

Rozmowa z Pawłem Kwiekem

Paweł Kwiek: Zostałem wychowany głęboko i mądrze w domu rodzinnym przez matkę, która była marksistowską działaczką, sekretarzem partii, dyrektorem Instytutu Gruźlicy. Wychowała mnie w duchu racjonalizmu i materializmu dialektycznego i hura optymizmu, jeśli chodzi o działalność w organizacjach społecznych. Oczywiście, takie wychowanie było bardzo dobre, ponieważ dawało ostrogi na życie. Tak uważałem piętnaście lat temu. Miałem się przebić się do Szkoły Filmowej tuż po maturze. Sukces takiego wychowania był jednak połowiczny. Ono nie dawało człowiekowi psychologicznej podstawy do życia, czyniło z człowieka swego rodzaju kalekę. I ja takim socjalistycznym kaleką byłem. Od początku nie mogłem znaleźć odpowiedzi na pytanie: Jak żyć? Jak podejmować decyzje w życiu?

Naturalnie, podejmowałem normalne, codzienne decyzje, niemniej jednak nie miałem żadnego głębszego uzasadnienia filozoficznego czy psychologicznego dla takiego a nie innego faktu z życia. Czym umotywować to, że podejmuję taką a nie inną decyzję skąd to się bierze, że postępuję tak a nie inaczej? Były to centralne pytania, na które szukałem odpowiedzi. I sztuka była dla mnie terenem, poligonem, na którym stawiałem próbne, hipotetyczne pytania i roboczo na nie odpowiadałem. Czyli była terenem badawczym, przede wszystkim poznawczym. Starłem się siebie poznać w kontekście świata. Oczywiście proces takiej samoedukacji jest w sztuce przyspieszony i wychowanie domowe po dostawie roku obecności w Szkole Filmowej całkowicie się zdevaluowało. Wystąpiłem z ZMS

w Szkole Filmowej, z organizacji zupełnie nie adekwatnej do rzeczywistości w uczelni artystycznej. Ku żalowi mojej matki nie wstąpiłem do partii, mimo że miałem taki zamiar na pierwszym roku studiów. Wręcz odwrotnie. Przystąpiłem do świadomości działacza na świadomość człowieka estetycznego. Z tym, że tę estetykę, motywację do życia rozumiałem bardzo nowocześnie. Z Józkiem Robakowskim przyjęliśmy postawę odrzucającą całą historię sztuki, a przede wszystkim tzw. bebeczarstwo, czyli to, co my nazywamy sztuką ze słomą w butach, czyli Kantor, Hasiory, malarstwo materii w swoim późniejszym stadium, ekspresjonizm różnego typu a zostawiamy to, co jest racją, porządkiem, świadomością, precyzją działania. Z takiej perspektywy ocenialiśmy to, co się dzieje w aktualnej sztuce. Świadomość estetyczna, która na tym wyrosła, cechowała się nowocześnieścią polegającą na tym, że nie chodziło o piękno formy (nawet w malarstwie materii chodziło jeszcze o swoiście rozumiane piękno przez brzydotę, przez zaprzeczenie, przez kontrast). Nam zależało na pięknie formy myślowej. Tak jak powiedział fizyk Werner Heisenberg, że dla niego prawda mieści się w kryteriach piękna wtedy, kiedy tworzy piękne konstrukcje myślowe. I kiedy wpadliśmy na trop pewnej prawdy w swojej pracy albo na trop pięknej konstrukcji, pięknego stworzenia to wtedy mieliśmy satysfakcję i spełnienie. Tym niemniej pomimo satysfakcji i spełnień, odkryć cząstkowych w całym kosmosie, centralnym motywem, który pojawiał się we mnie, było pytanie poznawcze: Co jest tym z czym mam do czynienia? Z jakich części się składa? Jak to działa? Jaka jest moja kondycja

ludzka, wobec tego z czym mam do czynienia? Od 1973 roku konsekwentnie pracowałem tą metodą, przede wszystkim przy użyciu filmu. Rzucałem się w różne obszary rzeczywistości: od wyjazdu do PGR-u, gdzie robiłem akcję „Niedziela 15 kwietnia – dniem sztuki w PGR Niechcice” aż do analitycznych filmików takich, jak „Ja i telefon”, w których bardzo metodycznie przeprowadzałem analizę języka filmowego.

I kiedy pojawiło się video, miałem już przygotowaną podstawę mojej pracy. Byłem już wtedy analityczny, precyzyjny, bardzo metodyczny. Video odkryło przede mną nową rzeczywistość. Zajmowałem się tym medium przez dwa lata. Odrzuciłem film, odrzuciłem inne przygody i metodycznie zacząłem się bawić z video. Nie przechwalałem się, uważałem, że w tym pierwszym okresie zrobiłem najlepsze prace w Warsztacie Formy Filmowej i w Polsce, że jestem prekursorem podejścia do video, do warsztatu twórczego, które samo w sobie wystarcza jako narzędzie dla artysty bez odwoływań do literatury, do innych dziedzin sztuki. Mogłem dowolnie penetrować telewizję, video i jego strukturę, budować sytuacje poznawcze.

T.S.: I bez jakichkolwiek kompleksów związanych z działalnością w tym medium artystów zachodnich.

P.K.: Bez żadnych. Dlaczego? Dlatego, że ja w Warsztacie Formy Filmowej nie robiłem kariery.

T.S.: Co rozumiesz przez robienie kariery?

P.K.: Nie dbałem o autoreklamę, nie podtrzymywałem kontaktów zagranicznych, nie wyjeżdżałem na festiwale, nie robiłem z siebie artysty jako członka społeczeństwa

dlatego, że bardziej interesowała mnie praca poznawcza niż kreowanie siebie w społecznej roli bycia artystą. Dopiero w 1976 roku wspólnie z Andrzejem Paruzelem, który już doszedł do rozwiniętej sytuacji badawczej, zrobiliśmy pokaz w łódzkim STK. Do tej prezentacji wydany był manifest, w którym mówiliśmy o sztuce i jej wpływie na świadomość społeczną, na kształtowanie stosunków międzyludzkich. O tym, że artysta powinien w sposób jak najbardziej radykalny i dotyczący podstawowych mechanizmów funkcjonowania społeczeństwa przetwarzać sytuację mentalności ludzkiej. Po dwóch latach intensywnego zajmowania się video okazało się, że ono też prowadzi do zmiany w strukturze własnego umysłu, poszerzenia świadomości, a przez to zmiany swojego miejsca w społeczeństwie, do jeszcze radykalniejszej postawy.

Ale czym cechowała się postawa związana z video? To, co mnie zafascynowało w telewizji, to była jednoczesność obserwacji skutku z działającą przyczyną. Czyli można było tworzyć sytuacje modelowe, w których był natychmiastowy efekt działania, które można było obserwować i czynić z faktu obserwacji następny obiekt poznania, w którym się operuje. „Rzeczywistość studia telewizyjnego” z kamerami była „kawałkiem” mózgu człowieka, który ma takie cechy, jak percepcję, strukturę poznawczą, pewne możliwości operacji na przedmiocie myślowych penetracji, czyli na samym zapisie. I kiedy dołoży się do tego struktury żywego intelektu, który wchodzi w ten układ, w taki model rzeczywistości, jaką stwarza telewizja, to tworzy się podwójna możliwość penetracji rzeczywistości, która jest modelem, ale jednocześnie ten model jest rzeczywistością dla tego człowieka. To jest tak jak w poezji. Czasem wchodzi się w pewną rzeczywistość poetycką, ma się świadomość

warsztatu poetyckiego, więc się modeluje słowa, ale jednocześnie człowiek jako podmiot poetycki istnieje w tej rzeczywistości także realnie i przeżywa ją realnie. Tylko wysokiego lotu poeci, jak na przykład Eliot, potrafią coś takiego zrobić. Więc po pierwsze – można było wytwarzać takie modele. A po drugie modele stwarzane przez telewizję, przez układy kamer, magnetowidów, monitorów dawały możliwości obserwacji tego, co jest poza horyzontem codzienności, co jest na krańcach poznania. Tak więc można było budować takie modele, które mówiły o podstawowych rzeczach w filozofii; co to jest przedmiot, co to jest TO z czym mam do czynienia, tzn. czy to jest obiekt, czy to jest narzędzie, czy to jest przedmiot czy podmiot poznania. Gdzie się kończy moja kompetencja poznawcza, a gdzie się zaczyna operacja. Oczywiście, później przeszedłem na formę bardziej procesualnego myślenia, w której operacja stawiała się często przedmiotem poznania. Ale pierwszą realizacją, jaką zrobiłem, która nie jest nigdzie ujawniona i jest to jej pierwsze ujawnienie publiczne, oczywiście poza pokazem w studio telewizyjnym, była instalacja poświęcona Lao Tsy. Było to pierwsze nagranie w Marysinie z Warsztatem Formy Filmowej. I było to *hommage* dla Lao Tsy. Stworzyłem w telewizyjnym studio układ kamer, monitorów i miksera trickowego. Gdy stanąłem w przestrzeni studia, to na ekranie monitora był widoczny mniejszy kadr, w którym ja też byłem. Byłem jednocześnie w mniejszym i większym kadrze. Jedno w drugim; tylko że było cztery czy pięć kamer, więc przez stół mikserski mogłem miksować obrazy – ten w środku i ten na zewnątrz. Rzeczą polegała na tym, że ręką dotykałem do granic obrazu, a z drugiej strony dotykałem swojej ręki. Operowałem obiema rękami. Jedną ręką przed jedną kamerą, drugą przed następną tak, że na monitorze przez granicę obrazu one się dotykały. Człowiek będąc obserwowany

przez wiele punktów widzenia dawał wiele obrazów siebie, ale jednocześnie znajdował linię łączącą przez taką metafizyczną granicę przestrzeni pomiędzy obrazami rzeczywistości. Znajdował punkty wspólne między tymi obrazami rzeczywistości. Była to instalacja i zapis video, który niestety został natychmiast skasowany, ponieważ nie mieliśmy przydziału taśmy.

A na czym rzecz polegała w sensie filozoficznym? Chodziłem w studio telewizyjnym, wykonywałem operacje rękami tak, aby dotykać przestrzenie, ale jednocześnie recytowałem Tao Te King: „Trzydzieści sześć szprych w piaście tworzy koło. Dzięki pustce między nimi istnieje jednak pożytek z koła. Z gliny formuje się naczynia i garnki. Dzięki pustce w ich wnętrzu istnieje pożytek z naczyń. W ścianach domów wycina się drzwi i okna. Dzięki pustce w ich wnętrzu istnieje pożytek z domu. Na tym właśnie polega korzyść z pełnego i pożytek z pustego”.

Recytacja tego poematu w rzeczywistości telewizyjnego studia, ilustrowana przykładami zrobienia niemożliwego, czyli zetknięcia się obiektów z dwóch różnych punktów widzenia zmiksowanych trickowo, dała mi niesłychane przeżycie, napęd na następne dwa lata. Odkryłem, iż w telewizji można dotykać spraw metafizycznych, filozoficznych, wykonując bezpośrednio bardzo proste operacje w prostych sytuacjach, wystarczy tylko głębiej spojrzeć.

Drugą realizacją modelową była „Sytuacja studia telewizyjnego”, którą masz dokładnie opisaną w swojej książce, z tym że nie odnosiło się to jedynie do relacji pomiędzy studiem telewizyjnym a reżyserem, tak jak to zaakcentowałeś, ale odnosiło się też do pozycji kreatora w procesie kreacji. Gdy ciągniesz kreskę

po papierze, zakładając na chwilę, że jesteś rysownikiem, a nie videowcem, to zaczynasz ją w jakimś punkcie, potem ją ciągniesz, zmieniasz jej kierunek pod wpływem tego, co już do tej pory narysowałeś, czyli jest to ciągłe sprzężenie zwrotne pomiędzy tym, co było a tym, co jest i co będzie. I tutaj istnieje ciągłe reżyserowanie sytuacji studia. Wyraźnie mówię, z której kamery ma mnie być widać i jednocześnie zachowuję się tak, że wiem, z której kamery jestem widziany, a więc kreuję tę sytuację. Zresztą bardzo lubię porównywać bardzo skomplikowane modele telewizyjne do bardzo prostych sytuacji tak, jak na przykład rysowanie, do którego w 1975 roku jeszcze raz powróciłem. Zaczynałem kreskę w punkcie, który znam, a nie w którym skończę. Często wychodziłem poza blejtram na ścianę, gdzieś w galerii albo też rysowałem kreskę, o której nikt nie wiedział, gdzie jest jej początek, a gdzie koniec. Wiązało się to z pewnym cybernetycznym modelem, który przyjąłem i który stosowałem w wystawie „Uczestnictwo-Poznanie-Decyzja”, który mówi: to, co i jak poznajemy, jest wynikiem aktualnego sposobu dzielenia rzeczywistości. To jest jedno z centralnych pojęć cybernetyki, nauki, która dzieli rzeczywistość na systemy i podsystemy oraz bada związki między nimi. Kreacja wartości odbywa się też w ten sposób, że dzieli się rzeczywistość, przyjmuje pewne wartości ułamkowe i dopiero na ich podstawie wytwarza się syntezę wartości wytworzonej społecznie, które np. młodzież przyjmuje jako aksjologiczne dane już wyjściowe, dane z góry, lecz niemniej wytwarzane przez człowieka.

„Video C” jest moją pierwszą pracą, oczywiście oprócz realizacji z Lao Tsy, która była formą metafizycznej ekspresji w studio telewizyjnym, która robi krok do przodu w Polsce i w kontekście prac video na świecie. W czasie

realizacji w moim przeżyciu zachodziła bardzo piękna rzecz, której nawet się nie spotyka w teatrze, mimo iż teatr może operować dziesięcioma rzeczywistościami naraz. Zachodziło tutaj sprzężenie obiektywnego i subiektywnego, podmiotu i przedmiotu, pasywnego i aktywnego w obydwie strony. Nie było wiadomo, czy kieruję ruchem po ekranie, czy też gałką sterowniczą trójkątka; czy ruszając trójkątkiem w sensie intencjonalnym poruszam gałką po to, aby wywołać skutek na ekranie. Nie wiadomo było, w którą stronę ta relacja zmierza. Ta realizacja video nawet na niewykształconych widzów działała, przemawiała do ich podświadomości. Ludzie kupowali tę pracę, ponieważ była prosta i bardzo precyzyjnie działała.

Najbardziej rozbudowaną pracą były rysunki video-fotograficzne, skonstruowane w podobny sposób do Lao Tsy, z tym że zamiast operować pomiędzy obrazami dotykając je palcami, rysowałem między nimi granice. Kółko w mikserze trickowym rozszerzało się i wychodziła spirala, a jak się zmniejszało, pokazywała się spirala w inną stronę.

Podobnie był z kwadratami. W sztuce video była to pierwsza sytuacja połączenie trzech mediów w jedną całość, czyli rysunku, video i fotografii. Rysunki video-fotograficzne były drugą moją pracą wnoszącą do sztuki światowej pewną nową jakość. W pewien skromny sposób dotyczy to epistemologii. Operacje przetwarzania informacji w trakcie procesu informacyjnego można traktować jako obiekt poznania, czyli można się zająć tym, co się w społeczeństwie nazywa sterowaniem społecznym jako obiektem. Naturalnie, w tym wypadku w aspekcie społecznym, czyli efektem była kreska, a nie np. zmiana systemu władzy. Kreska na papierze, jej ekspresja, jej linia i wygląd, a nie dyrektywa organizacyj-

na gdzieś w terenie. W każdym razie było to poszerzenie sfery wolności, ponieważ telewizja okazała się być nie tylko narzędziem dokumentującym, nie tylko narzędziem dającym pewne możliwości ekspresji estetycznej i filozoficznej, ale także narzędziem badającym aktualne problemy społeczne, ludzkie. I dlatego w manifeście mogłem napisać, że badam swoją kondycję w sytuacji modelowej studia, że nie zubożeje świat, jeżeli ja go zubożę do modelu pewnego procesu poznawczego, tylko on się przez to klaruje i daje pewną odskocznnię do wyższej refleksji.

T.S.: Tutaj jest wyraźnie widoczny fakt pewnej odmienności twoich prac. Dochodzi element teatralności w działaniu. Myślę jednak, że jest to sprawa marginesowa.

P.K.: Tak. To jest sprawa marginesowa. Nigdy nie robiłem tzw. performances, aby występować jako jakiś demiurg. Wystarczyła mi satysfakcja, że oto na tyżce daję widzowi pewną treść poznawczą.

T.S.: A w jaki sposób starasz się to przekazać, to jest już z pewnością oddzielne zagadnienie?

P.K.: Zawsze w sposób jak najskuteczniejszy i jak najprostszy. Ciekawa jest praca „Telewizja oddech”, ponieważ jest z zupełnie innej beczki. Była zrobiona okazyjnie w ramach pewnego sympozjum zorganizowanego w Toruniu. Gdy przyjechałem na miejsce, to może mi się wyśniła, trochę wymarzyła taka rzeczywistość, gdzie technologia jest tak rozbudowana, że człowiek w swoim mieszkaniu może mieć ściany z telewizorów, co więcej posiada sprzężenie pomiędzy programatorem a swoim umysłem i może dowolnie kierować obrazami w swoim otoczeniu. Zrobiłem najprostszą sytuację sprzężenia własne-

go organizmu z jego nastrojami, działaniem i energią z działaniem telewizji. Od tysiącleci oddech jest symbolem przekazu pewnej energii duchowej, mówi się pneuma. Oddech w Hata Jodze jest drogą łączenia się z Bogiem. Użyłem tutaj oddechu jako środka, który steruje obrazem telewizyjnym. Ktoś powiedział, że podłączyłem serce, gdy drucik biegnie do klatki piersiowej. Lecz tutaj nie chodziło o serce, chociaż jego biciem na pewno można regulować obraz telewizyjny. W przyszłości efekt ten będzie możliwy do uzyskania bez żadnych problemów.

T.S.: Wydaje mi się, że w tym momencie dochodzimy do kolejnego punktu naszej rozmowy, a mianowicie do twojej tajemnicy organizmu.

P.K.: Nie, nie. To jeszcze trochę. Jeszcze jest video robione z ludźmi. Cały wielki dział. Prowadziłem tak intensywne życie, że dwa czy trzy razy w miesiącu miałem wystąpienie artystyczne albo pokaz, referat lub jakąś akcję z ludźmi. Zrobiłem całą serię prac video, wychodząc od cybernetycznego modelu patrzenia na sztukę, czyli od podziału rzeczywistości. Zrobiłem całą serię pokazów z ludźmi, którzy brali czynny udział w akcjach z kamerą video w ręku. Na czym to polegało? Oto np. w Domu Środowisk Twórczych rozdaję ludziom kartki i proszę, aby każdy narysował na swojej kartce jakąś linię. Prosta, zygzak... ale swoją. Następnie zbieram kartki, po czym każdy siada na krześle i trzyma kartkę przed sobą. Ja filmuję kamerą video tę jego kartkę, następnie robię panoramę na twarz. Pokazuję tę twarz zgodnie z linią, którą wcześniej narysował np. zygzaczkiem albo spiralą itd. Każdy z widzów wykreował sobie sposób pokazania siebie w telewizji. Oczywiście, gdy zapis odtworzyłem, była niesłychana frajda i zabawa dla wszystkich uczestników procesu

jego powstawania. Techniki video w sprzężeniu z publicznością używałem w całej serii, może z dziesięciu, pokazów. Innym razem zrobiłem pokaz, w którym używałem planszy z narysowanymi w różnych kierunkach strzałkami. Gdy pokazywałem to, co było na planszy, ludzie krzyczeli za plecami, w którą stronę mam kierować obiektyw kamery. W prawo, w górę, w lewo... Tak jak pokazywały strzałki. Ludzie wybierali kierunek. W pewnym momencie schodziłem z planszy i nie słuchałem już ludzi tylko sam rejestrowałem kamerą, aż po pewnym czasie, poprzez panoramę, ponownie wracałem do planszy i słuchałem ich poleceń. W kolejny dzień, w innej sytuacji, ale przy udziale tej samej publiczności rejestrowałem kamerą video gmach hotelu Europejskiego. Z magnetofonu odtwarzałem wskazówki publiczności, co mam pokazać i w jakiej kolejności. I słyszałem: w prawo, w lewo, w górę, w dół, na mnie, pokaż hall hotelu, recepcję, gości itd.

Pokaz odbywał się w ten sposób, że zaczynając od podstawowych podziałów np. robienia kredką linii na papierze, a potem rejestracji video zgodnie z przebiegiem tej kreski, poprzez to, że publiczność dyktuje mi jak mam rejestrować, poprzez to jak używam tego dyktatu w innej rzeczywistości (jak to mówi Robakowski, inna rzeczywistość jest fotografowana według tej samej recepty), pokazuję wreszcie efekt pracy w galerii, w telewizorze, który trzymam na plecach przez pół godziny. Pragnę pokazać, że uczestnictwo w procesie wymiany informacji społecznej jest pewnym obciążeniem dla człowieka. Chrześcijanin by powiedział, że pewnym krzyżem, że jest to związane z odpowiedzialnością i tą świadomością nosi się na własnych plecach. Był to trzeci cykl moich prac video.

T.S.: I ten trzeci cykl jest kolejnym, nowym etapem w twojej działalności. Rozpocząłeś pracę, które manipulują grupą, wpływają na jej podświadomość. Ty stymulujesz działaniami grupy. Czyli już nie ty i nie medium oraz konsekwencje jego działania na twój rozkaz, ale ty plus medium plus grupa.

P.K.: Tak. I z tym związana jest inna kwestia. Otóż jak doszedłem do tego, że tkwiąc w rzeczywistości społecznej, zauważyłem, że popełniłem błąd, gdyż nie zrobiłem kariery artystycznej.

T.S.: Czy uważasz to za błąd?

P.K.: Błąd w tym sensie, że nie miałem mocnych korzeni społecznych, nie miałem autorytetu tak jak mieli inni członkowie Warsztatu. A powinienem sobie ten autorytet zbudować. Dlaczego? Dlatego, że kiedy doszedłem do tego, że właściwy efekt sztuki to właśnie działanie społeczne, to w ogóle przestała mnie interesować działalność estetyczna jakiegokolwiek rodzaju. Pasjonowało mnie wpływanie na świadomość innych. Z tego powodu, konsekwentnie przez trzy lata starałem się zostać wykładowcą Szkoły Filmowej. Oczywiście, stara konserwa w Szkole mnie nie chciała i odrzucała moje oferty do czasu, gdy zrobiłem z Kazimierzem Konradem film o Wandzie Warszawskiej, gdzie okazało się, że poza awangardą jestem dobrym operatorem filmowym. Kazimierz Konrad na senacie sztuki filmowej powiedział, że poza tym, że interesuję się sztuką współczesną, jestem dobrym operatorem i od tego momentu przyjęli mnie do szkoły na stanowisko asystenta w dziale plastyki filmowej, gdzie sam prowadziłem wykłady. To już mi wystarczyło. Grupa studentów wystarczyła mi na moje potrzeby aktywności społecznej i badawczej. Od tej

pory moją pracą artystyczną było sprzężenie ze studentami, którzy po roku wspólnej pracy wystawiali w galeriach na Zachodzie. Józwiak czy też Weychert do tej pory są aktywnymi twórczo ludźmi. W tym czasie zrobiłem w video nietypową dla mnie rejestrację. Otóż mój student Józwiak miał za zadanie zrobić transmisję telewizyjną w ramach szkolnego cyklu dydaktycznego. Jako obiekt transmisji wybrał galerię podczas mojego wystąpienia. A ja z kolei u Józwiaka w domu przygotowywałem wszystko to, co miałem zrobić w galerii. Gościłem u niego w domu jako artysta nawiedzający warsztat pracy i używający jego narzędzi. Później gościłem Józwiaka jako realizatora w galerii podczas mojego wystąpienia. Od 1976 roku poczułem potrzebę metodyzacji pracy. Postanowiłem odnaleźć odpowiedzi spełniające moje potrzeby poznawcze, których nie mogłem znaleźć do tej pory, mimo tak skomplikowanych i wysokich lotów filozoficznych, refleksji społecznej, naukowej i działalności dydaktycznej w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Postanowiłem przyjąć do rozpracowania trójwymiarowy model intelektu ludzkiego Gilforda. W pracy tej od punktu wyjściowego, od punktu początkowego w byciu, od pojawienia się światła w ciemności, czyli od gestu kreacji doszedłem aż do momentu, w którym została wykonana najwyższa praca twórcza, do skończonego dzieła, które jest refleksją na temat kultury. Proces został przeprowadzony publicznie, potem ujawniony i sfilmowany w telewizji. Nastąpiła tutaj całościowa realizacja.

Tkwiłem w rzeczywistości, robiłem pewne zabiegi na sobie – potrzebne mi do życia. Jednocześnie występowałem z tym publicznie. Z drugiej strony wykonywałem działania dydaktyczne na studencie, który uczestniczył w tej pracy. Z trzeciej strony publiczność miała program telewizyjny. Tak więc

doszło do pełni, gdzie niejedyn człowiek i niejedyn artysta byłby w zupełności zadowolony, ponieważ spełnił się we wszystkich możliwych sytuacjach. Jednakże mnie to nie wystarczało. Miałem potrzebę dokonania czegoś więcej. Ciągle żyłem ze świadomością pewnej tajemnicy, pewnej granicy, której nie mogłem przekroczyć. Tą tajemnicą, granicą, która mnie wzywała, co widzę po latach, były impulsy mojej nieświadomości, która była o wiele bogatsza i o wiele głębsza, o wiele doskonalsza poprzez samokształcenie i kilkunastoletnią pracę nad sobą, od mojej świadomości, która w gruncie rzeczy była bardzo inteligentna (miałem około 135 punktów inteligencji według jakichś testów), ale jednostronna. Była to inteligencja typu werbalnego, intelektualnego, z dużą dawką intuicji, z której się nauczyłem korzystać w trakcie procesu twórczego. Tym niemniej nie była to intuicja czysto poetycka, a raczej intuicja epistemologiczna, poznawcza. I to nie wystarczało. W pewnym momencie przyszedł kryzys. Sztuka przestała dawać mi satysfakcję. Ciągle wysilanie się na nowy, cząstkowy przedmiot poznawczy nie dawało mi poczucia pełni. Nie było tego, co by Jung nazwał samorealizacją wyższego Ja. Było to poruszanie się na poziomie bezpośredniego uczestnictwa w życiu, w sztuce, kulturze bez pogłębionej kulturowej, historycznej refleksji i bez tego, co w alchemii nazywa się transmutacją swojego Ja w wyższą duchowość, w wyższe podłączenie się do wartości, niezależnie od czynników zewnętrznych, gdzie źródłem wartości jest już sam człowiek.

T.S.: Ale nie uważałeś przecież swojej poprzedniej działalności za straconą, nieważną.

P.K.: Nie, nie! To był mój świat. To była moja prawdziwa rzeczywistość, która dała mi póź-

niej takiego kopniaka, że mi na następne dziesięć lat wystarczy. Tego nie podejrzewałem. I przyszedł kryzys. Nie miałem satysfakcji z pracy w Szkole Filmowej, mało mi dawała praca ze studentami, z żoną miałem kłopoty w sensie jakiegoś głębszego porozumienia. Postanowiłem – i ze względów poznawczych i szukając ratunku – pójść z żoną na trening psychoterapeutyczny, interpersonalny, aby odnowić nasze stosunki małżeńskie na innej płaszczyźnie, aby pogłębić swoją przestrzeń psychologiczną. Żona jednak nie poszła na ten trening, ponieważ nie chciała się przed jakimiś obcymi ludźmi uzewnętrznić. A w gazecie przeczytaliśmy, że jest *rebirthing*, specjalna joga oddechowa, przetworzona joga indyjska przywieziona z Ameryki, która polega na tym, że podczas seansu specjalnego sposobu oddychania przechodzi się odrodzenie, czyli cofa się przez wszystkie stresy aż do dzieciństwa, aż do łona matki i na nowo człowiek się rodzi. Ja się w to wpuściłem po uszy. W tym czasie pisałem pamiętnik. Już wtedy wiedziałem, że są to niezwykle istotne doświadczenia. Za pierwszą sesją odrodziłem się na nowo. Za drugą miałem już objawienie.

T.S.: Co to oznacza: „Odrodziłem się na nowo”?

P.K.: To znaczy, że obudziłem się w pozycji noworodka, czując się jak małe dziecko, wewnątrz oczyszczone, bardziej zbliżone do ludzi, świeżo otwarte na świat, byłem wyczyszczony, wykosmetykowany na duszy. Natomiast przy drugiej sesji miałem już objawienie. Przeszedłem w stan tzw. śmierci mistycznej, kiedy wszystkie moje dotychczasowe władze zostały wyłączone. Wyłączona została moja władza sądenia, poznawania, widzenia, decydowania, myślenia, czucia, a mój duch wszedł w wyższą

rzeczywistość, skontaktował się z wyższą istotą. Było to centralne przeżycie mojego życia. Od tej pory zmieniłem światopogląd, zainteresowania, metodę pracy, styl życia, zacząłem interesować się religiami, psychologią głębi, Jungiem, antropozofią, buddyzmem, chrześcijaństwem ezoterycznym. Objawienie to polegało na tym, że zetknąłem się z istotą duchową, która była stworzona z samych pozytywnych wartości. W sensie werbalnym stwierdziłem, że ona jest bardzo dobra, niezmiernie dobra, jest spokojna, jest miłością. Miałem z nią takie porozumienie, że czułem, że do niej należę. Ostatnia moja wystawa, która odbyła się w jednej z warszawskich galerii, była poświęcona temu objawieniu.

Wykonałem płaskorzeźbę, która pokazywała jak wyglądała ta istota. Była ona ze światła, posiadała fakturę, poruszała się. Zrobiłem to dopiero w 1988 roku, ponieważ dojrzałem po wielu doświadczeniach mistycznych, a było to moje centralne przeżycie. Chryścjanin powiedziałby, że spotkałem się z Chrystusem, buddysta, że z własnym oświeconym umysłem, mahometanin, że z Allahem. Z tego powodu pracę tę nazwałem „Symbol ekumeniczny”. Odwołuje się ona do istot ukonstytuowanych z samych wartości, z samego dobra, pokoju i miłości. Po tym objawieniu zacząłem interesować się innymi religiami, sztuką w wymiarze duchowym a nie tylko racjonalnym czy filozoficznym. I muszę powiedzieć, że przyszedł duży kryzys. Nawróciłem się, miałem objawienie natury czysto religijnej i sztuka przestała być dla mnie ważna. Kiedy dochodziłem do krytycznego punktu, w którym miałem porównać dzieło sztuki z faktem eucharystii w Kościele, to na moją ówczesną intuicję eucharystia była ważniejsza. Żadne inne dzieło sztuki nie będzie rozsadzaniem miłości między ludźmi, tak jak rozsadzają tę miłość eucharystia w Kościele.

T.S.: Wszelkie porównania wydały się nagle nieważne.

P.K.: Tak. Sztuka wydała mi się wstępem do Kościoła. Sztuka i działalność na tym terenie wydała mi się wstępem do duchowości. Oczywiście, po latach doświadczeń troszkę inaczej uważam. Myślę, że istnieją dzieła sztuki, które posiadają charakter charyzmatyczny, sakralny w tym sensie, że same są sakramentami, że jest to ten wyższy wymiar ducha człowieka, który się często objawia w dziełach sztuki i wtedy one posiadają ten wymiar, tę moc przetwarzania drugiego człowieka, czyli zaszczepiania w nim wartości bezpośrednich. Człowiek w kontakcie z samą sztuką dostaje prezent od Boga, od artysty. W jego duszy coś się zmienia, dostaje nową wartość, dar z łaski. Sam na własnej skórze przeżyłem to tylko jeden raz, jeśli chodzi o sztukę – u Grotowskiego. Po trzykrotnym uczestnictwie w jego spektaklu miałem na pół roku energię do pracy, optymizm, pokój, miłość, dobry kontakt z ludźmi. Było to ozdrowieńcze działanie. I to jest prawdziwa sztuka; sztuka, która w duszy drugiego człowieka zasadza, krzewi, wprowadza do środka (tak jak w średniowiecznych obrazach przez lejek) pewną wartość, pewne dobro – czy to dobro poznawcze czy estetyczne, czy też przeżyciowe. I od tej pory tylko taką sztukę szanuję. Gdy sam czuję, że ma siłę czy moc, czy też charyzmat przekazania wartości, to wtedy się nie boję zrobić dzieła sztuki. Tak wysoki pułap ambicji powoduje, że rzadko mam taką możliwość i robię raz na pół roku wystawę.

T.S.: Okazało się, że wielu artystów, którzy pracowali z video, doszło do wniosku, że zostało w tym medium zrobione wszystko. Nagle do użytku weszła nowa generacja komputerów, mikserów, kamer, systemów zapisu, które ten problem zaczynają

w nowy sposób przetwarzać wyciskając wszystkie soki ze starych, sprawdzonych schematów, matryc. Czy nie sądzisz, że w związku z taką postawą następuje powolny zmierzch tej sztuki?

P.K.: Odpowiem ci bardzo nieskromnie na to pytanie. Uwzględniając moje prace, które są ewenementem na rynku polskim i zagranicznym, dochodzę do wniosku, że na tym etapie postępu technologicznego, który mamy w tej chwili, to większość podstawowych odkryć została zrobiona. Można pewne rzeczy tylko doszczegóławiać i modyfikować. Główna metoda poznawcza i penetrująca pewne zjawisko została zrobiona. Tak jak w fotografii do 1900 roku zrobiono prawie połowę tego, co się wydarzyło do roku 1980. Posiadam podobną intuicję i używam video do rejestracji wydarzeń, jako wygodnego środka dokumentacji.

Nie robię już modelowych sytuacji, ponieważ sam przeżyłem już o wiele wyższe skale rzeczywistości, może bardziej mistyczne, ale na pewno dające pełniejszy obraz człowieka. Także była to bardzo ważna stacja, nawet stacja centralna niemniej jednak stacja przesiadkowa na drodze poznawczej. Przesiedliśmy się teraz do pociągu wyższego rzędu, do pełnego udziału w kulturze, czyli w duchu. W tej chwili odnosimy się do tradycji ludzkości. Pytamy o doświadczenia, o to kim jest człowiek, dokąd zmierza, skąd pochodzi (co jest np. podstawowym pytaniem gnostyków). Te prądy myślowe, ruchy, tego typu postawa w tej chwili zaczyna na nowo odrastać w neopozytywizmie, który sugeruje, że jednym z podstawowych filarów przyszłej ludzkości będzie oparcie się na duchu, na wartościach, na specyficznie pojmowanej religii, na pewnym pogłębieniu istoty człowieka o wymiar duchowy.

T.S.: Czyżbyś widział koniec tej sztuki?

P.K.: Tak. Pojawiła się w kulturze nowa ciekawostka techniczna i została ona całkowicie spenetrowana przez artystów. Najlepszy przykład mamy na Inferentalu. Na dziesięć realizacji jedna jest ciekawa, poznawcza. Inne to powtórzenia i obracanie w kółko tego samego.

T.S.: Jak w tym kontekście sytuujesz swoją postawę, jeśli chodzi o problem wolności w sztuce? Początek końca czy też koniec początku? Czy na twoją osobowość ta sytuacja miała wpływ?

P.K.: Miała bardzo wielki. Była szkołą charakteru. Dokonywałem gigantycznych wysiłków, aby nie zmienić swojego wewnętrznego postępowania ze sobą pod wpływem zewnętrznych nacisków. Na czym polegała ta trudność? W tym okresie po raz pierwszy w życiu przechodziłem coś, co się w mistyce chrześcijańskiej nazywa drogą krzyżową. Polegało to na tym, że człowiek przechodzi przez stacje męki Chrystusa, przeżywając je na sobie. Sam jest ukrzyżowany, biczowany, ma koronę cierniową na głowie, przechodzi umywanie nóg. Chrystus był wielkim prekursorem. Ujawnił publicznie proces wtajemniczeń. Ludzie naśladując Chrystusa, mogą sami przechodzić przez stacje wtajemniczeń, przez stacje mistycznego rozwoju. Nie muszą wszystkiego czerpać od kapłana. Sami są kapłanami dla siebie samych. Dla mnie w tym czasie był to okres odkrywania rzeczywistości ciał mistycznych. Mogłem się wcielać w różne ciała mistyczne: w ciała wojska, partii, kościoła. Byłem tak medialnie wrażliwy, że mogłem czuć się jak mój duch wciela się w pewne wyższe całości nieświadomości społecznej. I oczywiście nastąpiła wielka walka duchowa, ażeby utrzymać się przy duchowo-

ści typu religijnego. Chrześcijańskiego, buddyjskiego lub ekumenicznego. Szerzej mówiąc: kościoła dobra, prawdy i miłości. Wszystko po to, aby nie wejść w jakąś grupę społeczną, która ma partykularne, wąskie interesy. Oczywiście, dominacja policji i wojska była wtedy straszliwa. Wielokrotnie czułem się zjedzony przez oddział milicji, który szedł ulicą, a ja przechodziłem obok. Były to bardzo dramatyczne, ciężkie doświadczenia, które m.in. doprowadziły mnie do choroby psychicznej. Miałem epizod psychotyczny. Przez rok byłem chory na ciężką psychozę, z której wyleczyłem się cztery lata temu. Tym niemniej te doświadczenia duchowe w tamtym czasie były tak silne, że moja struktura obronna racjonalnego umysłu nie wytrzymała napięcia i poddała się na pewien okres.

Zrobiłem dwa działania artystyczne poświęcone stanowi wojennemu, a raczej pewnej duchowości w stanie wojennym. Pierwsze u Antoniego Mikołajczyka, w pracowni nazywało się „Ostatni papieros”.

Była to artystyczna przemowa skazańca, który ma jeszcze czas na zapalenie ostatniego papierosa. Wtedy symbolicznie zapaliłem ostatniego papierosa. Ludzie byli tak przejęci moim wystąpieniem, że gdy później widzieli mnie z papierosem na ulicy to myśleli, że jestem świnią. W drugim wystąpieniu artysta Bałdyga trzymał przed publicznością moje zdjęcie wielkości jeden do jednego, na którym stałem w lesie i patrzyłem w stronę publiczności. Jednocześnie z magnetofonu był odtwarzany głos, który mówił o moich doznaniach wewnętrznych związanych z drogą mistyczną a stanie wojennym. Mówił, że jest mi duszno, że umieram, że moje kości są łamane, że odrywa mi się głowa, że nie mam czym oddychać, że mam ciężar na piersiach, że ciało rozrywa mi się na kawałki. W drugiej części nagrania

głos mówił, że mam powietrze, że zaczynam oddychać, że przychodzi do mnie świat, że coraz lepiej się czuję. Ludzie w ciągu pięciu minut, patrząc na moje zdjęcie, mogli przejść przez drogę mistyczną od życia do śmierci i z powrotem do życia.

T.S.: Heinsberg kiedyś powiedział, że główna siła napędowa wszystkich wynalazków ludzkości XX wieku tkwi w grupie. Postawa wspólnego działania może przynieść efekt. I właśnie wytwarza ciało mistyczne, które później samo w nieświadomości pracuje. Czy w latach twojej największej aktywności twórczej skojarzonej z video próbowałeś ten problem penetrować?

P.K.: Tak, tak. Byłem na to bardzo wyczulony. Trzy czwarte moich prac ze studentami polegało na penetrowaniu zjawiska zbiorowego twórcy, ponieważ film jest pracą zbiorową, kreacją zbiorową. Uczyłem ich technik postępowania w sytuacji, kiedy twórców jest wielu, a dzieło sztuki jedno.

T.S.: A na czym to działanie polegało?

P.K.: Polegało przede wszystkim na zmianie pewnych normalnych struktur, które panują przyjętych w filmie, w ekipie filmowej. I tak np. dziesięciu operatorów było przyporządkowanych jednemu reżyserowi, dalej dziesięciu reżyserów wysłuchiwało propozycji jednego operatora. Innym razem wspólnie wymyślaliśmy układ jakichś sytuacji, po czym każdy osobno je realizował. I to był społeczny wymiar mojej pracy dydaktycznej. W sensie artystycznym zawsze lubiłem łączyć się z kimś drugim w celu wywołania dialogu. Moimi interlokutorami przez wiele lat był Robakowski, później Waśko i Paruzel. Z Waśko metodycznie współpracowałem. Pokazywaliśmy sobie nawzajem swoje filmy,

urządzaliśmy sobie spotkania dyskusyjne tylko po to, aby poruszyć jakiś problem. Proces ten zakończył się wspólnie wykonaną pracą, która nazywała się „Samoweryfikujące się punkty”. Zaprezentowaliśmy ją w Lublinie w 1980 roku. We dwójkę zrobiliśmy jedno dzieło sztuki, pod którym osobno podpisaliśmy się. Mieliśmy prawo do pokazywania go publicznie w różnych miejscach jako swoje, mimo że była to jednocześnie praca drugiego z nas. Było to przekroczenie sytuacji jednoosobowego autorstwa na korzyść grupowego. W Lublinie mieliśmy wielką przemowę na temat zmian etycznego stanowiska artysty, wytwórcy dzieła sztuki na korzyść jego partycypacji w tym, co mu się wydaje twórczo interesujące w danej sytuacji. Był to zbiór tekstów o sztuce, zapisany w punktach, który w formie plakatu powiesiliśmy na ścianie. Po omówieniu jednego z punktów, kilka osób z publiczności wstało, posądzając nas o wywrotną robotę i ostrzegając, że za tego typu działanie i myślenie idzie się u nas do więzienia... ha, ha, ha.

A przecież chodziło o wytworzenie takiej organizacji międzyludzkiej, która opiera się na wartościach, a nie na systemie formalnym. I konkluzja tutaj jest krótka: dzieło sztuki zmieniło swój status.

T.S.: I co tobie to dało?

P.K.: To mi dało wolność. W tej chwili mogę się z każdym połączyć, jeżeli tylko zaistnieje twórcza możliwość interakcji. Nie mam żadnych obciążeń. Mogę za chwilę z tobą zrobić film tak jak wcześniej robiłem z Józefem Szajną. Jeżeli istnieje interakcja i jeśli ona jest realna, to mogę się tutaj cały włączyć.

Łódź, 26 marca 1988

Rozmowa z Ryszardem Waśko

Tomasz Samosionek: Jak to się stało, że dopiero w połowie lat 70. skierowałeś swoją uwagę na sprzęt video?

Ryszard Waśko: Z prostego powodu: video jako sprzęt, w tym czasie (1969–1975) w Polsce nie istniało lub było trudno dostępne. O ile dobrze pamiętam, pierwszy sprzęt video – w obrębie „Warsztatu” – posiadał Bruszewski, który zakupił magnetowid chyba w 1976 roku podczas swego pobytu w Berlinie Zachodnim. Możliwości zapisu magnetowidowego były w tym czasie dostępne głównie jako zapis telewizyjny przy użyciu ciężkiego i nieruchliwego studyjnego sprzętu. Pamiętam, że jednego z pierwszych zapisów video dokonaliśmy w „Warsztacie” chyba w 1974 roku, w szkolnym studio na Marysinie. Do większości projektów, które realizowaliśmy, były używane bezwizjerowe (ślepe) kamery przemysłowe. Rejestrowany obraz obserwowaliśmy na monitorach. Realizowałem wtedy projekt, który wcześniej – w innej formie – zrobiłem w filmie „Z A do B i z powrotem do A”. Projekt, niestety, nie wyszedł właśnie ze względu na to, że kamera, której używałem, nie posiadała wizjera – po prostu nie mogłem kontrolować rejestrowanego obrazu przebywając poza studiem. Na rynku nie było sprzętu video, a jeśli się pojawiał, to okazywał się zbyt drogi. To – moim zdaniem – sprawiło, iż video w okresie 1975–1979 było w Polsce sprzętem ekskluzywnym i prawie nieużywanym w pracy artystycznej. Dlatego robiłem tylko projekty jak „A corner of a house”, które mi wystarczały.

T.S.: Które ze swoich prac z tamtych lat uważasz za najistotniejsze?

R.W.: Pierwsze prace, które stanowiły dla mnie istotną jakość, zrealizowałem w 1976 roku podczas półrocznego pobytu w Belgii, głównie w International Cultural Center – ICC, w Antwerpii. W ośrodku tym miałem możliwość korzystania z nowoczesnego studia video oraz z lekkiego przenośnego sprzętu, typu video-portable. Tam też w zasadzie zrealizowałem pierwszą, półgodzinną taśmę video. Powstały trzy realizacje: „Space out of”, „Weariness of My Leg” i „Measurement”. Następne realizacje, jakie zrobiłem, to były głównie video – performance lub instalacje typu „Weariness of My Leg II” – performance przeprowadzony w Galerii „m” w Bochum (1976), różniący się tym od zapisu dokonanego w ICC w Antwerpii, iż był dokonany na żywo (nie jako zapis taśmowy), w obecności publiczności znajdującej się w galerii. Performance trwał krócej, około 7 minut (zapis taśmowy 9 minut). Innym performancem była, dokonana w tym samym dniu, realizacja pt. „Measurment II”. Poza tymi pracami zrobiłem jeszcze kilka realizacji w Łodzi, w Stowarzyszeniu Twórców Kultury, m.in. „A Corner” – I i II, próbę oraz instalację „Enlargement”. Trudno mi wskazać jedną z tych prac jako najistotniejszą; uważam, że każda z nich była ważna.

T.S.: Spośród wielu propozycji o charakterze analitycznym w twoim dorobku znalazłem pracę, która z założenia penetruje zupełnie inne problemy. Mam tutaj na myśli instalację, o której wspominałeś wcześniej, a mianowicie „Weariness of My Leg”. Czy mógłbyś ustosunkować się do tej uwagi?