

Stanisław Ruksza

Przeszłość jako miejsce fantazji. O przedstawieniach historycznych na marginesie filmów *found footage* Bogny Burskiej

W niezwykle zróżnicowanej twórczości Bogny Burskiej istotną część zajmują filmy *found footage* (materiał znaleziony), które autorka tworzy od 2006 roku. Jest to jedna z wielu metod / narzędzi wypowiedzi, jakich używa. Burska jest artystką wszechstronną, starannie dobierającą formę do przemyślanego konceptu, co owocuje często bardzo różnymi od siebie pracami, na przekór intelektualnemu lenistwu i przyzwyczajeniom art-worldu. Wiele krytyków czy kuratorów przyzwyczajonych do określonej metody artysty, zamawia (reprodukuje) prace konkretnego twórcy, które są podobne do już mu znanych. Ten zaś wypełnia jedynie zapotrzebowanie.

Bogna Burska koncentruje się w swoich *found footage* przede wszystkim na analizie metod narracyjnych i sposobów przedstawiania używanych przez kino będące współczesnym nośnikiem mitów, w silny sposób konstruujących od ponad wieku dzisiejszą wyobraźnię. Taki wątek „organizowania” i oddziaływania mitów podejmowały również jej wcześniejsze prace, co pozwala nam dotrzeć do kształtowania się takiej postawy.

Już wczesne prace artystki dotyczyły kwestii opresyjności, mitów oraz zawartej w nich przemocy, przenikania się (cienkiej granicy) abjektu z pięknem, tego, co uwodzące z odrażającym. W pracy *Arachne* (2003) na fotografii i w filmie widzimy włochatego ptasznika wędrującego po wytwornie udekorowanym kobiecym buduarze, czy też w projektach z krwią: na malowanych dłońmi obrazach pokrytych czerwoną farbą, witrażach w nieczynnym kościele (2002, 2004), gdzie farba imitowała rozbryzgującą się krew, bądź w instalacjach - korytarzach, czy pokojach zalanych krwią (2001-2002). Ponadto instalacje te posiadały wyraźnie filmowe cechy umiejętnego budowania napięcia.

Natomiast w innych projektach Burska dokonywała zabiegu zestawiania ze sobą pewnych zjawisk, m.in. w *Życie jest piękne* (2002), komponując zestaw przedstawień operacji i roślin, czy w *Algorytmie* (2002), gdzie skonfrontowała ze sobą zdjęcia rozkwitających kwiatów i fotografie amputowanych kończyn. Być może właśnie tu wywołał się ten specyficzny

„imperatyw katalogiczny” - pracochłonna metoda porządkowania i krytycznej analizy zbiorowej wyobraźni, skutkująca cyklem ponad dwudziestu filmów *found footage*.

Gatunek *found footage* postrzegany jest obecnie jako pełnoprawny nurt współczesnego filmu oraz subwersywne, krytyczne działanie wobec dziedzictwa ruchomego obrazu. Interesujący staje się również za sprawą swojej genezy, która wywodzi się z dziedzictwa pracy na archiwach, czy konstruowaniu (montażu) atlasów zjawisk i pojęć, za którymi stoi akt zbierania rzeczy.

Sama czynność zbierania i przetwarzania zbioru jest symptomatyczna dla gatunku *homo sapiens*. Zaczynem cywilizacji były społeczności łowiecko - zbierackie (!), a po nich te, które kulturę ujęły w „szaleństwo katalogowania” (Umberto Eco), związane z pragnieniem systematycznej organizacji wiedzy. Nadmiar akumulacji wskazywał z jednej strony na chaos i nieskończoność. Przyjęcie zaś wybranego porządku, wyliczanie i katalogowanie według cech, dawało z drugiej, wrażenie pozornego opanowania, które do dziś jest podstawą naukowych metod.

Jak konstatuje Manfred Sommer w książce *Zbieranie*: „W dzisiejszej dobie wykształcił się świadomy i racjonalny sposób życia, polegający na produkowaniu wiedzy poprzez badania naukowe, utrwalaniu jej w piśmie i porządkowaniu w postaci systemu. Zbieranie doświadczeń oznacza wreszcie gromadzenie faktów i danych oraz udostępnienie ich w postaci drukowanej w bibliotekach, a także w postaci audiowizualnej - w pamięci komputerów”¹.

To zagadnienie udostępniania materiału w kontekście filmów *found footage* stanowi istotną kwestię dotyczącą polityki praw własności i domeny publicznej, zwłaszcza w obliczu interesującego nas w niniejszym tekście historycznego obrazu w kinie masowym, stanowiącym narzędzie inżynierii społecznej wyobraźni.

Każdy kult, mit, potrzebuje swojego założycielskiego momentu, aktu fundacyjnego uruchamiającego zazwyczaj politykę historyczną (pamiętajmy jednak,

że historia jest stosunkiem wobec przeszłości głównie w kulturze Zachodu, a nie we wszystkich kulturach), a w historiografii tzw. „praktyczną przeszłość” (określenie Michaela Oakeshotta) - sposób widzenia czasów minionych, którą posługują się grupy, jednostki czy instytucje w swoim praktycznym codziennym działaniu. Nie jest też ona wolna od politycznych uwarunkowań, a każde przedstawienie cechuje nieusuwalna względność.

W „używaniu” historii sztuka filmowa spełniała zawsze donosną rolę, pozostając najczęściej na usługach dominujących ideologii (również ze względu na jej ekonomiczny koszt - kino jako tzw. „sztuka droga”, podobnie jak architektura, uzależniona jest od wysokich środków finansowych), z nielicznymi wyjątkami współczesnego kina historycznego o emancypacyjnym wydźwięku. Filmowa historia ludzkości i jej społecznej recepcji z pewnością mogłaby już stanowić osobny przedmiot studiów. Sens zdania Lenina - „kino to najważniejsza ze sztuk” z premedytacją jest wprowadzany w życie przez różne władze, jak i siłę wszelakich dyskursów.

Nie mamy bezpośredniego dostępu do przeszłości. Reprezentacja to *clou* widzenia historii. Historia sztuki w swoim rozwoju przebiega od rejestrowania treści do rejestrowania formy i jej krytycznej analizy. Przeszłość nie istnieje bowiem obok jej przedstawień, ale „jest miejscem fantazji”, jak napisał amerykański badacz historiografii Hayden White. Nie ma zatem jednej historii, lecz różne znaczenia narzucane na przeszłe wydarzenia. Można jedynie porównywać ze sobą rozmaite wersje przeszłości, przyjmując tą najbardziej perswazyjną. Kino z kolei jest idealnym miejscem perswazji. „Nie daję tego, czego pożądasz, ale mówię jak pożądać”, cytując Slavoję Žižka.

Bogna Burska również podjęła wątek analizy historycznych wydarzeń przeobrażonych przez kino. Jednym z nich jest *Bitwa pod Grunwaldem*, innym *Tysiąc śmierci*. Oba bazujące na filmowych przedstawieniach przeszłych wydarzeń, ale mających także bardzo istotne pierwowzory malarskie.

¹ Manfred Sommer, *Zbieranie*, tłum. Jarosław Merecki, Warszawa 2003, s. 452.

Tysiąc śmierci stanowi próbę rekonstrukcji biografii angielskiej królowej Elżbiety I Tudor zwanej Wielką. Materiał został złożony z dwudziestu filmów fabularnych przedstawiających jej historię, a także z innych filmów dotyczących historii Anglii. Niekoniecznie tych, w których była ona postacią centralną (narodziny przyszłej królowej zaczerpnięte zostały z filmów o Henryku VIII, w których postać Elżbiety stanowiła margines opowieści o małżeństwie króla z Anną Boleyn, ledwie zapowiedź przyszłych dziejów).

W chronologicznej narracji przyjętej przez artystkę postać królowej jest cały czas w centrum akcji i obrazu. Otoczenie Elżbiety zostało sprowadzone do koniecznego minimum, umożliwiającego czytelność przebiegu historii. Świadomie zachowana została anachroniczna narracja historii „Pana i władcy”, który rządzi i jest centrum opowieści, w miejsce dzisiejszej analizy ideologicznych „urządzeń” i polityczno-ekonomicznych warunków, umożliwiających wypadki dziejowe. W takim tradycyjnym przebiegu opowiadania *storii*, Burska spośród licznych postaci, celowo wprowadza na arenę dziejów kobiety, do niedawna wyłączane z powszechnej historii. I tak oprócz królowej wiele miejsca skompilowanej biografii zajmują inne bohaterki: matka Anna Boleyn, siostra Maria I Tudor czy królowa Szkocji - Maria Stuart.

Wyróżnia się wyraźnie emancypacyjny wątek tych biografii. W swoim artystycznym statemencie dotyczącym prac *found footage* Bogna Burska zaznaczyła, że *Tysiąc śmierci* to „portret kobiety, która przekroczyła granice ustanowione przez kulturę, i która bez wątpienia może być nazwana jedną z najbardziej interesujących osobowości minionego tysiąclecia”².

Podobny katalog referencji bohaterki, Burska stosuje w wideo *Małgorzata* (2006), w którym obserwujemy kobietę nacinającą sobie szyję na kształt krwawego naszyjnika. Artystka odniosła się do archetypicznej, przekłętej tytułowej postaci nawiązując do kobiet: Gretchen (ukochanej Fausta), Margot (królowej Francji) i Margarity (z *Mistrza i Małgorzaty* Bulhakowa).

Jak pisze Hayden White w eseju *Znaczenie narracyjności dla przedstawienia rzeczywistości* „Umiejętność wyobrażenia sobie zbioru wypadków jako należących do tego samego porządku znaczeniowego wymaga jakiejś metafizycznej zasady. [...] Innymi słowy, wymaga obecności ‘podmiotu’ wspólnego dla wszystkich odniesień rozmaitych zdań rejestrujących wystąpienie zdarzeń. Jeśli taki podmiot istnieje, to jest nim „Pan”, którego „lata” uważane są za przejawy Jego potęgi, sprawiające, że wydarzenia mają miejsce”³. Potrzeba centralnej zasady organizującej dyskurs, który jest jednocześnie „realistyczny i posiada strukturę narracyjną”. Jest nią zwykle postać świętego, władcy-demiurga, którego działanie uzasadnione jest dziejową koniecznością. W filmie Burskiej przekornie spaja ją postać Elżbiety niczym feministyczny manifest deklarującej: „Tu jest tylko jedna Pani”, „Żaden mężczyzna nie będzie mną rządził”, „Niech lękają się tyrani”.

Pośród wizerunków władców nowożytnej Europy ikonografia Elżbiety I Tudor zasługuje na szczególną uwagę. Oczywiście, każdy panujący rozumiał znaczenie symboliki i reprezentacji władcy. To było jedno z głównych narzędzi ustanawiania hierarchicznego, wertykalnego kierunku komunikowania relacji władzy dla poddanego. Elżbieta była niezwykle świadoma siły wizerunków, również z uwagi na niewyobrazalny ówczesnie obraz władczyni na tronie (nie mężczyzny), starannie go kształtowała i kontrolowała. W porównaniu z innymi długo panującymi władcami nowożytnej Europy (choćby ze współczesnym Elżbiacie królem Hiszpanii - Filipem II Habsburgiem) jej portretów jest niewiele. Większość z nich to frontalne przedstawienie królowej w glorii Królowej Dziewicy. Natomiast rzadkie są ujęcia „prywatne”, np. *Elżbieta grająca na lutni* (koniec XIV wieku) pędzla Nicholasa Hilliarda. W *Tysiącu śmierci* Burska dodaje katalog filmowej ikonografii Elżbiety, szczególnie upodobanej przez brytyjskich reżyserów seriali fabularnych i paradokumentalnych w XX wieku.

Filmy, z których artystka zmontowała swój film, pozwoliły również „uczłowieczyć” królową Elżbietę I i wzbogacić jej legendę o nowe atrybuty. Widzimy sytuacje prywatne, walkę z konwenansami, wahania i słabości (wypowiadane słowa: „Czy ja jestem z kamienia?”), starzenie się i obsesyjne usuwanie luster. Wszystko to, czego brakowało we wcześniejszej ikonografii, a co kompensowane było dotąd historyzującymi fantazjami literackimi. Materiał, na którym pracowała artystka wskazuje na niesłychaną spójność legendy królowej - te same gesty, słowa i akcje płynnie przechodzą z jednego filmu w inny, z jednej aktorki na inną. Katalog podobnych gestów protagonistki sugeruje precyzyjnie wypracowaną ikonografię. Historię pozornie rozbijają, ale też i dopełniają twarze różnych aktorek, które „ofiarowują” swoją twarz ukrytemu za nimi pierwowzorowi. Podobny temat artystka podejmuje w pracach *Gwiazda* (2006/2008) czy *Bardzo zły sen hrabiego Monte Christo* (2006/2007), gdzie z kolei (odwrotnie) twarz tego samego aktora daje filmowe życie różnym bohaterom.

Motywy konstruowania tożsamości podkreśla sztuczny charakter kinematograficznego obrazu rzeczywistości, a tym samym umożliwia zdystansowanie się wobec jego perswazyjnej siły (tę właściwość *found footage* podjęli sytuacjoniści). Paradoksalnie jednak, mimo świadomości konstrukcji surowca, na którym pracuje Burska, jej filmy skupiają uwagę ponieważ częściowo znamy temat, historię i jej reprezentację, jak również tym, że oczekujemy zaskoczenia: być może zmiany w linearnej historii, czy odarcia przedstawienia z wyjątkowości, dzięki jego namacalnej multiplikacji. Ponadto w filmie dochodzi do celowej estetyzacji historii, aby stała się ona bardziej atrakcyjna (piękna i pożądana), niż mogło to mieć miejsce w rzeczywistości.

Komercyjne filmy historyczne adresowane do szerokiej publiczności były zwykle krytykowane przez zawodowych historyków jako zbyt literackie czy fabularne (podobnie rzecz się miała wcześniej z „malarstwem historycznym”), w których narracja używa metod mających podtrzymać napięcie i uwagę widza. Burska świadomie podejmuje sposób tej narracji, podbijając kolejnymi wcieleniami bohaterki tę samą akcję. Historia nie jest domeną historyków.

Film *Bitwa pod Grunwaldem* (2011) Bogny Burskiej został zrealizowany na wystawę *Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce* w berlińskim Martin-Gropius-Bau, kuratorowaną przez Andę Rottenberg, a dotyczącą polsko-niemieckiego sąsiedztwa, w którym bitwa grunwaldzka stała się wielokrotnie narzędziem polityki historycznej.

„Ramą” filmu jest tytułowy obraz Jana Matejki (a właściwie jego filmowa kopia) z komediowego serialu Stanisława Barei *Alternatywy 4*. Początek filmu otwiera scena tragarzy (jeden z nich mówi: „No to został nam jeszcze tylko ten obrazek”) wnoszących wielkie płótno do klatki schodowej w PRL-owskim bloku mieszkalnym. Następnie kamera rejestruje sam obraz, ten zaś zmienia się, dzięki montażowi artystki, w spot Tomasza Bagińskiego zwiastujący projekt 3D *Bitwy pod Grunwaldem*. Później mieszają się ze sobą m.in. fragmenty filmu Aleksandra Forda *Krzyżacy*, gry komputerowe z wątkiem bitwy, amatorskie filmy z YouTube z klockami Lego z motywem grunwaldzkiej bitwy, zdjęcia z dokumentów historycznych i akcji grup rekonstruujących średniowieczną bitwę.

W *Bitwie* na pierwszy plan wylania się polityka historyczna. Samo wydarzenie, jak i stworzone na użytek polityki propagandowe dzieła były ekranem fantazji danego czasu i świadomych przeobrażeń. Bitwa ta od XIX wieku stała się narzędziem polityki narodowościowej w Polsce, Niemczech, Związku Radzieckim i na Litwie. W różnych czasach i systemach wzmacniała np. stereotypy antyniemieckie (Polska po 1945 r. i ZSRR od lat 30.), antyzachodnie (w czasach zimnej wojny Krzyżacy jako przedstawiciele imperializmu walczącego z postępowymi siłami socjalistycznej Europy) czy świadomość narodową (Polska od końca XIX wieku czy Litwa od około 1918 roku). Matejkowski zaś obraz *Bitwy pod Grunwaldem* (1875-78, Muzeum Narodowe w Warszawie), malowany intencyjnie „ku pokrzepieniu serc” z założenia miał się z prawdziwym przebiegiem historycznym, dając wykładnię teleologicznego zwycięstwa Polaków z krzyżackim ciemiężcą (w czasie powstawania obrazu ucieleśniając pruskiego zaborcę). Perswazyjną siłą tego obrazu dokumentują wybrane przez artystkę materiały do filmu. Płótno Jana Matejki, a później powieść Henryka Sienkiewicza *Krzyżacy*

² Cyt. za: Bogna Burska, portfolio filmów *found footage* udostępnione autorowi tekstu.

³ Hayden White, *Znaczenie narracyjności dla przedstawiania rzeczywistości*, tłum. Marek Wilczyński, [w:] Tegoż. *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. Ewa Domańska i Marek Wilczyński, Kraków 2000, s. 157.

z lat 1897-1900, miały duży wpływ przede wszystkim na film Aleksandra Forda *Krzyżacy* z 1960 roku, będący z kolei do dziś głównym źródłem powszechnej wiedzy o wydarzeniu i „iskrą” mitu. Jego fantazyjnie przeobrażonej narracji bitwy (dziś już powszechnej) podyktowana jest linia filmowego katalogu dokonanego przez Burską.

Artystka pozwala nam zobaczyć jak w micie grunwaldzkim wersji Matejki - Ford wygodnie lokują się nowe wersje opowieści, jak są w nim zakorzenione. Uwzględnia m.in. zapisy wideo grup rekonstrukcyjnych, rodzaj romantycznego *fantasy-story*, mającego upodobanie do czasów średniowiecza. Historie te zaś stanowią fantazyjną ucieczkę od rzeczywistości w spektakl, w którym czynności wyznacza kostium. Z naukowego bowiem punktu widzenia rekonstrukcja bitwy nie ma sensu, jeśli nie daje nowej perspektywy badawczej.

Zabieg Burskiej nie jest pozbawiony efektów komicznych, co zresztą sprawia, że tę analizę mitu dobrze się ogląda. Artystka wkleja np. zdjęcia Bogurodzicy śpiewanej przez „rycerskie” klocki Lego (polskie i krzyżackie), lub zbiorowe oglądanie międzynarodowego meczu (dzisiejszego odpowiednika bitew) na tle ogromnej kopii *Bitwy pod Grunwaldem*, zgiętej do rozmiarów mieszkania w bloku (materiał z filmu *Alternatywy 4*). Artystka pokazuje komercyjną siłę historii w wersji pop, która wbrew swoim patetycznym założeniom, popularyzatorskimi zabiegami sama infantylizuje i odiera swój mit.

Jest jeszcze obecny w pracy Burskiej historyczny poziom odniesienia do tradycji sztuki. Obraz Matejki, jak i sama osoba malarza (podobnie jak obecność Henryka Sienkiewicza na polu literatury), stereotypowo uznawany jest w polskim społeczeństwie za synonim malarstwa, a jego przedstawienie Grunwaldu za jedno z najważniejszych dzieł polskiej sztuki. Doczekało się ono już zresztą paru przewrotnych parafraz. W ostatnich latach do obrazu Matejki, jak i filmu Forda odnosili się na różny sposób (najczęściej ironiczny) m.in. Edward Krasiński (1997), grupa Łódź Kaliska

(1999), Kamil Kuskowski (2008) czy Edward Dwurnik (2010).

W filmie Bogny Burskiej „autorytet” dzieła sztuki, jak i fantastycznego, heroicznego mitu narodowego, zostaje podważony dzięki zachowaniu jego rzekomo spójnej i celowej własnej narracji, zbudowanej na zasadzie dziewiętnastowiecznej konstrukcji historycznej. Ta z kolei, utkana z filmowych *clichés*, jest de facto głównym bohaterem pracy i pokazuje jak nowe wersje mitu, poddawane nieustannym zabiegom polityczno-marketingowym, wygodnie się w niej lokują.

Przywołajmy zatem na koniec raz jeszcze Haydena White’a piszącego o fabularyzacji historii, że „narracyjne przedstawianie rzeczywistych zdarzeń wynika z pragnienia, by zdarzenia te prezentowały spójność, integralność, pełnię i kompletność obrazu życia, który może być tylko wyobrażeniowy. Przeświadczenie, że sekwencje takich wydarzeń posiadają formalne cechy opowieści traktujących o zdarzeniach wyobrażonych, mogło mieć swoje źródło jedynie w sferze życzeń, marzeń na jawie i fantazji”⁴.

⁴ Jak wyżej, s. 169.