

Filmowcy u bram

Z Arturem Żmijewskim rozmawia Łukasz Maciejewski

Krytycy mają problem ze zdefiniowaniem Pana twórczości. Pana filmy to eksperymenty, instalacje wideo, a może dokumenty?

To niebezpieczne sztuczki – programowanie widzów. Film eksperymentalny ogląda się inaczej niż fabułę, a zatem ja zaprogramowałbym krytyków definicjami, które mi się podobają: dokument filozoficzny albo dokument prowokacyjny. Ale nie jestem od ułatwiania życia krytykom – robienie filmów to ogromny wysiłek, więc oczekuję przynajmniej takiego samego wysiłku intelektualnego od nich.

Ale już Pan ułatwił. „Dokument prowokacyjny” brzmi dobrze, trafia w sedno.

Filmoznawcy chcieliby wiedzieć na pewno, gdzie zaczyna się film, a gdzie instalacja wideo. OK., niech zatem w trudzie wypracowują definicje. Wygląda na to, że nasze stawki są gdzie indziej; moja stawka to gry społeczne i polityczność.

Studiował Pan¹ w pracowni profesora Grzegorza Kowalskiego² na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Czy od początku, zamiast dłuta i gliny, „rzeźbił” Pan za pośrednictwem kamery wideo?

Nie, najpierw robiłem bardzo tradycyjne studia aktu i głowy. I nawet posiadałem pewną sprawność rzeźbienia, choć miało to szczególny klimat rzeźby radzieckiej, socrealistycznej po prostu. Dałem temu spokój. Urodziłem się zbyt późno, żeby móc się w tym spełnić.

Kilka lat temu sam Grzegorz zmienił zresztą charakter pracowni³. Studenci realizują filmy, tylko tym się zajmują.

Bardzo specyficzne filmy.

Kiedy mówi pan „specyficzne filmy”, dokleja tym samym mnie i studentom etykietkę odmieńców. Bo albo kino ma się zmieniać i odpowiadać na nowe kłopoty tego świata, albo ma zastygnąć w betonie i być wytwórnią tego, co niespecyficzne. Może to właśnie w pracowni Grzegorza jest źródło filmowego języka, który będzie w stanie efektywnie krytykować rzeczywistość późnego kapitalizmu i wspierać rewolucyjne marzenia pojawiające się w kontrze do neoliberalizmu? Była już w wydaniu Žižka *Rewolucja u bram*⁴, była w wydaniu Klaty i Sierakowskiego w spektaklu *Szewcy u bram*⁵. Może czas na „Filmowców u bram”?

Ideologia zamiast gatunkowej definicji?

Zainteresujmy się, czy to, co robimy, jest słyszane, widziane, czy jest słuchane? Co film robi ze społeczeństwem: do czego wzywa, do czego nas namawia, co i jak każe nam pamiętać, wreszcie, czy robi to skutecznie, czy nie. Zastanówmy się, kto używa filmu do dystrybucji jakich treści – jakie klasowe interesy reprezentuje, narzędziem jakich reżimów jest dzisiaj sztuka filmowa.

To nie są rozgraniczenia artystyczne.

Nie czuję się „artystą”. Od dawna umarła we mnie cała egzaltacja artystyczna. Mimo że ciągle uważam, że film, kino jest przechowalnią naszych pragnień, marzeń, fantazji, termin „artysta” oznacza dla mnie bardzo podejrzaną postać, uwikłaną w produkowanie i podtrzymywanie nierówności społecznych. Dlatego lubię działania filmowe, które są wspólnotowe, w których reżyser jedynie zbiera w sensowną całość wysiłki wielu ludzi. Z reguły pracuję z ludźmi, którzy są takimi jak ja kundlami filmu. Mój montażysta studiował biologię, ja rzeźbę. Robię filmy z antropologami. Wybraliśmy film, bo podoba nam się perswazyjna siła medium.

Kamera jako narzędzie perswazji?

Kamera jest najbardziej poręczna, jeżeli chcemy się zajmować publicystyką polityczną i zmianą społeczną. Jeżeli nie podoba się panu państwo religijne albo rozmiary biedy, albo państwowa przemoc, to rzeźbienie jako środek walki wydaje się pomysłem poronionym. Narzędzie musi być odpowiednie do zamiaru – nie wiem, czy film jest do tego idealny. Ja nie chcę być zresztą ani rzeźbiarzem, ani filmowcem. Nie chcę kręcić filmów – chciałbym być zanurzony w aktualności społecznej, politycznej. Potrafię filmować, pisać, rozmawiać i myśleć, a zatem tych mediów i narzędzi naprzemiennie używam do realizacji celu. Film może być narzędziem poznania, penetracji rzeczywistości i medium przekazu pozyskanej wiedzy. Film, czy w ogóle obraz, ma potencjalnie ogromną siłę perswazyjną – dlatego jest atrakcyjny, dla (takich jak ja) politruków i ideologów. Uwielbiam filmy z tezą, uwielbiam filmy, które są filozoficznymi albo światopoglądowymi wykładami.

Rzeźba musi (powinna) mieć zdyscyplinowaną formę, film – niekoniecznie.

Film jest całkowicie wyemancypowany, mimo że pan domaga się ode mnie rozmaitych definicji. Środowisko filmowe powinno odpuścić sobie próbę tego nieustannego kontrolowania, być może nawet należałoby uznać, że najciekawsze rzeczy w filmie rozgrywają się poza fabułą, w sztukach wizualnych, w dokumentach. Lars von Trier, ten przebrzydły zdrajca, opuścił „Dogmę”, ale w fabule znaleźli się ludzie odważni, gotowi ciągnąć i rozwijać jej założenia, choćby Leonard Abrahamson, Carl Thibault czy Perry Ogden, którzy w swoich filmach pościągnęli to, co w „Dogmie” było najcenniejsze ⁶.

Film jest dziś najbardziej demokratycznym medium: może obsłużyć programy informacyjne, formacyjne, reklamę i propagandę oraz oczywiście fabułę. Film służy złej i dobrej władzy, państwu i Kościołowi, katolikom i muzułmanom, Afrykanom i Azjatam. Służy ludziom z wyższej klasy społecznej i z niższej. Wymknął się profesjonalnym filmowcom i już do nich nie wróci – dobrze im tak.

Nikt z widzów nie zastanawia się nad montażem, nie przejmuje kompozycją, dźwiękiem czy muzyką. Film staje się medium całkowicie przezroczystym – jest taką samą częścią naszej codzienności jak język, którym mówimy. Internet, telewizja, reklama, kino – to strumienie obrazów, które przestają się odróżniać od innej obrazowej rzeczywistości. Naszą aktywność komunikacyjną wypełniają dwie podstawowe percepcje – dźwięk i obraz.

Czy mimo wszystko kiedykolwiek próbował Pan wrócić do rzeźbienia? Potraktować je na przykład jako żart?

Jakiś czas temu, mieszkając w Berlinie, wyremontowałem kilka rowerów i pomyślałem sobie, że są to w zasadzie moje rzeźby. Widzi pan, jaką formę przybrało to moje rzeźbienie?

Ale wyremontował Pan te rowery tak, że działają, czy są tylko „obiekty”?

Działają. Kupiłem je w bardzo złym stanie: wyreperowałem, pomalowałem. Teraz są cacy.

Próbował Pan kręcić filmy z większą świadomością formy? Zadbac o dźwięk i montaż, angażować aktorów?

Mam ogromną świadomość formy. Zawsze dbam o jakość nagrania – dźwięk i montaż. To montaż decyduje ostatecznie o powodzeniu ideologicznej krucjaty, jaką jest dla mnie film.

Myślę o formie w szerokim sensie tego słowa. Film i jego rozmaite formy są także aktywnymi aparatami treningu ideologicznego dla widzów. Forma jest, jak powiada Slavoj Žižek, atraktorem – to maszyna ideologiczna. Niech pan sobie wyobrazi, że jest proletariuszem i najbardziej smakują panu browary. Ale ma pan ambicję awansu społecznego do niższej klasy średniej. Żeby taki skok wykonać, nie wystarczy zmienić pracę na lepiej płatną. Trzeba przestać tak bardzo lubić piwo i zacząć pić to okropnie kwaśne, czerwone wino. A w końcu trzeba je polubić naprawdę. A zatem musimy to wino zacząć pić – i to jest właśnie forma, której przyjęcie w końcu powoduje, że pan to wino szczerze polubi i wspomogę swój awans społeczny. Innym przykładem formy, która jest maszyną ideologiczną, jest polityczna poprawność albo praktyki religijne.

Czyli forma podporządkowana jest zawsze wyrazowi ideologicznemu, tak?

No pewnie. A po co się robi filmy – żeby nadać rzeczywistości ideologiczną spójność, żeby przeforsować swoje postrzeganie świata. Pierwotny cel filmu to składanie rozproszonych obrazów w sensowną kompozycję, która niesie zrozumiałe treści. Uporządkujemy chaos obrazów, a otaczająca nas wizualność przemówi ludzkim głosem. To jest motywacja antropologiczna, poznawcza – co też ta rzeczywistość ma nam do zakomunikowania?

Film jest narzędziem ideologicznie bardzo wpływowym. Czasami jest identyczny z naszą pamięcią. Czasami jest hołdem. *Katyń* Wajdy jest oficjalnym pomnikiem zabitych – dlatego jest taki hieratyczny i sztywny. *Strajk* Schlöndorffa jest sojuszem reżysera z kobietami polskiej opozycji lat 70. i 80., jest zabieganiem o uznanie ich udziału w oporze przeciw komunistycznemu reżimowi.

Kinowy format filmu to dwie godziny w ciemności z ruchomymi obrazami. Co panu to przypomina? Mnie jak żywo sytuację ograniczonej depriwacji sensorycznej. Bodźce zostają zredukowane do dwukanałowego przekazu: dominujący obraz i wspierający go dźwięk. To maszyna ideologicznego prania mózgu. Widz jest wystawiony na dwugodzinne bombardowanie treściami, których ekspozycja wzmocniona jest muzyką i wystudionymi kadrami. Rzeźba nie ma takiej siły perswazyjnej.

Rzeźba nie mówi.

Rzeźba to mózół, jest ciężka, nieporęczna. Trzeba wykazać się umiejętnościami manualnymi; w wypadku filmu nawet nie muszą umieć obsługiwać kamery

czy znać się na montażu. Na większości rzeczy nie muszą się znać. Wystarczy, że potrafią dobrze organizować pracę i zawiadywać działaniem grupy.

To kim Pan jest w momencie realizowania filmu – ideologiem, który nie potrafi ustawić kamery?

Najpierw jestem kapitanem, który stoi na mostku i pilnuje, żeby trzymać kurs. A potem oczywiście tym politrukiem, który realizuje swój zamysł ideologiczny i anonsuje widzom własny punkt widzenia.

A koncept – tak przecież ważny w Pana filmach, skąd się bierze – czy także ze standardowego kina?

Co pan ma na myśli?

Czy ogląda Pan filmy fabularne, w jakiś sposób porównuje ze swoimi?

No pewnie, że porównuję. Bardzo lubię oglądać filmy. Uważam że z filmami jest jak z książkami. Czytamy je i oglądamy, ale szybko prawie wszystko się zapomina. Coś jednak w końcu zostaje. Nawet nie konkretna wiedza, scena czy sytuacja, ale struktura. Kiedy Žižek pisze książkę, to jest w niej zapisana nie tylko treść, ale także struktura myślenia, identyczna ze strategiami dochodzenia do intelektualnych konkluzji. I to się oczywiście odkłada w umyśle. Strategia konkludowania, odwracania porządków logicznych infekuje umysł czytelnika lub widza. Z filmem jest podobnie. Kino strukturuje nasze postrzeganie. To matryca, filtr, przez który później postrzegamy rzeczywistość. Upraszczając – po obejrzeniu fabuły oczekujemy, że rzeczywistość zachowa się podobnie, że na przykład zniecka zacznie kulminować albo niejako sama z siebie wyprodukuje jakieś zdarzenia. Bo tak było przecież w filmie – patrzyliśmy na erupcję zdarzeń, które nie miały żadnej przyczyny (oprócz scenariusza), i tego samego oczekujemy później od rzeczywistości. Film fabularny buduje w nas postawę życzeniową wobec rzeczywistości. To jest struktura zgodna z Lacanowskim myśleniem, że prawda ma charakter fikcji.

Zapamiętane przez Pana kino – nazwijmy je – gatunkowe, odkłada się w Pana twórczości na zasadzie konfliktu podobieństw. W Pana filmach chodzi raczej o maksymalną prawdę emocji i przekaz uwolniony ze schematów (na podobieństwo „écrit automatique”), tymczasem kino mainstreamowe przede wszystkim doskonale kłamie.

Kłamstwo jest esencją kina. Kino jest gęstsze niż sama rzeczywistość. To działa nawet wtedy, gdy oglądam filmy kinowe u siebie w domu, na niewielkim telewizorku. Niby tylko pojedynczy ekran, ale w istocie fantazmatyczna rama, która zagarnia i organizuje całą percepcję.

Ale wyobraźmy sobie sytuację odwrotną. To ja jestem w mainstreamie, a pan na peryferiach. I to ja mówię panu, że kino gatunkowe i hollywoodzkie jest kinem antyfilmowym. Miejsce, z którego mówimy, determinuje sposób, w jaki traktujemy rozmówcę. Na tym polega świetnie funkcjonujący mechanizm wykluczania, usuwania albo lokowania kogoś tam, gdzie łatwo będzie można go ocenić, umieścić w niszy bocznego gatunku filmowego, publicystyce, w filmie amatorskim itd.

Artyście spoza środowiska filmowego nie uda się zrobić pełnoprawnego filmu?

Symptomatyczna pod tym względem jest historia filmu *Summer Love* Piotra Uklańskiego. W Polsce nie był dystrybuowany, chociaż moim zdaniem jest znacznie ciekawszy od wielu krajowych produkcji. Ale Uklański nie jest profesjonalnym filmowcem. Został skasowany właśnie dlatego, że z peryferii próbował mówić językiem mainstreamu. A to przecież film, który ma szansę stać się filmem kultowym. Oparty na cytatach z Marka Hłaski, doprowadzający formę filmową do absurdu. Uklański zrobił coś, w czym analiza formy filmowej jest identyczna z fabularną atrakcją. Katarzyna Figura słusznie powiedziała, że to jej najlepsza rola filmowa. Moim zdaniem tylko Uklańskiemu i Kondratiukowi udało się sprokować ją do naprawdę radykalnego aktorstwa.

Mysłał Pan kiedykolwiek o nakręceniu – jak Uklański – filmu na taśmie 35 mm?

Nie myślę o tym, jak i na czym kręcić filmy, ale w jakim celu! Poza tym z dużą nieufnością traktuję ekipy, ludzi, kamery – słowem cały ten przyciężki aparat filmowy, który filmowcom wydaje się niezbędny. Lubię myślenie o filmie, które jest wolne od ograniczeń warsztatowych. Kamera cyfrowa pozwala na spontaniczność. W zasadzie nie trzeba ustawiać światła ani dźwięku, film powstaje spontanicznie, szybko. W cyfrowce uwodzi mnie to, że wszystko, co potrzebne do pracy, mieści się w jednym plecaku. Szybka praca, szybki efekt – notes, publicystyka, chropowaty montaż, puszczenie w obieg i przyglądanie się, jak to działa. W końcu dyskusje związane z filmem, praca nieustannego odkrywania ukrytego znaczenia, aparat poznawczy w działaniu. Takie rzeczy w istocie proponowała „Dogma”, nie chodziło o nowy produkt dla przemysłu filmowego, a o uprawomocnienie filmu jako narzędzia poznania oraz o jego zdemokratyzowanie.

Demokratyczne kino jest dla Pana narzędziem, nie fetyszem.

Nie interesują mnie, nie interesowały nigdy, artystyczne pomysły na formę filmową. Dla mnie najważniejsze jest uczynienie z filmu performatywu – obrazu, który działa. I odpowiedź na pytanie: w jaki sposób to działa – politycznie, społecznie – czy w ogóle wywołuje jakikolwiek efekt, przynosi sprawdzalny skutek? Zadaję sobie pytanie, czy mój film jest artykulacją czyichś potrzeb, czy odpowiadam nim na cudze zapotrzebowanie albo czy włączam się w debatę na jakiś temat.

Polskie filmy historyczne z ostatnich lat również wydają się czytelną „artykulacją potrzeb”.

Polskie filmy historyczne są służbą dominującej ideologii – nacjonalistycznej. Film nie jest neutralny. Wklepuje nam do głowy obrazy przeszłości. Jest takie pojęcie w psychologii, jak „pamięć sugerowana”, bo wspomnienia można w nas wytwarzać, można je nam implantować. Wykazały to w latach 90. badania Elisabeth Loftus⁷.

Na przykład, czy miałby szansę powstać w Polsce film o powstaniu warszawskim ilustrujący tezę, że była to zbrodnia polityczna na ludności Warszawy, na narodzie polskim? Takie książki już się ukazały, takich filmów jeszcze nie nakręcono. *Zezowate szczęście* Munka od ponad czterdziestu lat jest uznawane za

komedię, podczas gdy jest to jeden z najtragiczniejszych obrazów polskiej historii. Tę pałeczkę przejął potem Kutz w filmie *Zawrócony*. Główny bohater jest kimś w rodzaju Piszczyka, ale tematyka jest odmienna, bo film Kutza mówi o szoku polityczności. Tomasz Siwek (Zamachowski), skrajny konformista, zostaje wkręcony w tryby politycznej maszyny; dowiaduje się, że nie ma miejsc nie-politycznych, że w naszej politycznej rzeczywistości nie istnieje pozycja niezangażowanego obserwatora. Kutz wypowiada się tym filmem na temat rozmaitego autoramentu klerków. Ale i Andrzej Wajda pokazał to samo okrucieństwo w filmie *Wielki Tydzień*. Nie poczęstował nas heroiczną bajką, ale opowiedział o twardych wyborach – Żydówka przeklina w filmie Polaków: *Żeby was mordowali, żeby was palili, tak jak nas* i wraca do płonącego getta. To jest prawda tego świata, w którym *biedni Polacy nie patrzą na getto*.

Artikulacją potrzeby, na którą próbuje odpowiadać polskie kino, jest sprawa polskich mniejszości – na przykład Żydów.

Kino próbowało produkować inne niż nienawistnie relacje z Żydami, antysemityczne narracje nienawiści zmieniać w opowieści o akceptacji. Film to także jest program; kino jest aktywnym performatywem, wpływa na nasze poglądy, przynajmniej potwierdzając je lub im zaprzeczając. Aktywne programowanie do porzucenia antysemityzmu jest prowadzone od dawna przy użyciu takich filmów, jak choćby *Ulica graniczna*, *Świadek urodzenia*, *Wielki Tydzień*, *Korczak*, *Pianista*, *Jeszcze tylko ten las*, albo dla dzieci *Król Maciuś I* według powieści Korczaka (Goldszmit).

A „Katyń”?

Ten film jest, według mnie, częścią polityki polegającej na eksploatacji martyrologii. Akceptacja takiej, a nie innej interpretacji historii stała się w Polsce emblematem politycznym. Służy dzieleniu ludzi na swoich i obcych; taką rolę może pełnić również film – sztuka nie jest niewinna. Historia została zawłaszczona przez partie polityczne. Patriotyzm „należy” do prawicy. A filmy jak *Katyń* idealnie wpisują się w tę logikę. Są też wynikiem przeświadczenia, że jeżeli o wszystkim nie opowiemy, nie będziemy wystarczająco polscy. Dlatego musimy kręcić film za filmem, żeby sobie tę historię nieustannie poprawiać i żeby odróżnić się od Europy. Przez kino budujemy i wzmacniamy i tak dosyć twardą polską tożsamość. Filmy historyczne przyjmują oficjalną, salonową, reżimową wykładnię zdarzeń. Polemizować z polską historią muszą reżyserzy zagraniczni, jak wspomniany Schlöndorff.

Jesteśmy szantażowani patriotyzmem?

Czy tożsamość narodowa nie może się wahać, czy nie może być niezdecydowana, płynna? Czy liczą się tylko patriotyczne pewniki i twarde identyfikacje? Historia Europy pokazuje, że twarde tożsamości narodowe prowadziły do gwałtów, wojen i niesprawiedliwości. W Polsce doprowadziło to do mordów na Żydach i ostatecznie do ich exodusu w 1968 roku. Podtrzymywanie takich identyfikacji jest podtrzymywaniem dyktatu większości. A demokracja za zgodą większości dba o prawa mniejszości. I nawet jeżeli filmy, o których mówimy, nie są do końca jednowymiarowe, to w opisie psychologii postaci, w topocie pozy-

tywnego bohatera wymuszają właściwie tylko jedną reakcję – na kolanach. A to jest ważna wskazówka, podpowiadająca nam również, z jakich pozycji film został nakręcony.

A z jakich pozycji Pan kręci swoje filmy?

Robię filmy jako człowiek, któremu zależy na zmianie sytuacji w jednej z dziedzin życia publicznego. Być może mam pomysł na tę zmianę. Bo zwłaszcza jeśli chodzi o filmy włączające się w debatę historyczną, to bardzo mocno odpowiadają one na pytanie: jak pamiętać? Pamiętamy ludzi z kanałów, z żelaza, z Katynia i oni przesłaniają nam to, jak było naprawdę. Film – opowieść o rzeczywistości – bywa silniejszy niż sama rzeczywistość. Na szczęście pamiętamy także Piszczyków czy Dwidziusia z *Eroiki*.

Oglądając Pana filmy, czuję przejmujący smutek, a jednocześnie wstyd za perwersję pierwotnych zachowań. Przez wiele lat filmował Pan ludzkie ciała: chore, zniszczone, brzydkie i cierpiące. Ale im dłużej obcowaliśmy z tym ciałem (na ekranie), tym częściej ta odrzucona, w ramach kulturowego kanonu, cielesność, wydawała się fascynująca, intrygująca, erotyczna.

Te filmy opowiadają o sytuacji ludzi, których zmarginalizowano. Poruszają tematy cierpienia, dysfunkcji ciała, choroby, ale mają także znaczenie bardziej partykularne. Na przykład kiedy opowiadam o grupie ludzi, którzy z jakiegoś powodu – na przykład wskutek trwałego kalectwa albo upośledzenia – zostali wykluczeni z życia publicznego i społecznego, robię to także w ich imieniu. Bohaterowie *Lekcji śpiewu* nie tworzą powszechnie akceptowalnej muzyki, bo odgórnym nakazem kulturowym zostali usunięci z tej dziedziny. Istnieje alfabet Braille'a, wymyślony zresztą przez niewidomego nastolatka, ale nie istnieją wibracyjne wersje utworów muzycznych, a przecież głusi czują z muzyki właśnie wibracje. Są włączeni w krąg odbiorców literatury, ale wykluczeni z kręgu odbiorców muzyki.

Są przecież głuchoniemi!

Ludzie głuchoniemi potrafią mówić, uczy się ich tego w szkołach. Ale czy słyszał pan kiedykolwiek przemawiającą publicznie osobę głuchoniemą? Ci ludzie potrafią artykułować wyrazy, zdania. Można ich zrozumieć. A teraz wyobraźmy sobie głuchego polityka, który przedstawiałby projekt ustawy z trybuny sejmowej. Niemożliwe.

Język migowy jest dopuszczalny, bo wydaje się estetyczny. I nie słyszymy dźwięku, który wydobywa się z krtani osoby głuchoniemej.

Właściwie nierealna jest również sytuacja, żeby językiem migowym przemawiał do nas jakiś polityk, parlamentarzysta albo samorządowiec, któremu towarzyszyłby tłumacz. Ci ludzie zostali trwale usunięci z systemu politycznego reprezentowania, z obecności publicznej.

W Pana filmach chodzi o przywrócenie im głosu?

Dzieli się dostępem do publicznego głosu. Mój głos nie jest może silny, ale jest słuchany.

Postulat społeczny, którym jest właściwie cała Pana twórczość filmowa, sytuuje się bardzo daleko od sezonowych akcji charytatywnych.

Przecież nie chodzi o to, żeby podejmować kolejną medialną kampanię społeczną. Nie żądam sezonowego pobłażania, tylko trwałej i bezwarunkowej akceptacji np. dla głuchych. Przywrócenia ich obecności w życiu publicznym, uznania za partnerów w debacie politycznej, a także umożliwienia wyartykułowania ich myśli za pośrednictwem środków, którymi dysponują. Chcę, żeby głuchoniemi mówili do nas swoim zdeformowanym głosem. Żeby inwalidzi i kalecy mieli swoje miejsce w życiu publicznym. Używam do tego celu filmu, ponieważ film, także literatura czy teatr, mają dwie szczególne właściwości. Za ich pomocą społeczeństwo jest w stanie na poziomie nieświadomym przepracowywać problemy, których nie jest jeszcze gotowe przeżywać świadomie. Równocześnie film czy literatura łączą postulaty polityczne z emocjami, sferą uczuć i pragnień, czego hieratyczna polityczność nie potrafi zrobić. W kinie polityczność ma wymiar egzystencjalny, jest sklejana z jednostkowym losem. Polityka, wspólnota, bycie jednym z wielu to ludzki los, który jest obecny w kinie.

Często mamy wrażenie, że politycy, odpowiadając na pytania dziennikarzy, w istocie kręcą, robią uniki, oszukują. Dlaczego tak robią? Nie znają odpowiedzi? Otóż znają, ale ona nie jest przeznaczona dla nas. Bo nie jesteśmy dla nich partnerem w działaniu politycznym. Czyżby zatem polityka nas nie dotyczyła, a politycy rozgrywali jakieś abstrakcyjne stawki? Nie, polityka nas dotyczy, ale została zawłaszczona i sprywatyzowana przez elity polityczne. A my, zamiast partnerstwa, mamy do czynienia z reglamentowaniem informacji, kontrolowaniem, zawiadywaniem i twardym informowaniem, że nie jesteśmy partnerem w sporze, bo nie warto się z nami dzielić posiadanymi informacjami. Tymczasem kino mówi wprost, jest więc o wiele bardziej demokratyczne, partnerskie i polityczne niż polityka. Kino mówi nam całą prawdę.

Z czasami to prawda trudna do przyjęcia. Tytułowa bohaterka Pana filmu, Karolina, cierpi na osteoporozę. Cierpi tak bardzo, że chce umrzeć. Nie ma w jej opowieści żadnej pychy, tylko nadzieja, że ciało, które tak ją skrzywdziło, zupełnie odmówi posłuszeństwa. Pana film jest zderzeniem dezynwoltury publicystów piszących o obronie każdego życia, z przerażającym „realem”.

Na partykularnym poziomie ten film jest na pewno głosem za dopuszczalnością eutanazji. Ja jestem za, Karolina jest za. Współpracowaliśmy na rzecz wzmocnienia wsparcia dla wprowadzenia eutanazji na życzenie.

Cielesność była bohaterem bardzo wielu Pana filmów, m.in. „Ja i AIDS”, „Oko za oko”, „Berek”.

Predyspozycje ciała, jego niedomogi, kalectwo czy upośledzenie, lokują nas bardzo wyraźnie w społeczeństwie, w zasadzie określają nasze życie: jak będzie wyglądało, czy będziemy częścią centrum, czy zaledwie tolerowanym marginesem.

Byłem w Palestynie i widziałem, jak są tam popularne siłownie, w których można osiągnąć efektowny rysunek mięśni, poprawić sylwetkę. W miastach wisiały mówiące o tym plakaty, reklamy. To ma związek z izraelską okupacją, ci ludzie nie mają niemal żadnego wpływu na rzeczywistość polityczną. Jedyne, na

co mają wpływ, to ich własne ciała. Tylko nimi mogą dowolnie manipulować i kształtować je. A zatem to wszystko, co mogłoby się przejawiać w ich działalności społecznej, zostało zredukowane do ćwiczeń siłowych.

Opowiedziałem panu tę historię, bo byłem w podobnej sytuacji – nie pod okupacją oczywiście, ale bez dostępu do publicznego głosu. Wiedziałem dobrze, co chciałbym powiedzieć, ale ekspresja tych zamierzeń na zewnątrz – w pierwszych latach po skończeniu ASP – była dla mnie trudna, praktycznie niewykonalna, mój głos pozostawał niezauważony. A skoro nie mogłem manipulować żadnym fragmentem rzeczywistości, zacząłem manipulować swoim ciałem albo ciałami innych. Również po to, żeby sprowokować do jakiejś reakcji, zostać wysłuchanym.

Jeszcze kilkanaście lat temu w powszechnej, oczywiście uogólniającej opinii, artysta sztuk plastycznych to był starszy pan w zwiewnym szalu i pelerynie, przechadzający się po Rynku w Krakowie i pijący czerwone wino. Jego zadanie było jasne: jako spadkobierca Kossaka, Matejki czy Grottgera miał uwiecznić polskie bohaterstwo, a jako spadkobierca rodzimych wariantów kiczu, miał malować polskie pejzaże. Ten neoromantyczny sznyt chyba definitywnie się skończył.

Powoli rozprawiamy się z mitem romantycznym. Z mitem artysty, który nie miał prawa wypowiadać takich słów, jak samochód czy pieniądze. To wszystko odchodzi w przeszłość. Mówi pan jednak o plastyce, tymczasem kino od dawna jest przecież jedną z najbardziej wyemancypowanych dyscyplin wewnątrz kultury. O film zabiegają wszyscy. Politycy, reklama, telewizja. Ale ciągle zdarzają się takie wypowiedzi, jak Michała Żebrowskiego, który mówił w wywiadzie: *Myszę, że artyści nie znają się na polityce i dlatego nie powinni się nią zajmować*⁸. Przypomnijmy, że romantyczny artysta Adam Mickiewicz był tak bardzo zaangażowany w politykę, że przypłacił to życiem. Boy-Żeleński pisał, że Mickiewicz prawdopodobnie został otruty, gdy próbował zorganizować Legion Żydowski. Morderstwo polityczne dobrze zatuszowała panująca wówczas epidemia cholery.

Jak Pan myśli, dlaczego tak niewiele jest w Polsce filmów o wyraźnym zabarwieniu ideologicznym?

Takie filmy powstawały i powstają. Można by je długo wymieniać, zaczynając od ostatniego filmu nakręconego w Polsce w jidysz *Unzere Kinder* Natana Grossa z 1948 roku, z obrazem wsi beztroskiej, wsi wesołej, na której mieszkali żydowscy farmerzy, a polscy chłopcy wykupywali od nazistów żydowskie dzieci – wprost z transportów. Ten film był ideologiczną bajką, która miała zaprogramować ludzi tak, żeby polubili Żydów. Dalej, *Ostatni etap* Wandy Jakubowskiej. Tutaj jedna z ideologicznych tez jest ukryta: w filmie masowo wzięli udział, jako statyści, mieszkańcy Oświęcimia grający więźniów i załogę obozu. Czy nie przypomina to reedukacji, jaka była udziałem zwykłych Niemców zmuszanych do oglądania na własne oczy obozów koncentracyjnych?

Później mieliśmy między innymi Munka i jego filmy – zawsze z tezą – poczynając od *Człowieka na torze*, przez dokumenty, np. *Gwiazdy muszą płonąć* o opozycji załogi kopalni przeciw jej zamknięciu. W końcu Wajda i jego czysto ideologiczne filmy: *Popiół i diament*, *Kanał*, *Człowiek z żelaza*, *Człowiek z marmuru*. W antysemitycznej Polsce ideologiczny był nawet *Korczak*, już sama decyzja, by w tym kraju uczynić Żyda bohaterem, postacią wyjątkową, była ideologiczna.

A Kazimierz Kutz z filmami o Śląsku? A *Prymas* Teresy Kotlarczyk? Ewidencja deklaracja polityczna. Pamiętam zdanie Kutza, który określił ten ostatni film jako „reżimowy”. Podobna etykieta dotyczy wielu innych tytułów. Można ją także przykleić *Katyniowi*, *Papieżowi, który pozostał człowiekiem* i *Człowiekowi, który został papieżem*, choć to włosko-polskie koprodukcje, nie mówiąc o kapitanie Klossie, *Czterech pancernych* i wspaniałym filmie dla dzieci *Stawiam na Tolka Banana*.

Tolek Banan? Bez przesady.

Tolek Banan był chłopakiem na gigancie, uciekinierem z domu. Z kolei podszywający się pod niego bohater pozytywny proponował młodzieży ze zdegradowanych środowisk, która zajmowała się rozróbami i tłukła szyby, założenie świetlicy. Wszyscy pamiętamy rozczarowanie, kiedy fałszywy Tolek Banan ujawnił swoją prawdziwą harcerską tożsamość. Ale młodzież za takimi właśnie ludźmi powinna podążać, żeby potem chętnie „umierać w słońcu”, jak Szare Szeregi.

Pamięta Pan polski film, który powstałby z pozycji lewicowych?

Samowolka Feliksa Falka była filmem lewicowym – znakomitą krytyką przemocy w wojsku, tzw. fali. *Dług* czy *Symetria* pokazywały efekty działania opresyjnego prawa. Wskazywały, że prawa obywatelskie są u nas łamane przez system – państwo, które nadmiernie karze swoich obywateli. Ten punkt wyjścia na pewno łączył się z poglądami lewicowymi, z postawą skierowaną przeciwko tego typu mechanizmom. Podobnym filmem był *Plac Zbawiciela*, choć tam pokazana była sytuacja kobiet. Można powiedzieć, że była to krytyka określonej sytuacji z pozycji lewicowych, również *Komornika* można tak określić – chociaż to akurat film bardzo naiwny.

Świetne lewicowe filmy robił zawsze Kutz. *Sól ziemi czarnej* opowiadała o strajku w kopalni. Pewnego dnia górnicy zostawali na dole i zaczęli tam strajk. Czy przypadkiem organizatorzy strajku w kopalni Budryk nie zainspirowali się właśnie tym filmem? Wreszcie *Cud purymowy* Izabeli Cywińskiej – bohater tego filmu, pan Kochanowski, zwierzęcy antysemita, dowiaduje się, że jego prawdziwe nazwisko brzmi Cohen i jest „z Żydów”. Takie przykłady przychodzą mi do głowy, jeśli chodzi o fabułę, ale krytyka z pozycji lewicowych widoczna jest także w mainstreamowym dokumencie.

Mainstream i peryferia (np. Pana filmy) to nie tylko różnice formy. Także odmienne znaczenia.

Ciągle mamy do czynienia z tym różnicowaniem na główny nurt kina i na jego obrzeża. To jest spór o prawomocność, w którym dyrektywnie obwieszcza się, kto ma być uważnie słuchany, a kogo można lekceważyć. I ma to konsekwencje w obydwu nurtach – kino gatunkowe musi być grzeczne, nie wolno mu za bardzo podskakiwać i eksperymentować, bo nie dostanie funduszy na produkcję. „Kino z plecaka” jest o wiele bardziej wolne, dzikie, nieodpowiedzialne, ale ceną jest niszowość. Nie wiem, czy te odmienne znaczenia są tak oczywiste – raczej w filmach spoza głównego nurtu jest więcej politycznej, ideologicznej niezgody, polemiki. Lubię taką deklaratywność kina.



Oni, reż. Artur Żmijewski (2007) Zdjęcie dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal

Czyli...

Dążę do tego, żeby moje działania filmowe były deklaracjami. Lubię filmy, które są nasycone wyraźnym ładunkiem ideologicznym, filmy z tezą.

Film to porządki pokazywania i opowiadania ujęte w reżimy formalne i ideologiczne. One się później przekładają na nasze reżimy widzenia, bo my się cały czas uczymy patrzeć. I jesteśmy trenowani do widzenia oraz do nie-widzenia. Jesteśmy trenowani do selektywnego widzenia. A selektywne widzenie jest związane z jakimś interesem, z obroną którejś stawki – nie widzę różnic społecznych, nie widzę emigrantów, nie widzę, że kobiety zarabiają mniej niż mężczyźni itd. Widzę bohaterstwo powstańców, nie dostrzegając śmierci cywilów.

Tak pojmowana selektywność obowiązuje głównie w fabule, w mniejszym stopniu w dokumencie.

Oglądam sporo dokumentów. Bardzo cenię to, co w dokumencie robi Werner Herzog. On popycha wszystkich uczestników przygody filmowej w taką sferę ryzyka, że oglądając jego filmy, niby zdajemy sobie sprawę, że wszystko jest jakoś kontrolowane, jednak podskórnie wyczuwamy, że granice bezpieczeństwa zostały przekroczone. Lubię też u Herzoga to, że on się bardzo często nie tłumaczy. Robi dokumenty telewizyjne z intencją edukacyjną, ale nagle zapomina o wszelkim komentarzu. Jego film *Rad der Zeit*⁹ pokazuje buddyjskie święta, lektor mówi, co widzimy, ale nagle milknie, a przed naszymi oczami przesuwają się obrazy zagadkowych rytuałów, których nikt nam nie objaśnia, nie prowadzi za rękę. Herzog jest jednym z większych wariatów i ideologów kina.

W głównym nurcie odbiorcą filmu jest widz kinowy, potem telewizyjny itd. A kim jest Pana widz?

To jest ten sam widz, ja też oglądam telewizję i filmy kinowe. Nie mam jedynie dostępu do obiegu kinowego czy telewizyjnego. Odbywały się wprawdzie pokazy moich filmów w kinach, ale oczywiście nie w masowej dystrybucji.

W każdym razie o swoich widzach myślę z szacunkiem. Wiem, że są to ludzie, którzy doskonale rozumieją, co się do nich mówi. Są moimi sojusznikami w walce o sprawę, o której film traktuje. Ale to także odbiorcy, których na pewno nie należy pouczać. Uważam, że film jest dobrą płaszczyzną porozumienia się, komunikacji, choć na razie to jest monolog. Twórca mówi – publiczność patrzy i słucha.

Tylko gdzie taka dyskusja miałaby się odbywać – w Internecie?

Może właśnie tam. Brakuje mi opinii widzów. Otrzymujemy przecież tylko recenzje, opinie krytyków. Działalność krytyków przypomina zaś niedzielne msze w kościele. Kazania. Kino strzela do ludzi obrazami, a potem zostawia ich z tymi ranami na polu ideologicznej walki. A ja chciałbym posłuchać, co mają do powiedzenia widzowie. Być może wiedzą lepiej ode mnie, czy podążam we właściwym kierunku; może czują, że jednak popełniam błąd? Tylko jak do nich dotrzeć? Myślę o widzach jako o milczącej grupie – niestety. To grupa, która nie wypowiada swojego zdania.

Może nie ma swojego zdania?

Niejeden by chciał, żeby nie miała, ale ludzie nie są głupi, inaczej nie warto byłoby robić dla nich filmów. Nie mamy narzędzi do rozmowy. Mamy królewską tradycję kultury wysokiej, która monologuje, wygłasza swoje opinie i nie słucha odpowiedzi. W imieniu widzów odpowiadają krytycy. Ale czy na pewno mówią w ich imieniu? Jak to można sprawdzić, jak zmierzyć?

Uogólniając, publiczność kultury milczy. *En block*. Oczywiście zdarzają się spotkania z widzami i wtedy możemy usłyszeć różne opinie, ale generalnie odbiorcy sztuki to ludzie, którym odebrano głos. Nie mają kanałów artykulacji, w żaden sposób nie mogą artykułować swoich emocji, tego, co przeżyli. Taka sytuacja obowiązuje nie tylko w plastyce czy w sztukach wizualnych, ale także w kinie i teatrze.

Widzowie się zmieniają?

Cały świat ewoluuje, widzowie także. Zmieniają się stosunki ekonomiczne i klasowe, zmienia się obyczajowość, świat się kurczy itd.

Ewoluuje również Pana twórczość.

Nie zajmuję się już ciałem. Interesuje mnie to, co jest zwyczajne, codzienne – przez to niewidzialne. Także związki między sztuką i polityką. W jaki sposób jedna sfera wpływa na drugą. Leni Riefenstahl robiła swoje genialne filmy na zamówienie władzy. To najstarsza tradycja sztuki – realizowanie zamówień władzy. Dlatego powstają i będą powstawały filmy reżimowe.

Jakie są Pana najnowsze prace?

Zrobiłem serię portretów¹⁰. Bohaterami są ludzie, którzy wykonują monotonne, powtarzalne prace, na przykład w fabryce, przy taśmie produkcyjnej, naprawie skuterów itd. To robotnik budowlany, kasjerka, śmieciarz... Powstało dziesięć szesnastominutowych portretów. Bohaterowie byli filmowani przez całą dobę.

Aranżował Pan sytuacje pomiędzy nimi?

Nie, to niemal obiektywny zapis. Nawet nie rozmawiam z bohaterami. Jeśli pojawia się dialog, to traktuję go jak szum tła, który wypełnia świat tych niewi-

działnych ludzi, którzy oliwią maszynę społeczną, żeby funkcjonowała bez zgrzytów. Warstwa niższa, upośledzona, proletariat – niewidzialni, a tak bardzo obecni. To masa, którą pogardzają uprzywilejowani. Redaktorzy programowi Polsatu czy TVN-u wybierający do emisji te wszystkie filmy klasy G mają w domach świetne zbiorki najlepszych filmów Tarkowskiego, Bergmana, Lyncha, Peckinpaha itd. To jest cynizm. To, co prywatne jest całkowicie odklejone od tego, co publiczne.

Czy realizując filmy, w jakikolwiek sposób cenzuruje je Pan, to znaczy nie pokazuje pewnych sytuacji, które mogłyby, Pana zdaniem, wyrzucić bohaterom krzywdę?

Nie przypominam sobie, żebym musiał cokolwiek cenzurować. Oczywiście, mnóstwo rzeczy zawsze wypada w montażu; tak, żeby film trwał dwadzieścia minut, a nie sześć godzin, ale nazwałbym to raczej redakcją, na pewno nie cenzurą.

Czy bohaterowie Pana zawstydzają?

Nie, a pana?

Zasami – ale głównie wstydzę się siebie, własnych reakcji. Kiedy oglądałem „Lekcję śpiewu”, czyli film, w którym głuchoniema młodzież „śpiewa” najpierw „Kyrie” Jana Maklakiewicza, a w części drugiej kantatę Bacha „Serce, usta, czyn i życie”, najpierw bardzo chciałem być skupiony i bardzo tolerancyjny, ale szybko zdałem sobie sprawę, że to właśnie jest egoizm. Że Pan wymaga ode mnie więcej: śmiechu z niezdarności bohaterów, ośmieszenia własnej reakcji. Musiałem poczuć, że jestem głuchy.

Na tym to właśnie polega. Żeby poczuć, że jestem gejem, Żydem, Cyganem albo Niemcem w Polsce. Jestem starym człowiekiem, jestem dzieckiem. Tę listę można ciągnąć bardzo długo.

Niedawno pokazywałem ten film w Instytucie Polskim na Ukrainie. Publiczność oglądała go z nabożną powagą, tylko jedna dziewczyna nie potrafiła się opanować. W trakcie seansu dusiła się ze śmiechu. Maskowała ten śmiech, zasłaniając się jakimś kartkami, ale nic nie pomagało. Niewykluczone, że łatwiej byłoby głuchoniemym skonfrontować się ze śmiechem tej dziewczyny, który był jednak pewną formą akceptacji, niż z nieszczerą powagą pozostałych widzów.

Wyobrażam sobie, że na moich filmach ludzie powinni się śmiać. Tak jak śmieją się z siebie niepełnosprawni. Nie sądzę, żeby oczekiwali od nas fałszywego szacunku. Poza tym wszystkim byłoby łatwiej, gdybyśmy stanęli wobec siebie w prawdzie, zapominając o dyktaturze poprawności politycznej, która dyktuje nam zachowania.

Śmiech często towarzyszy Pana filmom. W „40 szufladach” w towarzystwie Katarzyny Kozyry dosłownie ugniatał Pan wasze ciała, w filmie „KR WP” żołnierze Kompanii Reprezentacyjnej Wojska Polskiego najpierw ćwiczą musztrę w mundurach, a potem robią to samo nago, w sali baletowej.

Śmiech ma w moich filmach funkcję transgresywną – śmiejąc się ze śpiewających głuchych, uczestniczy pan w akcie transgresji. Śmiech spełnia rolę korumpującą do takiego przekroczenia, a jednocześnie denuncjuje i anonsuje pana akces do wspólnoty łamiącej konwenans. A film *KR WP* to była w zasadzie komedia kostiumowa.

Ale równocześnie celnie pokazał Pan ciało uwikłane w formę narzuconą przez wojskowy reżim.

Ciało żołnierza to ciało znacjonalizowane, to metafora ostatecznej powinności i skrajnego posłuszeństwa. To właśnie nagie życie zostało przez władzę znacjonalizowane. Więc to nie są sytuacje neutralne. Mówią o ideologicznej podszezwce codzienności. O władzy, która w tym przypadku jest ukryta w mundurze, oraz o naszych próbach emancypacji. Wojsko to metafora zależności od nadmiernej władzy państwa, które po prostu posiada nasze ciała. To, co zdawałoby się najbardziej nasze, nie jest nasze. Wiemy to i z innych dekretów państwa, choćby z tych o zakazie aborcji i o niedopuszczalności eutanazji. Moje ciało w istocie nie jest moje.

Rozmawiał ŁUKASZ MACIEJEWSKI

Artur Żmijewski¹¹ (ur. 1966), artysta multimedialny związany z Fundacją Galerii Foksal. Współpracuje z „Krytyką Polityczną”. W latach 1990-1995 studiował na Wydziale Rzeźby warszawskiej ASP. Uczeń „Kowalni” – pracowni Grzegorza Kowalskiego, z której wywodzą się polscy artyści sztuki krytycznej. Filmem *Powtórzenie* reprezentował Polskę na 51. Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji. Jest laureatem nagrody Fondazione Sandretto Re Rebaudengo Per L’Arte w 2000. Do jego najgłośniejszych prac należą: *Oko za oko* (1998) – film pokazujący niepełnosprawne osoby, którym zdrowi użyczają brakujących kończyn, tworząc osobliwe humanoidalne hybrydy; *Lekcja śpiewu 2* (2003) – głuche dzieci próbują śpiewać kantaty Jana Sebastiana Bacha w kościele św. Tomasza w Lipsku, ponosząc spektakularną klęskę, a jednak tworzą nowy język muzyczny; *KR WP* (2000) – nadzy żołnierze z kompanii reprezentacyjnej są poddawani regularnej musztrze, pokazując swoją cielesną słabość; *Nasz śpiewnik* (2003), nakręcony w Izraelu, dokumentacja muzyczno-emocjonalnej pamięci starszych osób, które opuściły Polskę w latach 30., 40., 50. i 60. Przypominają sobie piosenki z dzieciństwa, z których większość to utwory patriotyczne uchodzące za rdzeń polskiej tożsamości narodowej. Zrealizował też film *Polak w szafie* dokumentujący badania terenowe prowadzone w Sandomierzu, a dotyczące żywotności przesądu o mordzie rytualnym. Jest autorem filmu *Oni* pokazywanego w ramach Documenta 12. w Kassel w 2007, traktującego o ideologicznym pejzażu współczesnej Polski.

¹ Artur Żmijewski studiował na ASP w Warszawie w latach 1990-1995.

² Grzegorz Kowalski, ur. w 1942 r. Rzeźbiarz, twórca instalacji, pedagog, eseista i krytyk sztuki. W latach 90. z grona uczniów profesora Kowalskiego powstała nieformalna grupa artystyczna znana jako PRACOWNIA KOWALSKIEGO (lub KOWALNIA), w skład której wchodzi m.in.: Paweł Althamer, Katarzyna Górna, Katarzyna Kozyra, Mariusz Maciejewski, Jacek Markiewicz, Monika Zielińska, Artur Żmijewski.

³ Prof. Grzegorz Kowalski prowadzi pracownię na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie od 1985 roku. W 2001 roku została przekształcona w Pracownię Przerzutu Audiowizualnej, zmieniając zasadniczo swój program.

⁴ S. Žižek, *Rewolucja u bram. W.I. Lenin: pisma wybrane z 1917 roku*, Korporacja Ha!art, Warszawa 2006.

⁵ Spektakl *Szewcy u bram* na podstawie *Szewców* Stanisława Ignacego Witkiewicza, opracowanie tekstu: Jan Klata, Sławomir Sierakowski, reżyseria: Jan Klata, TR Warszawa, premiera 11 listopad 2007

⁶ *Adam & Paul*, USA 2004, reż: Leonard Abrahamson; *Garage*, USA 2006, reż. Carl Thibault; *Pavee Lackeen: The Traveller Girl*, reż. Perry Ogdén, Irlandia 2005.

⁷ Dr Elizabeth F. Loftus, profesor psychologii zajmująca się m.in. psychologią pamięci w psychologii poznawczej.

⁸ *Odpowiedzmy Rosjanom Cudem nad Wisłą*. Z Michałem Żebrowskim rozmawia Jacek Cieślak, „Rzeczpospolita” 2007, 31 X.

⁹ Polski tytuł: „Koło czasu”.

¹⁰ Artur Żmijewski, *Wybrane prace*, seria ośmiu filmów, 2006-2007.

¹¹ Biogram na podstawie: www.krytykapolityczna.pl