



kadr z wideo found footage *Bitwa pod Grunwaldem*,
19 min., materiał źródłowy: *Krzyżacy* w reżyserii Aleksandra Forda,
konsultacje Michał Januszaniec, 2011

still from the found footage video *Battle of Grunwald*,
19 min., source material: *The Knights of the Teutonic Order*,
directed by Aleksander Ford, consultation Michał Januszaniec, 2011

Przewietrzyć Grunwald

Polski

English

Airing Out Grunwald

Twardość języka spustowego gwałtownie spada,
Gdy ich prowadzi Bóg, Honor, Ojczyzna,
A gniazdkowym drużyny/plutonu/kompanii
We własnej osobie Matka Boska w Gębie Mocna.

Nie pod taką Polską podpisywałem petycje.
Nie za taką Polskę stawiałem bierny opór.

Tomasz Bąk, *Multikino zaprasza na seans nienawiści*¹

The hardness of the trigger tongue suddenly softens,
When they are led by God, Honor, Homeland,
And cheerleader of the team/platoon/company
Is of Our Lady of the Big Mouth in person.

This is not the Poland I signed petitions for.
This is not the Poland I passively resisted.

Tomasz Bak, *Multikino Invites You To a Séance of Hatred*¹

W jednej z wczesnych powieści, opublikowanej w 2010 roku, Szczepan Twardoch czyni swoim bohaterem i narratorem rycerza, który poległ w bitwie pod Grunwaldem, a potem błąka się – niczym Kafkowski myśliwy Grakchus – po kolejnych czasach i miejscach, by wciąż od nowa doznawać tej samej męki i śmierci. Dlatego książka nosi tytuł *Wieczny Grunwald* a w podtytule precyzuje, że rozgrywa się nie w jednym wymiarze temporalnym, czy nawet kilku, ale wylania się już „zza końca czasów”². Ambitne zadanie – napisać monolog z punktu widzenia wieczności. Wydaje się to wręcz niemożliwe, ale zarazem jakby znajome. *Dejà vu*. Czyżbyśmy zdążyli się już przyzwyczaić do takich niemożliwych perspektyw i przeskalowanych wypowiedzi? W końcu na co dzień otoczeni jesteśmy szafarzami boskich opinii i wglądów, pilnującymi aby wszystko – od polityki po fizjologię – działało zgodnie z Jego wymogami.

Bogna Burska jest artystką wszechstronną, uprawiającą rozległą i zróżnicowaną twórczość. Wśród licznych dziedzin, którymi się zajmuje, ważne miejsce przypada kinu, a dokładniej – filmowym esejom realizowanym techniką *found footage*. Burska nie jest kimś, kto szuka materiałów w odległych i egzotycznych archiwach. Raczej przegląda i analizuje te dostępne wszystkim, często użytkowane, zamieszkujące podświadomość przeciętnego kinofila. To obrazy dopiero co obejrzane, klatki filmowe, które mogą jeszcze unosić się jako powidoki pod naszymi powiekami. Nie dochodzą do nas po wiekach transformacji albo zapomnienia, ale są obecne tu i teraz. Tyle tylko, że ręce artystki rozdają te obrazy-karty jeszcze raz, po swojemu, sprawiając, że zaczynamy się zastanawiać, w jaką to dokładnie grę graliśmy dotychczas bezwiednie. Dzięki temu zabiegowi Burska potrafi – jak dzieje się to choćby w serii prac pod wspólnym tytułem *Gra z przemieszczającymi się zwierciadłami* – dokonywać złożonych „operacji badawczych” na materiale z filmów, które, jak mogłoby się wydawać, obejrzano już tyle razy, że nie ma po co do nich wracać. W jej wersji ujawniają one jednak swoją przynależność do aktywnego archiwum toposów, motywów, metafor, skojarzeń i punktów widzenia, które odpowiadają za kształt naszej dzisiejszej zmysłowości, hierarchię uwagi i skalę wyobraźni.

Wśród tego systematycznego, analitycznego korpusu esejów filmowych jest prawdziwa perła – *Bitwa pod Grunwaldem* z 2011 roku. To montaż najróżniejszych wersji tego podobno fundamentalnego wydarzenia z historii Polski: od filmu Aleksandra Forda z 1960 roku, przez trójwymiarową wersję obrazu Jana Matejki wykonaną przez Tomasza Bagińskiego, zestaw klocków Lego, różne wersje gier komputerowych, aż po nagrania z corocznych rekonstrukcji bitwy, organizowanych w okolicach wsi Grunwald. Od razu przychodzi na myśl dosłownie „zawrotna” kariera obrazu Matejki w sztuce polskiej XX wieku: od karykatury Stanisława Wyspiańskiego, przypominającej *action painting*, choć pół wieku od niego wcześniejsze, przez naznaczoną niebieską linią reprodukcję obrazu autorstwa Edwarda Krasińskiego oraz płótno Jerzego Tchórzewskiego, aż po kolejne cokolwiek groteskowe współczesnienia Edwarda Dwurnika czy grupy The Krasnals. Film Burskiej powstał już w epoce przesycenia tymi wielokrotnymi przeróbkami, zapowiadając bezprecedensowe nacjonalistyczne wzmożenie, które nastąpiło w ostatnich latach.

In one of his early novels, published in 2010, Szczepan Twardoch makes his protagonist and narrator a knight who falls in the *Battle of Grunwald* and then wanders – like Kafka’s hunter Grakchus – through different times and places, repeating his experience of suffering and death over and over again. For this reason, the book is entitled *Wieczny Grunwald* [Eng. *Eternal Grunwald*] and the subtitle states that the book is set not in one or even several temporal dimensions but emerges “from beyond the end of time”.² An ambitious task – writing a monologue from the perspective of eternity. It seems almost impossible, but at the same time kind of familiar. *Dejà vu*. Have we become accustomed to such impossible perspectives and exaggerated statements? After all, we are surrounded every day by stewards of the divine opinion and insight, seeking to ensure that everything from politics to physiology is in accordance with His demands.

Bogna Burska is a versatile artist, who has produced a vast and diverse body of work. Among her numerous areas of activity, cinema – to be more exact, film essays made with found footage – occupies an important place. Burska doesn’t look for her materials in distant and exotic archives. Instead, she sifts through and analyzes materials that are freely available, frequently seen, and inhabit a place in the subconscious of the average cinema-lover. These include recently seen images and shots that linger with us like afterimages. We’re not seeing them after centuries of transformation or oblivion, but in the here and now. Except that the artist is dealing out these image-cards anew, on her own terms, leading us to wonder what game we’ve been playing unknowingly thus far. Through these means, Burska is able – as seen in a series of works produced under the common title *A Game with Shifting Mirrors* – to perform complex “research operations” on material from movies which – one would think – have been viewed so many times there is no point in returning to them. In Burska’s version, however, they reveal their place within an active archive of topoi, motifs, metaphors, associations and points-of-view that shape our modern-day sensibilities, that hierarchically order our perceptions and scale our imagination.

Among this systematic, analytical corpus of film essays is a true gem – 2011’s *Battle of Grunwald*. The work is a montage of various versions of this ostensibly foundational event in Polish history: from Aleksander Ford’s 1960 film, Tomasz Bagiński’s three-dimensional version of Jan Matejko’s painting, a set of Lego bricks, and various computer games, to recordings of annual reconstructions of the battle organized near the village of Grunwald. What immediately comes to mind is the literally “dizzying” career of Matejko’s painting in 20th-century Polish art: from Stanisław Wyspiański’s caricature, resembling *action painting* – produced half a century before this American artistic movement arose – through Edward Krasiński’s blue-line reproduction of the painting and Jerzy Tchórzewski’s canvas, to Edward Dwurnik’s or The Krasnals group’s subsequent, somewhat grotesque modernisations. Burska’s film was made in an era over-saturated with such remakings, presaging the unprecedented nationalist surge that has taken place in recent years.

Doskonałą alegorią gestu, jaki wykonuje Burska w swym *found footage*, jest scena otwierająca jej film, pochodząca z popularnego w latach 80. serialu Stanisława Barei *Alternatywy 4*. Dwaj mężczyźni próbują wnieść do mieszkania w bloku ogromną, wyraźnie zbyt dużą, kopię płótna Matejki w solidnej drewnianej ramie. Jednak okazuje się, że tak wielki obraz nie mieści się w zaprojektowanym dla zwyczajnych mieszczan metrażu, dlatego ostatecznie dostawcy zostawiają go na klatce schodowej, blokując wyjścia z mieszkań. Żeby wydostać się na korytarz, obraz trzeba przesunąć, zrobić sobie jakoś miejsce w świecie, w którym skromna, codzienna przestrzeń mieszkalna została zawalona arcydziełem polskiego malarstwa. Dokładnie taki problem ilustruje cały film Burskiej.

Film artystki jest próbą przewietrzenia Grunwaldu, stworzenia w jego zmultiplikowanym wizerunku na tyle dużych szczelin, żeby można było przez nie oddychać. Narzędziem tego aktu wietrzenia jest oczywiście montaż. Wiadomo, że składa się on zarazem z momentu cięcia i łączenia, separacji i zszywania. Jednocześnie może też służyć do wytwarzania wrażenia ciągłości (dzieje się tak w większości klasycznych filmów fabularnych), jak i do wybijania widzów z iluzji. Burska wybiera tę drugą opcję, ale przeciwstawia się tym samym czemuś znacznie bardziej rozległemu i przytłaczającemu niż taka lub inna fikcyjna opowieść. *Bitwa pod Grunwaldem* odsłania przed widzem nabrzmiały ideologiczny koncept, którego instancje podawcze znaleźć można niemalże wszędzie. To nie jedna figura, ale cały kompleks emocjonalnych i zmysłowych bodźców rozpisanych na różne media i platformy przekazu. To jawne i ukryte, wielkie i drobne mechanizmy wtłaczania uczestników popkultury – czy po prostu współczesnych Polaków – w wielki mit zderzenia cywilizacji, niepodległościowej walki, ostatecznego dowodu nieskorumpowanego męstwa.

W swoim filmie Burska re-konstruuje przebieg bitwy w sposób linearny: od jej początku, gdy Jagiełło spogląda na puste jeszcze pole, przez scenę z dwoma mieczami, aż po dobijanie rannych po zakończonym już starciu armii. Ta opowieść jest jednak zlepkiem najróżniejszych obrazów pochodzących ze wszystkich wspomnianych wcześniej źródeł. Zarówno w warstwie wizualnej, jak i – co bardzo istotne – dźwiękowej zamiast poczucia ciągłości artystka wzmacnia dezorientację, wybija nas z rytmu, kontaminuje kolejne przedstawienia grunwaldzkiej potyczki. Oglądamy więc kawałek klipu promocyjnego gry na PlayStation zaraz potem pomnikowe oblicze Jagiełły z *Krzyżaków* Forda, a za chwilę śledzimy szarżę klocków Lego czy rekonstruktorów poprzebie-ranych za średniowiecznych rycerzy. Podniosłość bitwy nieustannie zderza się z zamierzoną ironią Burskiej, która jednak często odsyła do niezamierzonej śmieszności rycerskiej propagandy. Polacy śpiewają dumnie *Bogurodnicę*, Krzyżacy odpowiadają swoją *Lorelei*, a we wszystko znowu włączają się ludziki Lego z dorysowanymi czarnymi kropkami, mającymi odwzorowywać śpiewające usta. Muzyka z kina przygodowego, mająca podbijać bębenek emocji, zderza się nagle z rosyjskim komentarzem do gry albo fragmentem reklamy czy niezbyt dobrze zgranym dźwiękiem z pola bitwy. Jakbyśmy szukali stacji radiowej, odkrywając, że na wszystkich kanałach grają to samo, ale ideologiczny komunikat i tak musi borykać się z serią szumów i zakłóceń.

A perfect allegory of the gesture Burska makes in her found footage is the opening scene of her film, taken from *Alternatywy 4*, a popular 1980s series produced by Stanisław Bareja. Two men are trying to bring into an apartment building a huge copy of Matejko’s canvas in a heavy wooden frame that is clearly too big to fit inside. When it turns out that such a huge painting does not fit into a space designed for ordinary people, the delivery men ultimately leave it in the stairwell, blocking the entrance to the apartments. The painting has to be moved for residents to even leave their apartments, the residents have to somehow find room for themselves in a world where their modest, everyday living spaces are overwhelmed by a masterpiece of Polish painting. This is precisely the problem illustrated in Burska’s film.

The artist’s film is an attempt to “air out” Grunwald, to create openings, or “pores”, in its widely proliferated image that are big enough to breathe through. The tool of this act of airing-out is, of course, montage, a process that involves both cutting and joining, separating and stitching together. It can be used both to create an impression of continuity (this happens in most classical feature films) as well as to purge viewers of their illusions. Burska chooses the latter option, but in doing so she is confronted by something much more vast and overwhelming than some fictional story. *Battle of Grunwald* reveals to the viewer an overblown ideological concept, instances of which can be found almost everywhere. It concerns not just a single depiction, but a whole array of emotional and sensual stimuli spread across different media and transmission platforms. These are both overt and covert, large and small mechanisms that force upon consumers of pop culture – or simply contemporary Poles – great myths about the clash of civilizations, the fight for independence, ultimate proof of uncorrupted bravery.

In her film, Burska reconstructs the course of the battle in a linear fashion: from its beginning, when Jagiełło looks out onto the still empty field, through a scene with two swords, to the killing of the wounded after the armies clash. This story, however, is a conglomeration of various images taken from all the sources mentioned above. Both visually and – very importantly – in terms of sound, the artist builds a sense of disorientation rather than of continuity, shaking viewers out of their habitual rhythm, “contaminating” past representations of the Battle of Grunwald. We are thus shown a fragment of a promotional clip for a PlayStation game, followed by a monumental image of Jagiełło from Ford’s *Knights of the Teutonic Order*, and a moment later, viewing a charge of Lego blocks or reconstructionists dressed up as medieval knights. The solemnity of the battle continually clashes with Burska’s intended irony, which is often directed at the unintended ridiculousness of chivalrous propaganda. The Poles proudly singing *Bogurodzica* [*Mother of God*, a well-known historical hymn], the Teutonic Knights responding with their *Lorelei*, and everything being tied together by Lego figures with black dots drawn on them to represent singing lips. Music from adventure movies, meant to raise the drumbeat of emotions, suddenly collides with Russian commentary on the acting, or an excerpt from an advertisement, or a not-so-well-timed soundtrack from the battlefield. Like the situation of looking for a radio station

Każdy gest montażowy w *Bitwie pod Grunwaldem* służy rozszczelnieniu szwów w złożonej ideologicznej tkaninie Wielkiej Bitwy. Co krok Burska przebija balon patriotycznej celebry, ale i pokazuje, jak głęboko sięgają jej macki, jak dalece zaszło jej upowszechnienie. Przewietrzanie Grunwaldu – bo przez szczeliny dociera do nas powietrze, choćby to wzburzone przez nasz własny śmiech – oznacza też uziemienie i to zarówno w sensie sprowadzenia na ziemię, jak i rozładowania napięcia. To, co przynależy do mitycznej historii „największej bitwy średniowiecznej Europy”, zostaje ukazane od kuchni, od kulis, z ukosa jako część kulturowego pejzażu współczesnej Polski. Zrazem wielka pętla historii czy wieczności – obecna jeszcze, a nawet podbijana u Twardocha – okazuje się małą pętlą obiegu obrazów w mózgach podmiotów wystawionych na silną dawkę multimedialnej propagandy. W końcówce *Bitwy pod Grunwaldem* wracamy do świata Barei i widzimy, jak grupa sąsiadów i znajomych w salonie udekorowanym jakoś zmieszczonym w nim Matejką ogląda mecz piłki nożnej. To sugestia, że sam Grunwald odgrywany jest raz za razem od nowa, nawet w banalnych sportowych rozgrywkach. Uwiecznia się, ale w ramach swej banalizacji.

Burska pokazuje więc, jak kultura masowa dokonała przechwycenia wydarzenia historycznego, poddała je mitologizacji, a następnie zamieniła w coś, co ma obowiązywać współczesnych, stanowić dla nich lustro, w którym jako Polacy muszą się rozpoznawać. Jednocześnie artystka dokonuje ponownego przechwycenia, będącego w związku z tym przechwyceniem przechwycenia, aby w tej dusznej atmosferze pozwolić nam odetchnąć z ulgą i wrócić do pełni sił umysłowych. *Détournement*, przechwycenie właśnie, to podstawowa praktyka krytyczna stosowana przez Guy Deborda, a także główne narzędzie re-montażu, jakim posługuje się kino *found footage*. Właśnie w kontekście rozważań autora *Spoleczeństwa spektaklu* film Burskiej wydaje się odsłaniać pełnię swojego potencjału.

W napisanym pod koniec życia dziele zatytułowanym *Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, rodzaju pisanego po dwudziestu latach dopisku do swojej najbardziej znanej rozprawy, Debord tworzy pojęcie spektaklu zintegrowanego, który wraz z upadkiem ZSRR zastępuje zimnowojenny konflikt między spektakularnością skoncentrowaną (blok wschodni) a rozproszoną (kraje zachodnie). „Spektakularność zintegrowana występuje jednocześnie jako skoncentrowana i rozproszona; od czasu owocnej syntezy tych dwóch elementów nauczyła się je wykorzystywać ze wzmożoną skutecznością. Ich wcześniejsze zastosowanie uległo znacznym przeobrażeniom. Jeśli chodzi o aspekt skoncentrowany, to ośrodek kierowniczy spektakularności zintegrowanej jest obecnie skryty: obywa się ona bez znanych przywódców i sprecyzowanej ideologii. Co się zaś tyczy aspektu rozproszonego, to wpływ spektaklu nigdy jeszcze nie naznaczał w takiej mierze niemal wszystkich społecznie wytwarzanych zachowań i przedmiotów. Ostatecznym rezultatem spektaklu zintegrowanego jest bowiem to, że zintegrował się on z rzeczywistością, w miarę jak o niej mówił i przebudowywał ją tak, jak o niej mówił”³. Pokazany przez Burską multimedialny obraz bitwy pod Grunwaldem należy już

and discovering the same thing was playing on all the channels, the ideological message here too has to contend with a series of noises and distortions.

Every editing gesture in *Battle of Grunwald* serves to loosen the seams in the complex ideological fabric of the Great Battle. With every step she takes, Burska punctures the balloon of patriotic celebration, while also showing how far its tentacles reach, how far its dissemination has gone. The airing of Grunwald – since the air reaches us through openings, or “pores”, even air moved by our own laughter – also means grounding, both in the sense of bringing down to earth, as well as releasing tension. What belongs to the mythical history of the “greatest battle of medieval Europe” is shown from backstage, from behind the scenes, from looking askance, as part of the cultural landscape of contemporary Poland. At the same time, the great loop of history or eternity – still present and even reinforced in Twardoch’s work – turns out to be the small loop of the circulation of images in the minds of individuals exposed to a strong dose of multimedia propaganda. At the end of *Battle of Grunwald*, we return to the world of Bareja and observe a group of neighbors and friends watching a soccer match in a living room decorated with the Matejko painting, somehow squeezed into this space. It is a suggestion that Grunwald itself is played over and over again, even in trivial sports matches. It immortalizes itself, but within its own banalization.

Burska thus shows how mass culture has appropriated an historical event, mythologizing it and turning it into something that becomes mandatory for contemporary Poles, a mirror through which they are expected to view themselves. At the same time, the artist performs a double appropriation, one connected with this appropriated appropriation, allowing us to breathe a sigh of relief in this suffocating atmosphere and fully restore our mental strength. *Détournement*, i.e. appropriation, is the basic critical practice employed by Guy Debord, as well as the primary tool for re-montage as used in found footage cinema. It is in the context of the writings of the author of *The Society of Spectacle* that Burska’s film seems to reveal its full potential.

In a book written towards the end of his life entitled *Comments on the Society of the Spectacle*, a kind of addendum to his best-known work, written twenty years earlier, Debord constructs the notion of an integrated spectacle that, with the collapse of the USSR, supplants the Cold War conflict between a concentrated (Eastern Bloc) and diffuse (Western countries) spectacle: “The integrated spectacle shows itself to be simultaneously concentrated and diffuse, and ever since the fruitful union of the two has learnt to employ both of these qualities on a grander scale. Their former mode of application has changed considerably. As regards concentration, the controlling center has now become occult: never to occupied by a known leader, or clear ideology. And on the diffuse side, the spectacle has never before put its mark to such a degree on almost the full range of socially produced behavior and objects. For the final sense of the integrated spectacle is this – that it has integrated itself into reality to the same extent as it was describing it”.³ The multimedia image of the Battle of Grunwald shown by Burska belongs to this world of integrated spectacle, in which history has been radically trivialized and neutralized and

do tego świata zintegrowanego spektaklu, w którym historia została poddana radykalnej banalizacji i neutralizacji i nie różni się za bardzo od gry komputerowej. To, że spektakl wypływa z siebie mocniej reakcyjne, nacjonalistyczne narracje, niczego nie zmienia w ich spektakularności. Ta zaś nie sprawia, że ideologiczne schematy przestają być represyjne, są tylko inaczej podłączone do ogólnego obiegu obrazów i słów. Zintegrowany spektakl przeciwstawia się emancypacji podobnie jak wcześniejsze stadia jego rozwoju, ale bywa od nich bardziej skuteczny, bo dociera do najgłębszych pokładów wrażliwości i trwale się w nich osadza.

Wieczny Grunwald w naszych głowach jest więc zarazem trwaniem „wiecznej teraźniejszości”⁴ spektaklu, w której każda wiedza historyczna poddana jest presji „falszu pozostającego bez repliki”⁵. Czytanie Deborda uodparnia na szok wywołany odkryciem postprawdy, ponieważ już pod koniec lat 80. opisywał on kulturę opartą na nieustannej dezinformacji, która funkcjonuje nie jako anomalia, ale wręcz mechanizm uspołecznienia. Czy nie to przeżywają „użytkownicy” obrazów bitwy pod Grunwaldem? Czy ich posthistoryczne przyleganie do mitu o historii nie jest w najgłębszym sensie ideologiczne? Czy podobnego mechanizmu nie obserwujemy od czasu powstania filmu, tyle że już na ulicach miast i w instytucjach państwa? Polityki historycznej nie wynaleziono wczoraj, jest ona zasadą współczesności, która dawno zastąpiła zmysł historyczny czy starą pocziwą świadomość historyczną.

W książce Deborda pojawia się jeszcze jeden wątek, który ciekawie współgra z filmem Burskiej i również brzmi aż nazbyt znajomo. „Obok wspomnianych tryumfów władzy – pisze Debord – pojawia się jednak rezultat dla niej niekorzystny: gdy rządzący cierpią na trwały deficyt wiedzy historycznej, nie mogą już kierować państwem w sposób strategiczny”⁶. Raz ulegli infantylizacji obywatele kraju, który wciąż musi odgrywać Wielką Bitwę, stają się całkowicie niepodatni na jakiegokolwiek rezonowanie z myśleniem długoterminowym. Więcej nawet – także rządzący, którzy wydają się chwilami umiejętnie chwytać w swe żagle wiatr dezinformacji, za chwilę dryfują znów na mielizny, bo z tym językiem i z tym zestawem wyobrażeń nie można dopłynąć za daleko. W końcu wynik bitwy znany jest z góry, nie można pozwolić tu sobie na żadną swobodę.

Na przewietrzonych przez Burską polach Grunwaldu widać, że coś w tej narracji nie działa, coś się nie skleja i być może dlatego trzeba bitwę wciąż, kompulsywnie odgrywać na nowo. Być może źródłem tej niespójności jest fakt, że w konfrontacji z Krzyżakami to nie my, Polacy, staliśmy po stronie chrystianizacji, mimo że dziś chcemy konsekwentnie odgrywać rolę przedmurza chrześcijaństwa. Kolejne powtórzenia bitwy byłyby więc pokrętną próbą sprowokowania alternatywnego wyniku? Czy chodziłoby o oczyszczenie zbiorowego sumienia dotkniętego winą za zwycięstwo pod Grunwaldem? Czy ten wieczny kołowrót powrotów do niechcianego i ciężącego zwycięstwa można jakoś zatrzymać? Bogna Burska udziela jednoznacznej odpowiedzi: nie,

is now something akin to a computer game. The fact that the spectacle spits out more pointedly reactionary, nationalistic narrations does not change anything about their nature as spectacle. This, in turn, does not cause ideological schemes to cease to be repressive; they are only tied by different means to the general circulation of images and words. The integrated spectacle resists emancipation in the same way as the earlier stages of its development, but it can be more effective than them because it reaches the deepest layers of sensitivity and becomes permanently embedded in them.

The eternal Grunwald in our heads is thus at the same time the persistence of the “eternal present”⁴ of the spectacle, in which any historical knowledge is subjected to the pressure of “unanswerable lies”.⁵ Reading Debord immunizes one from the shock of the discovery of post-truth, since already in the late 1980s he was describing a culture based on constant disinformation that functions not just as an anomaly, but as a mechanism of socialization. Isn’t this what the “users” of images of the Battle of Grunwald are experiencing? Isn’t their post-historic adherence to the myth of history ideological in the deepest sense? Haven’t we been observing a similar mechanism ever since the film was made, only that it is now taking place on the streets of cities and in the institutions of the state? Historical politics was not invented yesterday; it is a principle of modernity that long ago replaced historical thinking or good old-fashioned historical awareness.

In Debord’s book, there is another theme that intertwines interestingly with Burska’s film and also sounds all too familiar. “To this list of the triumphs of power,” Debord writes, “we should, however, add one result which has proved negative: once the running of a state involves a permanent and massive deficit of historical knowledge, that state can no longer be led strategically.”⁶ The nation’s citizens, having been infantilized once before and now being forced to continue playing out the Great Battle, have become completely resistant to anything that resonates with long-term thinking. More importantly – even those in power, who seem at times to have skillfully caught the wind of disinformation in their sails, soon drift back onto the shoals, because one cannot sail too far with this language and with this set of ideas. After all, the outcome of the battle is known in advance, so one cannot allow for any freedom here.

On the fields of Grunwald being aired out by Burska, one can see that something in this narrative does not work, something doesn’t add up, and perhaps this is why the battle has to be played out compulsively over and over again. Perhaps the source of this incoherence is the fact that in this confrontation with the Teutonic Knights it was not us Poles who stood on the side of Christianization, although today we like to ascribe to ourselves the role of the bulwark of Christianity. So would another repetition of the battle be a twisted attempt at provoking a different result? Would it be about cleansing the collective conscience, plagued by guilt over the victory at Grunwald? Can

4 Tamże, s. 155.

5 Tamże.

6 Tamże, s. 161.

4 Ibid p. 155.

5 Ibid.

6 Ibid., p. 20.

można tylko ten duszny mechanizm wietrzyć, licząc na to, że jego wieczność będzie z czasem słabnąć i że ktoś, kto raz pod Grunwaldem poległ, będzie już siedział cicho w ziemi i pozwoli żywym w miarę możliwości żyć własnym życiem. Nawet jeśli jest to prosty żywot w domach z betonu przy odrobinie szampana i meczu.

this eternal circle of returning to an unwanted and burdensome victory be somehow broken? Bogna Burska has provided an unequivocal answer: no, one can only air out this stuffy mechanism, hoping that its “eternal” character will weaken with time, and that those who long ago fell at Grunwald will lie quietly in the ground and let the living live their own lives as best they can. Even if this is just a simple life in concrete houses with a little champagne and an occasional football match.



dokumentacja wystawy *Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce* w Martin Gropius Bau w Berlinie (2011), na górze wideo found footage *Bitwa pod Grunwaldem*, 2011; prace poniżej od lewej: *Model Pomnika Grunwaldzkiego w Krakowie* Antoni Wiwulski (projekt), Franciszek Ksawery Black (model), po 1939; Alexander Ritter von Bensa młodszy, *Bitwa pod Grunwaldem*, 1860; Jan Matejko, *Władysław Jagiełło z Witoldem modlący się przed bitwą pod Grunwaldem*, 1855, fot. Anda Rottenberg

documentation of the exhibition *Side by Side. Poland – Germany. 1000 Years of Art and History*, at Martin Gropius Bau in Berlin (2011), top: found footage video *Battle of Grunwald*, 2011; bottom, from left: *A Mock-up for the Grunwald Monument in Kraków* by Antoni Wiwulski (project), Franciszek Ksawery Black (mock-up), after 1939; Alexander Ritter von Bensa the younger, *The Battle of Grunwald*, 1860; Jan Matejko, *Władysław Jagiełło and Witold Praying Before the Battle of Grunwald*, 1855, photo Anda Rottenberg