



Opublikowane na *obieg.pl* (<http://www.obieg.pl>)

## "Walser": banalne zło romantycznego bohatera

*Hanna Margolis*

Utworzone 26.08.2015

Rok 2015 to czas zbierania pierwszych plonów Nagrody Filmowej.<sup>1</sup> Projekcje "Performera" Rondudy, Sobieszcańskiego i Dawickiego oraz "Walsera" Libery<sup>2</sup> pokazują ogromną kinematograficzną potencję polskich artystów i - szerzej - polskiego pola sztuki. Przy czym jest to uwarunkowany historycznie "nasz" potencjał *relacyjny*<sup>3</sup>. Bowiem niejako ponad głowami krytyków sztuki i filmowych, ponad ich językami, strategiami i etosami - praktycy, tzn. artyści, reżyserzy, przedstawiciele zawodów filmowych i przedstawiciele instytucji (mimo początkowych trudności) skutecznie się dogadują długofalowo (w ramach jednego lub kilku projektów), współpracują, a także mają z tego satysfakcję.<sup>4</sup>

Formalnie "Performer" do Nagrody Filmowej nie należy; jest tylko jej zacznym, kuratorskim projektem krytyka sztuki Łukasza Rondudy, filmem-wystawą performansów Oskara Dawickiego. Dopiero "Walser" jest tym, czym filmy z Nagrody Filmowej być mają - realizacjami, w ramach których artyści aktywni w polu sztuki pełnią funkcję reżyserów. Libera jest pierwszym laureatem Nagrody z 2011 roku, lecz już w latach 80. w krótkich filmach "Jak tresuje się dziewczynki" i "Gumki" ujawnił swoje analityczne oko filmowca i talent do uruchamiania akcji przed kamerą, wprowadzając elementy nietypowe dla ówczesnych strategii filmowych tak w polu sztuki, jak i kinematografii.

Tym, co istotnie różni "Walsera" od dotychczasowych realizacji filmowych w polu sztuki jest to, że film ten nie jest własnością swego twórcy w znaczeniu *oeuvre*, podlega natomiast obowiązującej ustawie o kinematografii, a artysta-reżyser tak jak inni uczestnicy procesów jego powstawania otrzymuje honorarium i prawo do tantiem - właścicielem filmu jest producent. Można powiedzieć, że w pewnym sensie jest to powrót (poza oczywistymi różnicami wynikającymi z funkcjonowania totalitarnego państwa) do sytuacji artystów pracujących w kinematografii w czasach PRL, bowiem za cenę rezygnacji z części praw autorskich "dostają" od kinematografii jej tylko właściwe, niedostępne w polu sztuki narzędzia - nie tylko wsparcie produkcyjne, ale także promocję festiwalową, dystrybucyjną czy archiwizację.

Z punktu widzenia pola sztuki milion to dużo (tyle wyniósł budżet "Walsera", czyli np. dwa razy więcej niż brytyjska Nagroda Turnera). Jednak zrobić długometrażowy fabularny film za milion nie jest łatwo - choć tyle samo wynosił budżet "Z daleka widok jest piękny". Jednak film Sasnalów był dużo prostszy realizacyjnie, natomiast "Walser" (a także "Performer") ma wszelkie cechy wysokiej jakości profesjonalnej produkcji kinowej z szerokim zastosowaniem drogiej nowoczesnej techniki i technologii filmowej, artystom w takim stopniu zwykle niedostępnej. To bardzo ważne, bo będzie wyróżniać film w ramach wszelkich konkursów czy selekcji (i tu znowu posłużę się przykładem "Performera" i jego sukcesów festiwalowych). Trzeba zaznaczyć, że ta profesjonalna jakość nie została Liberce dana czy narzucona przez kinematografię - wsparty przez producentki, był jej aktywnym projektantem, liderem i negocjatorem. Patrząc na film od strony kinematografii, zaproszenie do filmowej realizacji przyjęli doświadczeni profesjonaliści, np. producentki z firmy Biapolis (producentki "Z daleka widok jest piękny") operator Adam Sikora, montażystka Beata Walentowska (również montażystka filmów Sasnalów), studio dźwiękowe Dreamsound itp. Wkładem Libery jako delegata innego pola było zaproponowanie współpracy i zatrudnienie (nie zapominajmy, że to też ten aspekt, bo oprócz honorariów autorzy filmowi mają prawo do dożywotnich i dziedziczonych tantiem) pracowników kreatywnych, którzy zwykle w polu kinematografii się nie pojawiają - akademickiego krytyka filozofii i literatury Grzegorza Jankowicza (współautora scenariusza) i tłumacza Roberta Stillera (twórcę języka Kontehli)<sup>5</sup>. Film realizowano w górskich plenerach Słowenii, zrealizowano wiele zdjęć lotniczych i z kamer na wysięgnikach. W efekcie uzyskano obraz filmowy z jednej strony właściwy dla strategii dokumentalnych, zwłaszcza dla artystycznego kina dokumentalnego z czasów PRL (dokumenty etnograficzne, filmy o sztuce, impresje dokumentalne), a z drugiej - dla strategii fabularnych, np. filmów historyczno-przygodowych. Te ostatnie podkreśla bardzo dobra jakość dźwięku i jego reżyserii, w tym muzyki Roberta Piotrowicza, która sugestywnie tworzy wrażenie etnicznej. Taka gra konwencjami (szczególnie strategiami dokumentu i fikcji) oraz filmowymi kliszami gatunkowymi jest charakterystyczna dla współczesnych artystów wizualnych realizujących filmy i wchodzących do kina. Ich

filmy bowiem funkcjonują zarówno w polu (instytucjach) sztuki, jak i kinematografii, tworząc coraz bardziej widoczne zjawisko "trzeciego kina", stające się odrębnym obiegiem, obok mainstreamu i arthouseu. To obieg wprowadzający język i strategie sztuki współczesnej w pole kinematografii. I "Walser" doskonale się w jego strategiach artystycznych mieści - ma klasyczną trzyaktową budowę, ewolucję głównego bohatera i wiele klasycznych gatunkowych klisz filmowych (Libera określił go jako science fiction połączone z thrillerem). I widz powinien się czuć bezpiecznie i łatwo film *obejrzeć*.

A jednak - w czym można upatrywać główny cel artystyczny Libery w polu kinematografii - tak się dzieje. Na początku jest jeszcze całkiem relaksacyjnie: widz w ciemnej sali kinowej, zaszarowany obrazami dzikiej przyrody (w tym jej wspomnianymi zdjęciami lotniczymi) oraz przestrzennym dźwiękiem wysokiej jakości, widzi plemię żyjące poza cywilizacją i znalezionego przez nich w lesie kolejarza Walsera - postać jakby z naszego świata. Bohaterowie uśmiechają się do siebie i zaczynają uczyć się wzajemnej komunikacji. Stąd widz może myśleć, że będzie jak zwykle, czyli najpierw niełatwo, bo w kinie musi być konflikt, ale w końcu, po psychologicznych perturbacjach, odbędzie się wymiana kulturowa i może nastąpi happy end. Nic z tego - w trakcie filmu żadna *story* się nie konstruuje ani na ekranie, ani w głowie widza. A na końcu dochodzi do rzezi.

Bo w istocie Libera w kinematografii jest artystą z pola sztuki. Stąd to, co np. napisali o pracach Libery-galeryjnego artysty Ewa Domańska i Piotr Piotrowski, można zastosować do analizy jego kinowego filmu: "Sztuka ta analizuje i komentuje otaczającą nas rzeczywistość, problematyzuje utarte schematy myślenia, odsłania społeczne, polityczne i ideologiczne mechanizmy tworzące i rządzące otoczeniem, słowem, jak napisał Piotr Piotrowski, »sztuka krytyczna to sztuka, która wytrąca nas z automatyzmu widzenia i myślenia, ujawnia ukryte struktury i relacje, w jakich nie zawsze świadomie funkcjonujemy«".<sup>6</sup>

Temat człowieka z cywilizacji zmuszonego do przebywania wśród dzikich w naturze to jeden z ulubionych i atrakcyjnych tematów kina od jego zarania do czasów współczesnych (rozwój technologii, zwłaszcza cyfrowej, bardzo mu sprzyja). I dlatego, jak sądzę, Libera go podjął. Po to, by użyć jego toposu i oczekiwanej przewidywalności dla widza. "Film nie jest tym, o czym opowiada"<sup>7</sup> - powiedział o "Walserze" Libera. By film ten rozkodować, trzeba raczej zwrócić się do jego prac z polu sztuki - bardziej nawet niż do apokaliptycznej fotograficznej panoramy "Wyjście ludzi z miast", która się nasuwa najłatwiej, do plakatu do spektaklu o wykluczeniu Krzysztofa Warlikowskiego w Nowym Teatrze, "Opowieści afrykańskie według Szekspira". Libera nawiązuje tu do zdjęć plemienia Nuba autorstwa Leni Riefenstahl, problematyzując szeroko (a raczej głęboko, bo "w ramach" jednego inscenizowanego zdjęcia) współcześnie nawarstwiające się problemy różnych aspektów widzenia "dzikiego" (innego) i cywilizacji.

Jako główną inspirację "Walsera" wymienia Libera w wywiadach Giorgia Agambena, szczególnie jego "Wspólnotę, która nadchodzi". Agamben kontynuuje to, co zaczęła Hannah Arendt w "Korzeniach totalitaryzmu" i "Kondycji ludzkiej", a także Foucault w "Historii seksualności"; jego prace to filozoficzna rewizja obrazu współczesnego, zsekularyzowanego świata zarządzanego - tak w państwach demokratycznych, jak i totalitarnych - przez tę samą zasadę banalności zła utożsamianą ze stanowionym prawem. "Wspólnota, która nadchodzi" to kieszonkowa książeczka zawierająca zbiór krótkich, lapidarnych esejów. Wychodząc od niej, Libera i krytyk literacki Grzegorz Jankowicz napisali scenariusz. "Wspólnota..." to kościec zasad filmowego świata "Walsera", jego dyskursywny *background*. "Walser" to filmowa transpozycja agambenowskiego słownika filozoficznego - np. miejsce akcji to otchłań, świat po końcu świata, w niezbyt odległej przyszłości, miejsce, gdzie wg św. Tomasza bytują jednostki nieochrzczone, czyli filmowi dzicy. Są to dzicy wtórni, tacy, których niedalecy przodkowie odcięli się od zaawansowanej cywilizacji. Grają ich amatorzy (choć jednak nie do końca, bo jest to trupa aktorów teatru ulicznego). Posługują się specjalnie do filmu skonstruowanym przez tłumacza Roberta Stillera językiem Kontehli. Są wegetarianami i niepokojąco często nie robią *nic* - leżą lub siedzą bez ruchu (co również problematyzuje Agamben). O czym myślał dzicy?

Szczególnie ciekawy jest w tym filmie obraz przyrody - a jest to temat, wobec którego sztuka współczesna zdaje się odczuwać szczególną awersję. W "Walserze" to natura po końcu świata, która już nie ma miejsca w dziele zbawienia, jest pozostawiona samej sobie i jak ją określa Agamben, "jest nie do naprawienia". Ta przyroda jest połączona, a raczej tożsama z dźwiękiem; dla dzikich jest narzędziem, pośrednikiem i podmiotem komunikacji, ich językiem.

"Wspólnota..." to także *background* postaci głównego bohatera, którego nazwisko jest również tytułem filmu. Robert Walser, pisarz żyjący mniej więcej równoległe do Kafki i tworzący podobną literaturę, której bohaterami są ludzie zgnieceni przez biurokratyczne systemy, pojawia się we "Wspólnocie..." wielokrotnie. Taką właśnie walserską postacią jest Andrzej Walser w filmie Libery. Gra go jedyny w obsadzie profesjonalny aktor, Krzysztof Stroiński. Jego image dobrego chłopca z sąsiedztwa i metoda Stanisławskiego, która jest jego zawodowym narzędziem, powodują, że widz współczuje mu (miał wypadek i znalazł się wśród dzikich) i z nim empatyzuje. Wbrew temu, co widzi, a raczej, co zaczyna wiedzieć - że to uosobienie banalnego zła w rozumieniu Arendt, urzędnik (kolejarz zawsze w mundurze) i reprezentant prawnego porządku cywilizacji - w każdym calu. Nie chce się do dzikich zbliżyć, uczyć się od

nich ani ich czegoś nauczyć. Konstruuje opowieść, by ich uwieść i użyć (zaprowadzić do swojej cywilizacji, gdzie przestały się rodzić dzieci, a dzicy nie mają z tym problemu). W rezultacie jakby mimochodem - co problematyzuje Libera - doprowadza do zagłady tę małą wspólnotę.

To, co konstruuje "Walsera" i jest jego spoiwem, to nie narracja, ale czynniki performatywne i napięcie między nimi (podobnie jest w "Performerze"). Przy czym strategię ich konstruowania przynależą raczej do pola sztuki, nie współczesnej kinematografii, np. napięcie między "prawdą" naturšczyków a wypracowaną naturalnością metody Stanisławskiego zawodowego aktora, "prawdą użycia" języka Kontehli a porozumiewaniem się przez eksperymentalną muzykę Piotrowicza (dzicy rozmawiają poprzez wodę, len i powietrze). Rzeczywiste, fizyczne zaistnienie tych napięć typowe jest raczej dla praktyk performerskich czy awangardowego teatru. Dla współczesnego filmu to "trochę za dużo" - współczesna technologia filmowa do perfekcji opanowała markowanie, sztuczność dającej pozory rzeczywistości i emocji. Libera udało się jednak połączyć te dwa światy bez uszczerbku dla strategii artystycznych.

Zasadą dziania się "Walsera" jest stopniowanie intensywności czynników performatywnych, w ten sposób odbywa się spektakl oparty zarazem na rytuale i na polityczności<sup>8</sup>. Nie ma natomiast tego, co jest współczesnym credo "robienia filmów" - "opowiadania historii". W "Walserze" jest pomysł na temat (choć to pozornie temat samograj - wrzucić człowieka z cywilizacji do wspólnoty dzikusów i będzie się działo *samo*), ale nie ma *story* - i to paradoksalnie jest największą siłą filmu. Do zastąpienia *story* konstruowaniem dyskursu dąży dzisiaj większość artystów posługujących się medium filmowym, ale nie znam realizacji tak monumentalnej i wypracowanej (Libera pracował nad "Walserem" cztery lata), która problematyzowałaby tak szeroko oraz w tak atrakcyjnej wizualnie i filmowo formie procesy odbioru współczesnych strategii fikcyjności. To według słów Libery film "o antysystemowej, idącej w poprzek, innej niż racjonalna komunikacji międzyludzkiej".

Na zakończenie krótka refleksja na temat tego, jak prowadzić promocję, dystrybucję i czynienie "Walsera" widocznym w sferze produkcji kulturowej. O ile "Performer" podany jest widzowi jako produkt kinematograficzny o cechach, które mogą uchodzić za arthouseowe, to z "Walserem" łatwo nie będzie - jego nowatorska eksperymentalność i gatunkowe pęknięcie jest zbyt widoczne. Wymaga on specjalnie zaprojektowanych strategii promocyjnych, edukacji widza, tekstów. I choć Walserowi jako produktowi pola kinematografii towarzyszyć będą tradycyjne strategie promocyjne tego pola, trudno oczekiwać, by "Walsera" wprowadzali w obieg krytycy filmowi - ci mogą się okazać wobec tego filmu bezbronni - muszą to robić krytycy sztuki. Chcę zwrócić również uwagę na to, że w świecie równoległym do artystów, którzy zaczęli realizować filmy we współpracy z polem kinematografii, zaczęto tam również zatrudniać krytyków sztuki<sup>9</sup> - jako ekspertów, kuratorów programów filmowych, selekcjonerów i jurorów festiwalu. Może warto to przemyśleć? W kinematografii warunki pracy i honoraria są przyzwoite.

I tu pojawia się pytanie: *gdzie* krytycy sztuki (przyzwyczajeni do tego, że film artysty to mały obrazek na ścianie galerii, przed którym trzeba w niewygodzie stać) mieliby zapoznać się z filmami o wysokiej jakości obrazu i dźwięku (a "Walser" ma jedną z najbardziej intrygujących ścieżek dźwiękowych, jakie kiedykolwiek powstały w polskim kinie), skoro żadna polska publiczna instytucja sztuki nie ma jeszcze na tyle profesjonalnej sali kinowej (nie łudźmy się, że jest to Kino Lab\*). Coś nas jednak omija. To smutne wobec artystycznej i profesjonalnej jakości i ilości filmów artystów, które co roku w polu sztuki (a teraz także kinematografii) powstają.

"Zwrot kinematograficzny" artystów wizualnych, tak w Polsce, jak i na świecie nie jest spowodowany tylko możliwością realizowania długometrażowych fabularnych filmów i problematyzowania ich kodu - to mogą robić w ramach pola sztuki. Interesuje ich w takim samym stopniu rytuał i proces kinematograficznego odbioru - "zdobycie" widza, który w ciemnej sali kinowej odbywa wraz z artystą zaprojektowany przez niego proces. Taki kontekst wydaje się być dla artystów wizualnych idealny, a na pewno bardziej właściwy niż galeryjna sala, czy nawet odizolowany boks, "Walser" i "Performer" są tego najlepszym przykładem. Krytycy sztuki - trawestując Agambena - nie mogą tego *nie* zauważać.

"Walser"

Reżyseria [Zbigniew Libera](#)

Reżyseria scen muzycznych [Robert Piotrowicz](#)

Scenariusz: [Grzegorz Jankowicz](#), [Zbigniew Libera](#)

Współpraca scenariuszowa (twórca języka Kontehli) [Robert Stiller](#)

Zdjęcia [Adam Sikora](#)

Scenografia [Zbigniew Libera](#), [Sebastian Gomułka](#)

Projekt instrumentów muzycznych [Robert Piotrowicz](#)

Kostiumy Katarzyna Jarnuszkiewicz, Ilona Binarsch

Muzyka [Robert Piotrowicz](#).

Dźwięk Wojciech Mielimąka

Montaż dźwięku Dreamsound

Montaż Beata Walentowska

Produkcja Biapolis Magdalena Kamińska i Agata Szymańska  
Koprodukcja [Instytut Adama Mickiewicza](#), Narodowe Centrum Kultury,  
Współfinansowanie Polski Instytut Sztuki Filmowej  
Rok produkcji: 2015, 78 min

\* - Od redakcji: sugestia że Kino.Lab nie zapewnia projekcji na wysokim, profesjonalnym poziomie jest nieprawdziwa. Od dwóch lat Kino.Lab korzysta z cyfrowych projektorów 2K, posiada w pełni profesjonalny kinowy system dźwięku oraz całe wyposażenie zgodne z najwyższymi standardami kinowymi. Z powodzeniem realizuje także projekcje w formacie 3D. Natomiast jest prawdą, że żadna inna instytucja sztuki współczesnej w Warszawie nie dysponuje kinem oferującym tak wysoki poziom jak Kino.Lab w CSW Zamek Ujazdowski.

Hanna Margolis: To prawda - KinoLab wyposażone jest w pełni profesjonalny sprzęt odpowiadający najnowszym standardom projekcji kinowej. To tak nieprawdopodobne dla polskich instytucji sztuki, że - mając w pamięci dawny wygląd kabiny projekcyjnej - nie przyszło mi na myśl, by sprawdzić, czy nie zaszczyli zmiany. Za co bardzo przepraszam i proponuję, by KinoLab bardziej się swoim standardem chwalił.

Hanna Margolis

Historyczka sztuki, filmoznawczyni, krytyczka filmowa, doktorantka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego gdzie przygotowuje doktorat na temat kina współczesnych polskich artystów. Współpracuje z instytucjami i festiwalami filmowymi jako ekspert i kurator.

[1. www.pisf.pl](http://www.pisf.pl)

[2.](#) A także wiele innych filmów artystów w kinowym formacie, które zostały zrealizowane w ostatnich latach, np. Piotra Uklańskiego, Sasnalów, Karola Radziszewskiego, Anny Baumgart, Agnieszki Polskiej, Izabeli Gustowskiej itp. Podobnie jest w USA, ale w kraju naszego rozmiaru i położenia geograficznego to prawdziwy fenomen.

[3.](#) Nicolas Bourriaud, "Estetyka relacyjna", tłum. Łukasz Białkowski, wyd. MOCAK, Kraków 2012, Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics". October 110, Fall 2004

[4.](#) W polskich realiach istnieją warunki bardzo sprzyjające realizacjom filmowym artystów - główne uczelnie filmowe są bezpłatne i na bardzo wysokim zawodowym poziomie, Polski Instytut Sztuki Filmowej szeroko wspiera debiuty, edukację i projekty artystyczne. Istnieje odziedziczona po PRL tradycja wspólnoty zawodów twórczych - stąd przepływ kapitału symbolicznego twórców pomiędzy polami. Artysta z pola sztuki ma duże szanse na zaproszenie do współpracy wysokiej klasy specjalisty nawet za stosunkowo niewielkie honorarium, także skorzystania w ten sposób ze sprzętu i technologii. Na tzw. zachodzie to raczej niemożliwe, trzeba uruchomić dużą maszynę, jak np. zrobił to Steve McQueen

[5.](#) Sasnalowie realizują filmy w tradycyjnym toposie kina autorskiego, tzn. artysta (autor) jest reżyserem, autorem scenariusza i głównym operatorem (autorem obrazu filmowego); w ich wypadku są oni także producentami i właścicielami filmu. Libera zrealizował "Walsera" w oparciu o strategię, które pojawiają się jako filmy artystów w ciągu ostatnich lat. Jest to zarządzanie autorstwem innych. Proponuje on współpracę artystom filmowym (np. operatorowi, scenografom, dźwiękowcom, montażyście), oraz innym, np. kompozytorowi - ze względu na to, że ich zawodowy dorobek Libera uznawał za odpowiedni, by nadać kształt swojemu filmowi. Artyści ci mogą się zgodzić lub nie (nie mają czasu, nie odpowiada im wysokość honorarium itp.). Libera dokonał wyboru współpracowników wg własnego uznania, Nagroda Filmowa niczego artystom nie narzuca. Skorzystał także z drogiej techniki zdjęciowej (np. zdjęcia lotnicze), której artyści zwykle unikają. Oczywiście metoda kina autorskiego Sasnalów jest bliższa zarządzaniu autorstwem Libery niż kinu komercyjnemu, gdzie

wiele funkcji reżysera przejmuje producent (koncern medialny np.). Problem ten opisuje także książka "Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej", red. Jakub Majmurek, Łukasz Ronduda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

6. Ewa Domańska, "Czy Libera mógłby nas jeszcze uratować?" [artmix](#)

7. Rozmowa Jakuba Majmura ze Zbigniewem Liberą, w: "Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej", red. Jakub Majmurek, Łukasz Ronduda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

8. Jacques Rancière, "Widz wyemancypowany", tłum. Adam Ostolski, "Krytyka Polityczna" nr 13.

9. "zatrudnianie" następowało często również na skutek szeroko rozumianych inicjatyw pola sztuki; krytycy sztuki są twórcami lokujących się pomiędzy polem sztuki i kinematografii instytucjami zajmującymi się filmami artystów, jak np. niemiecki Arsenal czy brytyjski LUX

**Recenzje**

**Adres źródła:** <http://www.obieg.pl/recenzje/36231>