

Adriana Prodeus

**Harmonia zamiast hasła.
Laudacja z okazji wernisażu wystawy „Ukryty ruch.
Piotr Kamler – materia i czas“ w Dreźnie**

Rzadko dzieło artysty tak rozległe w czasie jest jednocześnie tak niezwykle skupione. Chyba tylko Piotr Kamler wie, jak przez ponad pół wieku nie stracić z oka obiektu, dostrzeżonego w latach 50. w teleskopie swoich filmów. Widział go, gdy zaczynał od kompozycji wizualnych prezentowanych na Warszawskiej Jesieni. Widzi go i dziś, tworząc w zupełnie innej technologii, na domowym komputerze. Co to za obiekt, któremu tak uparcie się przygląda? Najłatwiej byłoby odpowiedzieć: kosmos, liczba, uniwersum. Jednak te słowa nic nie mówią o twórczości bodaj najbardziej konsekwentnego artysty, rysującego ruch na ekranie, ale i w przestrzeni. Od ponad dekady Kamler tworzy także rzeźby, misterne układy linii i brył w metalu. Przekłada w ten sposób geometryczny świat, konstruowany dotychczas w animacji, na muzyczno-matematyczne struktury w trzech wymiarach. Jego rzeźby brzmią mimo że są nieme. Ich lekkość, równowaga i właśnie dźwięk odsłania też w animowanych dziełach coś, czego bez nich nie widać.

Gdy postawić je wszystkie obok siebie, czas przestaje płynąć, zostaje tylko wielka uważność. Istnieje tylko ruch materii w przestrzeni, a wszystko inne jest tylko ludzkim złudzeniem na własny temat. Kamler punktuje te wrodzone nam wsobne idee, sam bowiem tworzy kino radykalnie egzystencjalne.

- Współczesny film animowany – mówił w 1971 roku – przy całej jego różnorodności ma jedną cechę wspólną: stanowi przeważnie rozwinięcie jakiejś prostej, jednoznacznej myśli czy hasła. Tym hasłem może być prawda filozoficzna, społeczna, polityczna, obserwacja obyczajowa czy psychologiczna. Jednakże bez względu na to, jakich dziedzin dotyczy, można ją streścić w jednym zdaniu (i tym samym treść każdego filmu). W efekcie różnice zależą przede wszystkim od oprawy plastycznej, którą to hasło otrzymało. Nie jestem bynajmniej przeciwnikiem filmów tego typu, faktem jest, że i dziś formuła ta rodzi arcydzieła. A jednak wydaje mi się, że ten typ tradycyjnej konstrukcji

filmu animowanego staje się powoli przeżytkiem. Nasze sądy o współczesnym świecie są przecież bardziej skomplikowane niż to sugerują filmy. Odkryliśmy wieloznaczność zjawisk i procesów, nie tylko w przyrodzie, ale także w życiu społecznym, w polityce czy psychologii. Owa wieloznaczność powinna chyba znaleźć odbicie w sztuce. Myślę, że tego skomplikowanego zadania mógłby podjąć się właśnie film animowany, w którym wszystko jest możliwe. Właśnie tu reżyser może zawierzyć nie prostej logice, ile poezji i wyobraźni.

Próba takiego kina są jego krótkie filmy: *Rozkoszna katastrofa*, *Krok*, *Dziura*, *Linie i punkty*. Brak w nich tradycyjnie pojętego bohatera. Formy go tworzące, to sfery, sześciany, płaszczyzny. A przede wszystkim wielopiętrowe poziomy rzeczywistości, między którymi toczy się akcja. Gdzie ten świat kończy się i zaczyna, nie wiemy. Sednem światów Kamlera jest bowiem nieskończoność. Powtarzalne absurdalne czynności, równoległe zdarzenia, zwielokrotnione byty. Pozwala zobaczyć nam jedynie wycinek entropii. Nad wszystkim unosi się odporna na naukowe dowody tajemnica.

Jeszcze bardziej zagadkowe są tu reguły przemiany – stanu skupienia, kształtu, tożsamości. Nie mamy dostępu do ich istoty. Autor używa bardzo wielu materiałów i technik (lalek, gliny, proszków, świateł, efektów elektronicznych i komputerowych), łącząc je ze sobą mistrzowsko w niezauważalny sposób. W wyniku tej alchemii powstaje spójny świat, rygorystyczny w stylu. Nie potrafię zgadnąć, jakimi metodami ten efekt jest uzyskany. Rzecz w tym, że Kamler chce, by jego warsztat pozostał nieuchwytny.

Obraz jest dlań wizualnym równoważnikiem muzyki, niezależnie od tego, czy posługuje się klasycznymi kompozycjami Vivaldiego czy Telemanna, czy też konkretnymi kompozycjami elektro-akustycznymi Bernarda Parmegiani czy Beatrice Fereiry. Kamler próbuje obraz i dźwięk

scalać w jedno, aby nie dało się rozróżnić poszczególnych elementów, ale odbierać film w całej jego równoczesności. Jakby iść ulicą w zgiełku aut, rozmów, w słońcu, zieleni i świergocie ptaków i przeżywać to wszystko naraz. Przecież tak właśnie co dzień postrzegamy nasze otoczenie.

Estetyka oznacza dla Kamlera dynamikę, opowieść akcją poetycką, zatem odrzuca zarówno psychologię, jak i fizykę Euklidesa i Newtona. Nie stara się także interpretować w swoich filmach najnowszych osiągnięć nauki, ani kreślić science-fiction. To sztuka ze wszech miar bezinteresowna.

Liczy się w niej tylko rytm – nie tylko muzyczny, ale wpisany w każdy skrawek materii. Przecież wszystkie nasze rytmy nakładają się na siebie, gdy się spotykamy.

W niektórych filmach pojawia się też komentarz, żartobliwy, absurdalny, pseudonaukowy, ale zawsze wtórny wobec wizualno-brzmieniowej narracji. Kamler nigdy nie nalega na to, by historia miała kulminację lub pointę. Czy ma ją nasze życie? Najważniejsza dlań wydaje się wierność prawdzie czyli zdjęcie z kina fałszu, nazywanego przez krytyków uprzejmie: konwencją.

Sztuka Kamlera nie jest obarczona schematem gatunku, przyświeca jej eksperyment, dlatego tak zachwycił się nią Alexander Alexieeff, potem Pierre Schaeffer i kompozytorzy związani z paryskim studium ORTF. Przez lata pisano o filmach Kamlera w kontekście innych artystów: niemieckiej awangardy: Oscara Fischingera, francuskiego surrealizmu: Rene Laloux, Jean-Francois Laguionie czy kanadyjskiej abstrakcji Normana McLarena. A jednak dziś wiemy, że w istocie jest on osobny. Dlaczego? Może porusza w swoich muzycznych diagramach tematy, które nachodzą nas tylko w ciemności, gdy jesteśmy sami. I nie sposób prowadzić tego rodzaju rozważań w zespole, choć Kamler był zawsze otwarty na dialog o swoich filmach.

Istotną kwestią dla zrozumienia tej sztuki jest też niespotykana skromność artysty. Uważa się on się za jednego z wielu eksperymentatorów, po którym przyjdzie kiedyś geniusz, potrafiący wykorzystać te liczne, małe próby, aby stworzyć z nich dzieło wybitne. Kamler nie dostrzega, że sam jest jego autorem: nie pojedynczego filmu czy rzeźby, ale swoistej *Gesamtkunstwerk* swoich artystycznych poszukiwań. Nieprzerwanie tworzy od niemal siedmiu dekad, wcale nie tracąc koncentracji. Zmienia medium, wciąż szukając tej samej harmonii, badając ten sam problem: materii wprowadzonej w ruch i złudzenia czasu. Pozostaje odporny na mody, nie ulegając pokusie manipulacji emocjami

widza, ani pokusie narracji. To tylko kilka dowodów, dlaczego jest jednym z największych żyjących twórców. Sposób, w jaki Kamler draży istotę ruchomej plastyki, przypomina upartą pracę w filmie aktorskim i dokumentalnym Jean-Luca Godarda

Każde bowiem dzieło Kamlera jest tylko fragmentem jakiegoś niekończącego się cyklu rozważań, czym w istocie jest animacja: muzyka wizualna, geometria dynamiczna, mikrokosmos form. Może się wydać zabawne, że w latach 60. w Service de la Recherche artysta wraz z grupą kolegów stworzył Monvart, grupę do walki z komercyjną animacją Disneya za pomocą abstrakcji eksperymentalnej. A jednak z dzisiejszej perspektywy możemy być im wdzięczni. Dzięki nim oglądamy poszukiwania formalne, wciąż świeże i jeszcze bardziej potrzebne we współczesnym świecie: coraz bardziej wieloznacznym, manipulującym naszym poczuciem prawdy, nastawionym na autokreację i zysk. Miejsce, dokąd doszedł Kamler w swoich rozważaniach, może pozwolić nam odnaleźć właściwą miarę.

Jego kino pyta:

Co właściwie wiemy o człowieku prócz tego, że pojawia się, jest punktem na kulistej sferze krążącej wokół słońca z prędkością 950km/h (w szerokości geograficznej Drezna), a potem mija

Co by się stało, gdyby nagle porzucić wyobrażenia o tym, kim jesteśmy – z tego pojazdu, który leci przez kosmos, uczepiając się rzeczy takich jak profesje, kraje, religie i zapytać, co właściwie znaczy, że Kamler jest Polakiem, że większość życia tworzył we Francji, że jest animatorem, rzeźbiarzem, grafikiem. Jaki sens mają te podziały? Czy to już wszystko, co możemy powiedzieć o człowieku? A co, jeśli istnieje coś więcej niż tylko schematy: obywatelstwa, zawodu, pochodzenia. O tym wszystkim, czego zwykle nie bierzemy pod uwagę, mówią właśnie jego filmy. O tym, że to my sami jesteśmy wszechświatem. Być może nie ma nic więcej i czas nie istnieje. Tylko geometria i muzyka, która wcale nie musi być zdeterminowana w czasie. „Bo świat jest bardziej skomplikowany niż nasze prawdy o nim”, pisał Stefan Themerson i tę filozofię widać w filmach Kamlera: *Chronopolis*, *Słoniódze*, *Zapasowym sercu*.

Pozwólmy im wytrącić się z równowagi, na moment wypaść z kolein, które mają ułatwiać nam życie w rzeczywistości ograniczając je i sptycając. Sztuka Piotra Kamlera proponuje nową perspektywę, zarówno na kosmos, jak i na skalę atomów. Jest antidotum na chaos i zgiełk świata, na to, gdzie i po co tak zawzięcie pędzimy.