

Kino artystów wizualnych

3 czerwca 2015

„Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej” pod redakcją Jakuba Majmureka i Łukasza Rondudy to bardzo nietypowa książka, której niektórzy mogą wziąć za złe („brak obiektywności”), że jeden z jej redaktorów i głównych autorów (Ronduda) dokumentuje tu fenomen, którego sam jest przedstawicielem. [1] Całkiem prawdopodobnie jednak w inny sposób książka na temat filmów realizowanych przez artystów wizualnych powstać obecnie nie mogła.

W znacznym stopniu nawet współtwórcą: ze względu na rolę odegraną w powołaniu w 2011 r. do życia i funkcjonowaniu dorocznej Nagrody Filmowej przyznawanej przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej we współpracy z Polskim Instytutem Sztuki Filmowej i Szkołą Wajdy na realizację projektu filmowego. Autorzy są świadomi nietypowości sytuacji, w której jeden z autorów pisze zupełnie „z wewnątrz” opisywanego procesu i „pola społecznego” (sami autorzy posiłkują się kategoriami zaczerpniętymi z Bourdieu). Całkiem prawdopodobnie jednak w inny sposób książka na temat filmów realizowanych przez artystów wizualnych powstać obecnie nie mogła. Premiery polskich filmów zrealizowanych przez twórców odwiedzających kinematografię z „pola sztuki”, poczynając od filmów Piotra Ukłańskiego oraz Wilhelma i Anki Sasnałów, zastały miejscową krytykę filmową raczej zdezorientowaną (choć Summer Love Ukłańskiego trafił na Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Wenecji, a film Sasnałów Huba w Berlinie). Jednocześnie współtworzący z Rondudą książkę Majmurek jest jednym z najbardziej przenikliwych polskich krytyków filmowych (jeżeli nie po prostu najlepszym obecnie), do tego zainteresowanym sztuką współczesną i sprawnie obudowuje temat kontekstami.

Na książkę składa się bardzo różnorodny materiał, co w tym wypadku jest ogromną zaletą. Eseje głównych autorów tomu, bogaty materiał ilustracyjny, zapiski Beaty Walentynowskiej,

montażystki filmów Sasnałów i Zbigniewa Libery, szereg rozmów (m.in. z Sasnałami, Katarzyną Kozyrą, Liberą, Anną Molską, Normanem Leto, Jankiem Simonem) składają się na jedną z najciekawszych polskich książek filmowych ostatnich lat – pod warunkiem, że właściwie do niej podejdziemy. Właściwe podejście oznacza w tym wypadku, że nie spodziewamy się podsumowania, syntezy, analizy czy definitywnej interpretacji całego nurtu filmów realizowanych obecnie w Polsce przez artystów wizualnych. Ogromna część książki poświęcona jest projektom jeszcze nieukończonym lub dopiero rozpoczętym (są tu też fragmenty scenariuszy, które szukają dopiero możliwości realizacji, bo nie dostały Nagrody Filmowej). Książkę należy natomiast traktować jako dokumentację obecnego etapu opisywanego fenomenu.

W pomieszczonym w początkowej partii książki eseju Między galerią a multipleksem Majmurek zarysowuje dzieje interakcji między „polem filmu” a „polem sztuki”. Wniosek można z niego wyciągnąć taki, że pomimo napięć między tymi polami w tranzytach pomiędzy nimi nie ma nic nowego (najsłynniejszym na skalę światową przykładem jest brytyjski artysta wizualny i reżyser filmowy Steve McQueen, twórca filmu Zniewolony. 12 Years a Slave), ale jednocześnie częstotliwość tego rodzaju inkursji mających od kilku lat miejsce w Polsce jest zjawiskiem gdzie indziej niespotykanym. Mam wrażenie, że choć autorzy książki nie sprowadzają tematu do „drogi twórczej” autora, zajmują się instytucjami i różnicami między omawianymi polami społecznymi, mimo wszystko traktują ten nurt niemal wyłącznie jako fenomen kulturalny i trochę nie doceniają stricte ekonomicznego poziomu, z którego ten nurt został instytucjonalnie wykreowany.

W warunkach chronicznego niedofinansowania polskiej produkcji kulturalnej i skrajnie niestabilnych warunków materialnych, w jakich pracuje w Polsce większość twórców, ufundowana przez MSN i PISF doroczna nagroda w postaci miliona złotych na realizację eksperymentalnego filmu, nie tylko odpowiada na

„zapotrzebowanie” ze strony artystów, ale też je kreuje – kieruje ich uwagę w tę stronę. Gdyby współcześni polscy poeci mieli jakiś swój prężny odpowiednik MSN, który ufundowałby z PISFem taką nagrodę dla poetów, za trzy lata mielibyśmy niespotykany nigdzie indziej na świecie regularny nurt „kina poetów”, i „zwrot filmowy” w polskiej poezji, lub poetycki w polskim kinie, jak kto woli. Niektórzy rozmówcy Majmurka i Rondudy wydają się zwracać większą uwagę na ten „trywialny” poziom fenomenu (np. Agnieszka Polska, s. 259, Zbigniew Libera, s. 135).

Do pytań, które zadają autorzy, ja dodałbym jedno: dlaczego niezwykle konserwatywny w swoich procedurach, stosowanych kryteriach oceny i podejmowanych decyzjach PISF w tak regularny sposób wszedł w finansowanie tak niecodziennego zjawiska? Tomasz Kozak, w rozmowie z Majmurkiem, wydaje się spoglądać w tym kierunku:

„Instytut nieźle sobie radzi w wymiarze taktycznym: finansowanie oraz liczba produkcji są stabilne, regularnie powstają debiuty, poziom realizacyjny stopniowo rośnie. Natomiast strategia nie istnieje. Nie widać dalekosiężnej wizji rozwoju. Cele są niesprecyzowane. Nie wiadomo, czy dążymy do wzmocnienia kina artystycznego, czy komercyjnego. Jak pogodzić jedno z drugim na rynku wewnętrznym? PISF nie potrafi świadomie kształtować artystycznej i ekonomicznej tożsamości polskiej kinematografii. Zamiast tego płynie z prądem tendencji wytwarzanych przez rynek i najsilniejsze grupy interesów. W ciągu ostatniego ćwierćwiecza polskie instytucje miały na względzie nie tyle dobro artystów, pracowników, czy szerzej – obywateli, co wygodę administratorów oraz zyski producentów i przedsiębiorców.” (s. 318-319)

Dyrektor PISF Agnieszka Odorowicz dysponuje w nim władzą absolutną, podejmując decyzje de facto przesądzające o tym, który film powstanie, a który nie. Instytut zasięga opinii całej rzeszy ekspertów, ale dyrektor Instytutu może – i często

to robi – podejmować decyzje według własnego widzimisię, zwykle na zasadzie wyboru grupy nacisku (ekonomicznej lub politycznej), której najbardziej opłaca jej się w danym momencie ulec, sprzeczne z opiniami ekspertów. Dyrektor ingerowała także na różne, formalne i nie, sposoby w sam proces wytwarzania ekspertyz. Taka koncentracja władzy w rękach jednej osoby powoduje, że jej decyzje kształtują artystyczny profil polskiego kina. Jednocześnie jednak PISFem kieruje osoba, która potrafi myśleć jedynie w kategoriach urzędniczych, administracyjnych. Stawki artystyczne, kulturalne, intelektualne są najzwyczajniej poza jej sposobem myślenia, a kina nie wymieniała nawet w pozycji „zainteresowania” w swoim CV, dopóki protekcja ówczesnego ministra kultury Waldemara Dąbrowskiego nie podarowała jej Instytutu. Odorowicz rozumie takie rzeczy, jak podniesienie średniego budżetu produkcji filmu czy utrzymywanie stabilnej ilości filmów powstających każdego roku, alokowania środków, itd. Natomiast kwestie takie, jak wizje filmu jako sztuki, jego zaangażowanie w artystyczne, intelektualne, filozoficzne czy społeczne stawki i debaty, jakie się toczą w światowym kinie i innych obszarach kultury, są dla niej po prostu niezrozumiałe. Jednocześnie wie, że na kolejnych etapach swojej urzędniczej kariery jej dotychczasowa praca będzie oceniana według tych samych prawideł „kultury audytu”, które sama stosowała wobec twórców.

Kluczową rolę w „kulturze audytu” odgrywają „rezultaty”. 10 lat istnienia PISF, który zwiększył ogólny budżet kinematografii, spowodowało znaczące podniesienie średniego budżetu polskiego filmu i redukcję ilości filmów po prostu żenująco źle zrobionych, na najbardziej elementarnym poziomie filmowego rzemiosła. Dyrektor PISF potrzebuje jednak także innej kategorii „rezultatów”, żeby wykazać swoje sukcesy w ustawowym obowiązku wspierania filmu jako sztuki. Najbardziej wymiernym „rezultatem” na tym polu byłaby obecność polskich filmów na znaczących festiwalach i ilość liczących się nagród. Nie rozumiejąc problematyki filmu jako sztuki, dyrektor

Instytutu nie potrafi wygenerować takich mechanizmów oceny projektów, które w znaczący sposób zwiększyłyby ilość powstających w Polsce oryginalnych filmów wysokiej, „światowej” rangi artystycznej. Jej najskuteczniejszą jak dotąd strategią był reimport polskich filmowców, którzy odnieśli już sukces na Zachodzie i stworzenie im wyjątkowo dobrych warunków w Polsce. Mierząc najbardziej prestiżowymi międzynarodowymi nagrodami, najlepsze „rezultaty” na koncie PISF, to przede wszystkim właśnie filmy twórców reimportowanych (Skolimowski, Holland, Pawlikowski). Tylko że nie ma więcej kogo reimportować.

Dofinansowanie filmowej twórczości artystów wizualnych i udział PISF w ufundowaniu Nagrody Filmowej, byłyby więc próbą rozwiązania problemu „rezultatów” tego rodzaju stosunkowo niskim kosztem (PISF daje na nią pół miliona złotych, ułamek budżetu średniego filmu powstającego w ramach „normalnej” kinematografii). Odorowicz zaryzykowała niewielkie z punktu widzenia kierowanej przez nią instytucji pieniądze, w nadziei, że pojawią się jakoś, decyzjami ludzi świata sztuk wizualnych, z dala od konserwatywnej inercji procesu oceny i podejmowania decyzji w PISF, jakieś ekstra „rezultaty” wyrażone nagrodami i obecnością w obiegu festiwalowym i art-house’owym. Jest całkiem możliwe, że gdyby Pawlikowski zrobił *Idę* i zdobył za nią Oscara kilka lat wcześniej, PISF nie dorzuciłby się do Nagrody Filmowej, bo kwestia „rezultatów”, nie spędzałaby już snu z powiek Odorowicz. O „nerwicy rezultatowej” i próbie jakiegoś wyjścia z impasu konserwatywnej inercji procesu wyboru projektów przez PISF jako motywach współfinansowania Nagrody Filmowej pośrednio świadczy fakt, że ta sama Katarzyna Kozyra, która obecnie jest laureatką nagrody i pracuje nad swoim filmem, kilka lat wcześniej nie była w stanie przepchnąć w PISF swojego projektu.

Nie piszę tego w celu dyskredytacji nurtu filmów realizowanych ostatnio w Polsce przez artystów wizualnych. Przyłączam się do Majmurka w trzymaniu za nich kciuków i mam nadzieję, że

artyści wizualni wykorzystają ten zaskakujący zbieg instytucjonalnych okoliczności z ogromną korzyścią dla polskiego kina. Za nielicznymi i bardzo pojedynczymi wyjątkami cierpi ono na ciężki prowincjonalizm, oderwanie od i niezrozumienie tego, czym zajmuje się dziś ambitne kino na świecie, czym zajmuje się współczesna kultura, jakie problemy są w niej na porządku dnia. Samo podniesienie standardów produkcyjnych do cywilizowanego minimum, nie rozwiąże problemu, który bardziej wynika z warunków daleko posuniętego „chowu wsobnego”, w jakich od dawna reprodukuje się w Polsce „pole filmu”. Poczynając od selekcji do szkół filmowych, kończąc na selekcji projektów, które zyskują finansowanie, wszystko jest w tym polu zorganizowane tak, że ostatecznie zaludniają je osoby o wyjątkowo podobnym społecznym profilu i trajektorii, od klasowej przynależności ich rodziców po taką samą edukację w tej samej szkole filmowej. Rezultatem jest zawieszenie całego tego środowiska w zatęchłym smrodku wąskiego spektrum stojących od dawna w miejscu, niewietrzonych, niepoddawanych kwestii idei, poglądów i myślowych przyzwyczajzeń. Nie ma żadnej wymiany doświadczeń i punktów widzenia tam, gdzie wszyscy mają mniej więcej te same doświadczenia i punkt widzenia.

Zasilenie polskiego kina artystami wizualnymi jest nie tylko zastrzykiem świeżej krwi, punktów widzenia wspartych odmiennymi doświadczeniami. Jak pokazują znajdujące się w książce rozmowy z tymi twórcami, problemy, które ich interesują, stanowiska, jakie zajmują, są radykalnie odmienne od dominującej w polskim środowisku filmowym „normy”. To nie są typowe polskich filmowców pogawędki o „człowieku w ogóle”, ani ich wysiłki w poszukiwaniu takiego sposobu wyrażenia własnego reakcjonizmu, który by mimo wszystko dał się przebrać za „humanizm”. Problemy, które ich interesują, to jest zupełnie inna jakość intelektualna. Jedyna zresztą rozmowa w książce, przy której czytaniu bolały mnie chwilami zęby, to upstrzona inteligenckimi pretensjonalizmami, przed którymi ostrzega już sam jej tytuł („Każdy artysta to spotkanie z

nowym światem”), rozmowa z Wojciechem Marczewskim. Pomimo iż jest on jednym z moich ulubionych polskich reżyserów.

Majmurek i Ronduda zauważają (s. 23), że tak naprawdę twórcy opisywanego nurtu nie tyle otwierają polskie kino na problemy, jakimi interesują się dziś artyści wizualni, co nadrabiają zaległości polskiego kina w stosunku do współczesnego ambitnego kina artystycznego na świecie, owierają je na estetykę, język i problematykę stricte filmową właśnie, na którą było z uporem od dawna zamknięte. Marzy mi się, żeby pojawienie się w polskim kinie twórców z pola sztuki było tylko pierwszą z całej serii takich ożywczych inwazji z zewnątrz.

Autorstwo: Jarosław Pietrzak

Źródło: monde-diplomatique.pl

BIBLIOGRAFIA

1. „Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej”, red. Jakub Majmurek i Łukasz Ronduda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej i Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2015.