradycji rodzaj repozytorium obrazów, które w wyniku twórczej

¹ W tekście wykorzystane zostały cytaty z opracowań i wywiadów, użyte wcześniej w rozdziale poświęconym twórczości Bogny Burskiej w książce: *Władczynie spojrzenia. Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek*, Kraków: Ha!art 2010.

² Judith Mayne, *The Woman and The Keyhole. Feminism and Women's Cinema*, Bloomington: Indiana University Press 1990; E. Ann Kaplan, *Women and Film: Both Sides of The Camera*, New York: Methuen Inc., 1983.

³ Corinn Columpar, Sophie Mayer, *Introduction*, [w:] *There She Goes. Feminist Filmmaking and Beyond, Film*, red. Corinn Columpar, Sophie Mayer, Detroit: Wayne State University Press 2009, s. 3.

⁴ Laura Mulvey, *Przedmowa do wydania polskiego*, tłum. Jakub Majmurek, [w:] Laura Mulvey, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. Kamila Kuc, Lara Thompson, Kraków 2010, s. 32.

⁵ Bogna Burska współpracuje z montażystą Michałem Januszańcem.

⁶ Laura Mulvey, *Kino, feminizm i awangarda*, tłum. Jagoda Murczyńska, [w:] Laura Mulvey, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. Kamila Kuc, Lara Thompson, Kraków 2010, s. 61.

⁷ Ewa Gorzdek, *Bogna Burska*. Zob.: http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/bogna-burska (12.09.2013).

interwencji przemieniają się w „medialne struktury hybrydyczne”⁸, sprawiające, iż nawet dobrze znane filmy są doświadczane przez widzów w odmienny sposób, w całkowicie nowych sytuacjach, kontekstach, w konfiguracji z innymi tekstami i przekazami medialnymi.

W swoich pracach Burska idzie tropem zainteresowań związanych z eksplorowaniem kinowego obszaru, jak przyznaje: „Ciekawiło mnie, jaka jest granica eksplorowania tematu. Lubię oglądać filmy i zawsze zadziwiał mnie te wszystkie zbieżności i powtórzenia”⁹. Sposobem na ich poznanie i ponowne wykorzystanie w swoich pracach jest dla artystki właśnie *found footage*, pozwalający manipulować narracjami i obrazami, generując przy tym nową jakość. Autorski zamysł stojący za wykorzystaniem „obrazów z odzysku”¹⁰ czyni z „recyklingu, ponownego użycia cudzych taśm filmowych” akt kreacyjny, podporządkowany dialogowi z modelem i zasobami kina. W takiej dialogiczności opartej na cytowaniu cudzych prac może zawierać się element subwersywny, związany z krytycznym, interwencyjnym podejściem do kinowego dziedzictwa i tradycji. Subwersywność, jak postrzega ją Amos Vogel¹¹, może się w kinie realizować dwojako. Po pierwsze poprzez naruszanie konwencji klasycznej narracji filmowej i destabilizacji jej schematu poprzez przełamanie reguł związanych z obiektywizmem, przeźroczystością, jednoznacznością i zrozumiałością. Widz traci w efekcie poczucie koherencji homogeniczności pokazywanej mu wizji świata, co uświadamia mu istnienie innych oglądów i prezentacji. Po drugie subwersywność realizować się może poprzez naruszenie treści, jakie dominują w kinie głównego nurtu, przestrzegając przy tym wymogów formalnych kina narracyjnego. Podejście to służy zaakcentowaniu szczególności i niepowszechności danego przedstawienia, ze względu na uwzględnienie w nim na przykład grup mniejszościowych (seksualnych, rasowych), dotykane tematów kontrowersyjnych lub niepopularnych (seks, choroba).

Przykładem subwersywnych działań pierwszego typu w dorobku Burskiej jest chociażby *Tysiąc śmierci*, gdzie schematyzm historycznego zapisu zostaje przełamany poprzez wprowadzenie wielości zróżnicowanych wizerunków i inscenizacji. Ta pozorna multiplikacja głównych postaci i scenerii rozbija spójność i oraz zwartą konstrukcję kronikarskiego przekazu, narzucającego jeden określony punkt widzenia.

Drugi typ subwersywnych działań zaznacza się w *Kawałku Jadeitu*, gdzie obecny jest także pierwszy typ subwersji, jednak ingerencja dotyka głównie tematu: życia mężczyzny i jego samorealizacji (lub jej braku) poprzez przede wszystkim miłość, związek z kobietą. Zestawienie ze sobą trzech odmiennych tytułów pozwala Burskiej ukazać proces starzenia się i coraz większego osamotnienia bohatera, który coraz bardziej odrywa się od rzeczywistości, zanurzając się w przeszłości i swoich wspomnieniach.

Obie wymienione prace artystki są rezultatem zastosowania metody *found footage* w celu przekształcenia filmowych obrazów na poziomie ich zawartości, formy i wymowy. Techniczna obróbka zmienia zwłaszcza znaczenia związane z tożsamością i jej konstrukcją w wymiarze genderowym. Podobne strategie w kinie kobiet służą przede wszystkim demitologizacji kobiecości, przedstawianej w kinie klasycznym w stereotypowy, zideologizowany sposób, nie poświęcając miejsca ich pogłębionym portretom psychologicznym czy specyfice doświadczeń. Eksperymenty formalne i awangardowe rozwiązania były dla wielu twórczyń sposobem, by przełamać ograniczające je konwencje. Do tej tradycji nawiązuje po trosze *found footage*, którym posługuje się Burska, zyskując dzięki niemu krytyczne narzędzia. Technika ta opiera się bowiem na „nieufności wobec narastającego i coraz bardziej wszechogarniającego świata przemysłowo dostarczanych obrazów z jednej, oraz wątpliwości wobec tego sposobu utrwalania rzeczywistości

wyglądów – z drugiej strony. [...] nieufności i krytycyzmu, anarchii wobec dominacji funkcjonowania kultury obrazu jako produktu”¹².

Demontaż i powtórne składanie filmowych narracji i obrazów pozwala Burskiej dyskutować sposoby obrazowania tożsamości w kinie popularnym i autorskim, ale także związane z nią kulturowe zjawiska. Przykładem jest praca *Gwiazda*, zamykająca cykl *gra z przemieszczającymi się zwierciadłami*, mająca charakter monograficzny i mityczny zarazem. Składają się na nią bowiem fragmenty filmów z udziałem Ala Pacino, ukazujące różnorodność jego wcieleń oraz możliwości warsztatowe. Ta swoista monografia jest podporządkowana dominantom związanym z typem osobowości bohaterów granych przez Pacino, ich temperamentem, ale także rodzajem aktywności i funkcjami, jakie pełnią oni w sferze społecznej. Symboliczne zebranie filmografii aktora w jedną opowieść sprawia, iż jego postać oraz dorobek stają się jeszcze bardziej intrygujące, niż osobno podziwiane poszczególne role. Efekt całości oparty na zestawieniach i kumulacji odpowiada pragnieniu Burskiej, by była ona niejednorodna i wieloznaczna: „Zależy mi na tej wieloznaczności. Chcę też, aby był to nie tylko zbiór obrazów, ale żeby można było mieć z tego przyjemność taką, jak z oglądania filmu, jak z opowieści”¹³.

Z tak wyrażonym twórczym założeniem wiąże się drugi, mityczny wymiar pracy *Gwiazda* będącej zapisem kariery aktorskiej, ale równocześnie ilustracją amerykańskiej mitologii sukcesu. Burska komponuje z różnych wizerunków bohatera o wielu twarzach, na różny sposób wcielającego w życie model męskości, oparty na karierze, statusie, dominacji i władzy. Problematyka męskiej tożsamości nieustannie powraca w filmach z udziałem Pacino, bez względu na ich temat oraz przynależność gatunkową. Zebranie tych wątków w jedną całość pozwala na podjęcie gry ze schematami kulturowymi, przekładającymi się na stereotypowe, po-

pularne wizerunki i kinowe fabuły. *Found footage* jest dla artystki sposobem, by podobnie jak filmowe reżyserki-eksperymentatorki, pracować „z narracją i przeciwko niej”¹⁴, zyskując możliwość rekonstrukcji kinowych kodów przedstawiania gender.

Z wizerunkami kobiecości związana jest natomiast praca *Bóg jest próżny*, której tytuł jest powtórzeniem wypowiedzi bohaterki filmu *Kolor purpury* (1985, Steven Spielberg). Czarnoskóre mieszkanki wiejskiej farmy podziwiając piękno świata, stwierdzają, że efekt stworzenia jest wynikiem próżności Boga, utwierdzającego tym samym swoją wielkość. Kompozycja pracy podporządkowana jest wizerunkom kobiet, powiązanym ze sobą motywem lustra, podziwiania się, przeglądania się – także w innych i przyglądania się im. Kolejne z motywów wiążących obrazy w całość, skupiają się na kobiecym ciecie, seksualności, ale także homoerotyzmie i pożądaniu. Kategorie te sprawiają, iż relacje między kobietami, wypreparowane montażem z istniejących filmów, bądź stworzone poprzez zestawienie wybranych ujęć, nie dają się ani jednoznacznie zdefiniować, ani sprowadzić do jednego, uniwersalizującego schematu. Dotyczy to zwłaszcza niejednoznacznych związków, pokazanych między innymi w wykorzystanej przez Burską *Sublokatorce* (1992, Barbet Shroeder). Wspólne mieszkanie staje się w niej terenem zmagania dwóch, z których jedna chce przejąć tożsamość drugiej. Wybranie z intrygującej historii tylko pojedynczych kadrów niejako punktuje najważniejsze momenty psychologicznego dramatu, wskazując kluczowe momenty osobowościowych przeobrażeń postaci.

Wycinkowość jest tu dla Burskiej narzędziem do skonstruowania także wizerunków tych kobiet, które Teresa de Lauretis nazywa „podmiotami ekscentrycznymi”, gdyż nie lokują się one w „instytucji heteroseksualności”¹⁵. Powodem tej nieprzystawalności do dominującego porządku jest poczucie niezależności,

⁸ Ryszard W. Kluszczyński, *Przeobrażenia sztuki mediów (od filmu do sztuki interaktywnej)*, [w:] *Widok. WRO media art reader*, numer 1, Wrocław 2009, s. 40.

⁹ Kamila Wielebska, *Fatalne zauroczenia nas wyzwolą. Rozmowa z Bogną Burską*, <http://www.obieg.pl/rozmowy/4398>, (10.10.2010).

¹⁰ Piotr Krajewski, *Obrazy z recyklingu, obrazy z odzysku. Remis, sampling, scratching... O kinie found footage*, [w:] *Widok. WRO media art reader*, numer 1, Wrocław 2009, s. 72.

¹¹ Książkę Amosa Vogela, *Film as subversive art* omawia Łukasz Ronduda w swojej pracy: *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006, s. 51.

¹² Piotr Krajewski, *Obrazy...*, dz. cyt., s. 73.

¹³ Kamila Wielebska, *Fatalne zauroczenia...*, dz. cyt.

¹⁴ Teresa de Lauretis, *Guerrilla In the Midst: Women's Cinema In the 80s*, „Screen” nr 31, 1990, s. 9.

¹⁵ Teresa de Lauretis, *When Lesbians Were not Women*, <http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/special/special/delauretis.htm>, (16.09.2010).

poglądy, ale także seksualna nienormatywność, którą podkreślają wymieniane między kobietami spojrzenia i czule gesty. Wmontowana w *Bóg jest próżny* scena tańca Fridy Kahlo z Tiną Modotti – z filmu Julie Taymor *Frida* (2002) – podkreśla seksualne napięcie między bohaterkami, nie zawsze możliwe do rozładowania, także w innych przypadkach, zgodnie z konwencjami zachowań przypisanych gender. Wyeksponowanie przez Burską tego właśnie aspektu kobiecych relacji sprawia, że jej praca dotyczy zagadnienia „ideologicznie uwarunkowanych socjo-plciowych kategorii”¹⁶, z jakim zmagają się autorki kina kobiet, demaskując je i poddając krytyce. Burska za demaskujące uważa już samo zestawianie ze sobą wyselekcjonowanych fragmentów, co pozwala jej wywołać w widzu określone skojarzenia, a jednocześnie uświadomić mu ich mechanizm. Jak stwierdza w odniesieniu do swoich projektów: „To, że można opowiedzieć dwudziestokilkuminutową historię [...], której fabuła będzie zrozumiała, pokazuje jak funkcjonuje nasza wyobraźnia. Wiele rzeczy przyjmujemy automatycznie. [...] pokazywanie tego jest jakąś częścią mojej pracy”¹⁷.

Konstrukcja poszczególnych filmów z cyklu *gra z przemieszczającymi się zwierciadłami* sugeruje obecność motywu lustra i odbicia, które szczególnie wyraziście są obecne w części *Bóg jest próżny*, opowiadającej, jak streszcza artystka, „o symetrii, o odbiciu, o podwojeniu. [...] O przyglądaniu się sobie, również szukaniu samopotwierdzenia.” Z motywami lustrzanych płaszczyzn i odbitych w nich wizerunków, a także z wymianą spojrzeń wiąże się kwestia (samo)identyfikacji, wpisana w naturę filmowego spektaklu. Wykorzystanie techniki *found footage* pozwala artystce na rekonstrukcję, a równocześnie na negocjację kinowych

mechanizmów odbioru. Pozwala to sprawić, że śledzenie przez widza wykreowanego obrazu, z jego licznymi konotacjami i zaskakującymi połączeniami, będzie związane z zyskiwaniem przez niego świadomości, że „...rzeczy mogłyby się mieć zupełnie inaczej, że wydarzenia mogłyby się potoczyć innymi drogami, [...] że za każdym obrazem, sekwencją audiowizualną czy wydarzeniem – elementem sfery diegetycznej, kryją się inne obrazy. Inne związki audiowizualne, inne możliwe wydarzenia”¹⁹.

W swoich pracach Bogna Burska poddaje obróbkę filmową ikonografię, poetyki i tematy, przez co widoczne stają się w nich, typowe dla kina „migotanie tożsamości - jestem sobą a zarazem kimś innym. Igranie wizerunkami, różnie skrojonymi”²⁰. Można powiedzieć, że efekty wizualne, wywołane przez Burską montażem i oryginalnymi zestawieniami kadrów czy dialogów potwierdzają „niewyczerpalność mocy więzienia naszej wyobraźni. [...], trzymania jej w ryzach ekranowych wizerunków”²¹.

Dorobek artystki można też interpretować w kontekście tradycji kina kobiet, związanej z eksperymentami z językiem filmowym, wywołującymi „przesunięcia między formą kinową a reprezentowanym przez nią materiałem”, co pozwala „ideom wchodzić w reakcje z fikcją, a myślom – z wyobrażeniami”²². Bogna Burska jako autorka stawia się ponadto w sytuacji „refleksyjnego widza”²³, patrzącego na obrazy filmowe w sposób, pozwalający na ich przemieszczenie w nowe wymiary czasowe, przestrzenne oraz ich nieszablonowe połączenia lub zestawienia.

¹⁶ Chloé Hope Johnson, *Becoming-Grrrl. The Voice and Videos of Sadie Benning*, [w:] *There She Goes. Feminist Filmmaking and Beyond*, Film, red. Corinn Columpar, Sophie Mayer, Detroit: Wayne State University Press 2009, s. 177.

¹⁷ Kamila Wielebska, *Fatalne zauroczenia*..., dz. cyt.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Ryszard W. Kluszczyński, *Przeobrażenia sztuki mediów*..., dz. cyt., s. 42.

²⁰ Lena Voss, *Filmowe stwarzanie. W konstelacji kobiecych twarzy*, *Panoptikum* 2005, nr 4, s. 80.

²¹ Tamże, s. 83.

²² Laura Mulvey, *Kino, feminizm i awangarda*, tłum. Jagoda Murczyńska, [w:] Laura Mulvey, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. Kamila Kuc, Lara Thompson, Kraków 2010, s. 70.

²³ Laura Mulvey, *Widz refleksyjny*, tłum. Marek Stuczyński, [w:] Laura Mulvey, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. Kamila Kuc, Lara Thompson, Kraków 2010, s. 306.