

Wywiad z Józefem Robakowskim,
Galeria Wymiany, Łódź,
05.06.2012

Aneta Panek

Aneta Panek: Porozmawiajmy o Twoich imponujących kontaktach z międzynarodową awangardą artystyczną, których początek przypada na przełom lat 60. i 70.

Józef Robakowski: To ciekawe, że pierwsze były kontakty ze Wschodem, a nie z Zachodem! 1969 rok i początek lat 70. to był czas naszych pierwszych podróży – do Moskwy! Fascynacja Dzigą Vertov i wczesnym kinem rosyjskim, pierwsze pokazy filmów Warsztatu na przeglądzie filmów studenckich w Moskwie. W 1969 roku byliśmy też zapraszani do Studio Béla Balázs w Budapeszcie – to się zaczynało równolegle. Wtedy nawiązaliśmy pierwsze kontakty z Dórá Maurer i z Gáborem Bódy. Potem, w 1972 roku był Edynburg – dzięki Demarco i Stanisławskiemu (AP: Edinburgh International Festival (20.08–09.09.1972) i zorganizowana tam wystawa Atelier 72, w Richard Demarco Gallery, przy współpracy z Muzeum Sztuki w Łodzi. Pokazano dzieła 40 artystów, m.in.: Magdaleny Abakanowicz, Jerzego Beresia, Wojciecha Bruszewskiego, Stanisława Drózdza, Stanisława Fijałkowskiego, Zdzisława Jurkiewicza, Tadeusza Kantora, Edwarda Krasińskiego, Jerzego Nowosielskiego, Romana Opałki, Teresy Pagowskiej, Ireneusza Pierzgalskiego, Józefa Robakowskiego, Bogusława Schäffera, Henryka Stażewskiego, Zbigniewa Warpechowskiego, a także Teatru Cricot 2 i Warsztatu Formy Filmowej.)

W 1972 roku zostaliśmy też zaproszeni do udziału w documenta 5. „Befragung der Realität – Bildwelten heute” Harald Szeemanna. To było niesamowite! Tam doszło do spotkania z Birgit i z Wilhelmem Hein,

z Wulfem Herzogenrath, z Otto Steinertem, tam spotkaliśmy artystów takich jak: Nam June Paik, Stan Brakhage, Bruce Naumann, Michael Snow, Paul Sharits, Joseph Beuys, etc, etc.

Potem, w 1974 roku był udział członków Warsztatu w Fifth International Experimental Film Competition, Casino Knokke-Heist (25.12.1974-02.01.1975). W programie swoje filmy przedstawiali m.in.: Birgit i Wilhelm Hein, David Hall, Marylin Halford, Werner Nekes, Tsuneo Nakai, Anthony McCall, William Raban.

AP: Następnym festiwalu w Knokke-Heist były projekcje filmów Warsztatu zorganizowane w 1975 roku: w Folkwang Museum, Essen (styczeń), Städtische Kunsthalle, Düsseldorf (styczeń), „XSCREEN“, Kolonia (styczeń), Abaton Kino, Hamburg (styczeń), Danish TV, Kopenhaga (luty), Henie Onstad Kunstsenter, Oslo (luty), Ciemna 1, Centro Universitario Cinematografico, Padwa.

JR: Wszystko to w tych pierwszych latach działo się przez Stanisławskiego, on nam bardzo wiele drzwi otworzył, umożliwił wiele kontaktów. On zaprosił nas do Amsterdamu, gdzie wcześniej mieliśmy już kontakty. I tam w 1979 roku był taki festiwal międzynarodowy tych krajów demokracji ludowej, ale też z Amerykaninami, z Anglikami, itd. Jest zresztą bardzo ładny katalog z tego spotkania, są zachowane materiały, zbiory – to jest fantastyczna sprawa. To spotkanie potem miało miejsce też jeszcze w Stanach, u Nicolasa Schawitza. Potem się spotkaliśmy ponownie na documenta, z tą całą awangardą, oni byli naszymi zwolennikami. Herzogenrath też nam ułatwiał gdzie się dało wyjazdy i podbyty, on był ekspertem od filmu w Essen, w Folkwang Museum, tam była też jeszcze inna ekspertka od fotografii, Uta. Naszym zwolennikiem był też fotograf wybitny, ale też i pijak straszny, od fotografii subiektywnej, Otto Stein. On też wymyślił taką piosenkę frywolną, „Theo fährt nach Łódź”, mam gdzieś nawet taką płytę od studentów i od niego. Myśmy u niego byli, on też był na naszych projekcjach, on był starszym człowiekiem koło osiemdziesiątki, ale ciągle wódkę pił. Tak wtedy było po prostu. To właśnie byli nasi zwolennicy. Kolejnym z nich był taki minister, niesamowity zupełnie minister kultury, który zawsze przychodził do nas kiedy myśmy się pojawiali w Amsterdamie, on się nazywał Star. Zawsze nas zapraszał do swojego domu i tam na stole leżały książki o Themersonach, o Strzemińskim, itd.

AP: *To było wtedy znane na Zachodzie? Skąd oni to wszystko wiedzieli?*

JR: Oni to wszystko znali, ci ludzie wiedzieli, byli bardzo zorientowani w polskiej awangardzie!

AP: *To jest być może po prostu kwestia zainteresowania i pewnej otwartości...*

JR: No i pewnych pokrewieństw, korespondencji. Stanisławski był w Essen, potem właśnie Star się pojawił, który nas potem zapraszał do Essen. Mieszkaliśmy tam w super warunkach. Wcześniej byliśmy po prostu normalnymi chłopakami. Czyli on nas po prostu tak uszanował i potraktował jak najbardziej poważnie. Tam była pierwsza polska duża wystawa, poświęcona Strzemińskiemu. Uecker był wielkim fanem jego twórczości. Tu jest właśnie obraz Ueckera, *hommage* dla Strzemińskiego. Były też tu w Łodzi spotkania z Grupą „Zero”, wszystko to się działo na najwyższym szczeblu. Wszystkie te nasze kontakty, przyjaźnie i korespondencje doprowadziły zresztą do «Konstrukcji w Procesie» w 1981 roku w Łodzi.

AP: *«Konstrukcja w Procesie» jest oddzielnym tematem, o którym chciałabym dłużej porozmawiać - to była wielka i ważna inicjatywa. Opowiedz o tym jak do tego doszło.*

JR: Tak, to było tak jakby coś się wtedy skończyło - to nastawienie konstruktywistyczne na sztukę. Tu już wszedł postmodernizm. Już trzeba było uciec - poprzez to, że tam dopisaliśmy słowo «Konstrukcja w Procesie». To było bardzo ważne słowo, bo ta wystawa początkowo miała się nazywać «Konstrukcja». Jeśli ona by się tak nazywała, to byłaby już takim zmierzchem tego co tam się już odbywało na Zachodzie, bo to byli artyści już raczej odchodzący - wielcy, ale odchodzący. To nowe sformułowanie «w procesie» było więc w tym kontekście bardzo ważne. Równolegle odbywała się tutaj w Polsce olbrzymia wystawa pt. „Falochron”, w tym samym miejscu, gdzie miała miejsce «Konstrukcja w Procesie», tylko w innej fabryce. Tę wystawę zrobił Antoni Mikołajczyk, zaprezentowano tam tę taką specyficzną polską sytuację w sztuce. To była ważna wystawa, ale niewiele się o niej mówiło, bo tamta wystawa przykryła ją.

AP: *Właśnie takie sytuacje są interesujące. Dlaczego tak się stało?*

JR: No właśnie, bo przecież ona była bardzo ciekawa, bo odkrywała dużo nowych, ważnych rzeczy – tam np. «Łódź Kaliska» wystąpiła po raz pierwszy.

AP: Ważne jest także zestawienie pewnych dyskursów, które w tym czasie miały miejsce, z jednej strony dyskurs oficjalny, z drugiej natomiast inicjatywy takie jak „Konstrukcja w Procesie”, czy „Falochron” lub też wcześniej – na początku lat 70. takie imprezy jak wystawa Atelier 72 w Edynburgu, Knokke-Heisst czy documenta 5.

JR: Atelier 72 to była jedyna wystawa, która się wymknęła kontroli cenzury w 1972 roku, w Edynburgu i to w dodatku tak wielka i ważna. Ale to wszystko dzięki Demarco – to był luzak, Stanisławski naturalnie też, oni to przesznułowali. Tam też byliśmy my, Warsztat Formy Filmowej, to był moment, w którym nastąpiło pewne przełamanie, weszły nowe media, co bardzo nowe i niezwykle ważne! Tego Foksal np. nigdy nie wystawił! Foksal był szalenie tradycyjną placówką. Oni tą tradycyjność utrzymywali bardzo ściśle, bo mieli świetne kontakty. To była placówka PSP (Polskie Stowarzyszenie Plastyków) czyli szalenie silnej organizacji chałturniczej. PSP działało przy Związku Polskich Artystów Plastyków. To była taka organizacja, że żaden artysta nie mógł zrobić pracy albo wystawić bez jej zgody. Nie można było rachunków wystawić prywatnie, tylko trzeba było przez PSP. I te procenty, które oni brali od artystów fundowały m.in. całą grupę Foksal. Czyli tak samo wszystko to co robił Kantor. To oni mieli pieniądze, paszporty służbowe, a ich szef, szef PSP, był potem dyrektorem teatru Kantora. Czyli to był zamknięty obieg. Foksal nie przyjmował żadnej innej inicjatywy, która była realizowana poza galerią, oni mieli patent na taką awangardowość. Ale w gruncie rzeczy, to była po prostu grupa plastyków, a polska plastyka była wtedy bardzo przeciętna, średnia. Teatr Kantora był ciekawy, ale dzieła plastyczne Kantora nie były bardzo ciekawe. Więc nie było tak na prawdę co pokazywać na Zachodzie. Był wtedy bardzo modny Hasior, Fangor, Abakanowicz. Państwo ich wysyłało na wystawy zagraniczne, więc oni jakoś sobie radzili, niezależnie od tej młodej grupy ludzi skupionych wokół Galerii Foksal.

AP: Interesuje mnie też rozwój kontaktów pomiędzy ośrodkami awangardowymi w Polsce, pomiędzy np. Łodzią i Galerią Wymiany, a Poznaniem, Galerią Akumulatory i Kozłowskim...

JR: To jest przełom 1969/1970, kiedy to wchodzi Kulikowie, Wrocław, Natalia LL, Warsztat, itd. To jest ta nowa siła młodego pokolenia artystów, z których większość pracuje już z nowymi mediami, oni operują już fotografią, filmem, performancem. Warpechowski, Bruszewski, Waśko, Różycki, Mikołajczyk, Rybczyński... O tym właśnie mówi «Antologia tekstów o sztuce lat 70. i 80.». Ta wystawa, o której jest ta książka właśnie miała być w Łodzi, ale myśmymy tu nie dostali miejsca na tę wystawę i ona w związku z tym odbyła się w Sopocie, właściwie przypadkowo, bo to Łódź miała wtedy taką siłę i inicjatywę zrobienia takiej potężnej wystawy, już multimedialnej, ale po prostu tu nie było na nią miejsca. BWA nam odmówiło, zresztą tutejsze BWA było strasznie komercyjne, szef nazywał się Kepler i on nam odmówił. Potem na plenerach w Osiekach spotkaliśmy Czerwonkę, jego namówiliśmy na zrobienie tej wystawy dokumentacyjnej lat 80. Fantastycznym centrum był Lublin, czyli po prostu Andrzej Mroczek, jego Galeria Labirynt i wszystkie jego wielkie imprezy. Tam się po prostu działo bardzo dużo, przyjeżdżali artyści z zagranicy. Niektóre imprezy były przrzucane do Łodzi. W Lublinie odbył się niesamowity, wielki pokaz poezji wizualnej, robiony przez Mroczka i przeze mnie. To były często inicjatywy wspólne i to było ciekawe po prostu – to poczucie wspólnoty, zaangażowanie razem w te wystawy i imprezy.

AP: A czy wście się kontaktowali między óśrodkami polskimi? Czy Galeria Akumulatory Jarostawa Kozłowskiego była Ci wtedy znana? Bywaliście u siebie?

JR: To było też ciekawe, co on robił. To wszystko było ważne, ale trzeba pamiętać, że to były siłą rzeczy działania o wymiarze politycznym. Wszystko to odbywało się za przyzwoleniem Związku Socjalistycznego Młodzieży Polskiej. Kozłowski nigdy nie był żadnym tam politrukiem, ale ta galeria, Galeria Akumulatory, założona przez niego w Poznaniu, powstała w ramach tych struktur, w ramach ZSMP. On zresztą był bardzo fajną postacią i na pewno nie grał w tę politykę, ale Galeria Akumulatory była w ZSMP i to już był pewien stempel. Kozłowski był sam na tyle dobrym artystą i współorganizatorem, że miał też świetne kontakty z Foksalem. Z tego właśnie powodu – kontaktów z Foksalem, my już mu tak za bardzo nie ufaliśmy. Dlatego w tej książce; antologii tekstów o sztuce lat 70. i 80. brakuje Kozłowskiego, który był bez wątpienia ważnym artystą i teoretykiem, ale też «Foksalowcem», a myśmymy wtedy głównie atakowali Foksal za oportunizm. Te resentymenty były bardzo wyraźne.

AP: Już wtedy?

JR: Tak, tym bardziej, że właśnie wtedy Foksal zakłócił tę naszą współpracę ze Stanisławskim. Myśmy tutaj zrobili taką fantastyczną imprezę, która się nazywała „Warsztat”. (AP: W Muzeum Sztuki w Łodzi Warsztat Formy Filmowej przedstawił 26-dniową Akcję Warsztat (31.01–25.02.1973) To była długa, miesięczna impreza w Muzeum Sztuki i Stanisławski za to dostał strasznie od Kantora po uszach – podobno dlatego nie wydali nam katalogu, a do tego wszystko zmierzało... I potem była bardzo długa przerwa w kontaktach z Muzeum Sztuki.

AP: A czemu Kantor tego nie chciał? Ze względów konkurencyjnych?

JR: On był właśnie takim strasznie pryncypialnym człowiekiem, on też się pokłócił z ludźmi, którzy stworzyli Foksal.

AP: Tak, to wiem.

JR: Oni po prostu od niego odstąpili, wyjechali.

AP: Masz na myśli Mariusza Tchorka, Ankę Ptaszkowską, Eustachego Kossakowskiego?

JR: Tak, między innymi. Tam takim łagodzącym człowiekiem był zawsze Stażewski, który raczej z nami współpracował, on brał udział w «Konstrukcji w Procesie», wystąpił też w moim filmie «Żywa Galeria». Wtedy też pojawił się taki artykuł słynny Borowskiego o «pseudo-awangardzie», gdzie on nas krytykuje i odsyła do kąta, tekst ukazał się w gazecie najbardziej oficjalnej, czyli w «Kulturze» i on nam bardzo zaszkodził, bo po tym artykule myśmy nie mieli już wstępu do państwowych instytucji. To był szalenie ostry artykuł i to była twarda polityka otwartej konfrontacji. Myśmy pracowali w dziedzinie filmu, który był wyjątkowo skorumpowaną dziedziną sztuki, bardzo silną, szkoła filmowa była taką nietykalną ostoją i wyjść poza jej granice, zaatakować tę instytucję, znaleźć inną formułę kina było szalenie trudne. Nam nie chodziło o kontynuację szkoły polskiej, my w takie coś nie chcieliśmy grać. Nie chcieliśmy nawet nawiązywać do polskich eksperymentów, tych Lenicy, czy Borowczyka, które były przecież bardzo dobre, ale zbyt udane komercyjnie. Nasza koncepcja była zupełnie inna, nam chodziło o kino czyste. My

rzeczywiście mieliśmy pewną otwartość na społeczną sytuację miast i to wynikało z doświadczenia bezpośredniego. Przeciwnie, niż «plastusie», tak ironicznie nazywaliśmy artystów plastyków. Plastyka polska była już bardzo wtórna w latach 60. Szczytowym osiągnięciem to była Abakanowicz, albo Fangor. To byli delegaci, którzy sami sobie jakoś radzili w tej rzeczywistości politycznej, jeździli po świecie, dostawali paszporty. Ale tu w Polsce właściwie nie mieli wystaw, co jest ciekawe. Czasem, jak się coś zdarzyło w Zachęcie, to potem już długo długo nic. Ja pamiętam, że przy okazji jakiejś wystawy korespondowałem z Abakanowicz. Ona też była wtedy za granicą. Bo stwierdziłem, że ona od 20 lat nie miała wystawy w Polsce! Zazdrośnicy ją wykluczyli! Tak samo Fangor. Przez to, że on był w Stanach i mu się świetnie powodziło, tu była kompletna cisza wokół niego, zamknięcie i wykluczenie - z zazdrości. Jak on tu przyjechał, to wszyscy się poczuli zdenerwowani, że po co on tu przyjechał?! Abakanowicz też tak denerwowała. Żebyś wiedziała, co się działo w Edynburgu między Szajną, a Kantorem! Jakie były tarcia, jak myśmy się z tego śmiali! To było żenujące, że na obcej ziemi takie pojedynki ambicjonalne tak zażarcie staczali! Gdzie wchodził Szajna, to już nie wchodził Kantor, musieli mieszkać w osobnych hotelach, nie chodzili na te same imprezy. Trzeci był Penderecki, który też gardził resztą. I myśmy jako młodzi absolwenci się z nimi bawili po prostu. To były konflikty na tle osobistym, wynikające z kompleksów i niespełnionych ambicji; walka o uznanie, a my byliśmy po prostu szczeniakami, my się po prostu bawiliśmy tą ich bufonadą.

AP: Jak docieraliście do informacji z Zachodu, do tekstów, artykułów, publikacji?

JR: To dopiero nastąpiło kiedy zaczęliśmy wyjeżdżać - czyli od 1970 roku. Bardzo dużo nam te wyjazdy dały, wiele ważnych tekstów wpadło nam wtedy w ręce. To były prawdziwe podróże inicjacyjne.

AP: Czy wy czytaliście po niemiecku, po angielsku?

JR: Tak. Mikołajczyk znał bardzo dobrze niemiecki, angielski prawie wszyscy już znali. Pojawiały się tu przy nas takie osoby jak Gruszczyński, jak zobaczył, że mamy takie źródła. On się przy nas z tych materiałów uczył. To były pierwsze materiały, które docierały do nas z Zachodu, innych nie było.

AP: Czyli nie przetworzone, oryginalne źródła?

JR: Absolutnie, oryginalne źródła! Myśmy mieli fantastyczną korespondencję z Centrum DIN w Rzymie, gdzie oni otrzymywali od nas nasze książki, a w zamian wysyłali nam aktualne rzeczy o konceptualizmie – ja te książki wszystkie mam. Na Zachodzie ich nie ma podejrzewam, a są tu u mnie w Łodzi – to są kapitalne źródła! One mają swoją stylistykę, są często wydane na bardzo prostym papierze. Z czasem zaczęły się pojawiać w Polsce takie centra komunikacji, taką rolę odgrywała Łódź, ale też Galeria Foksal w Warszawie, czy Galeria Akumulatory w Poznaniu. Ta działalność informacyjna była szalenie ważna! Ale też na Zachodzie zaczęły się pojawiać ośrodki komunikacji stanowiące alternatywę wobec panującego tam porządku i zainteresowane krajami Bloku Wschodniego, ich kulturą i polityką. Tu przyjeżdżał np. taki komunista, już w 1971 roku się pojawił w Łodzi po raz pierwszy, Gluzberg się nazywał. On przyjeżdżał z Ameryki Południowej, gdzie założył takie pierwsze centrum komunikacji – ono już było tak trochę lewicujące, do niego przyjeżdżali Francuzi, ludzie z Kanady... I oni tworzyli taką kontrę do tego wszystkiego co byłoby takim luksusowym światem zachodnim, czyli światem komercyjnych działań. Dla nich to było tu bardzo ciekawe miejsce, bo myśmy byli blisko Rosji, która ich interesowała, ale oni tam pojechać nie mogli. To było takie «przedbrodzie» – nocowali w Łodzi i przywozili nam książki. Te książki ja mam do dziś w moim archiwum – to wszystko od tego Gluzberga dostawaliśmy na bieżąco. On nas też kontaktował z Zachodem, skąd dostawaliśmy zaproszenia. Pierwsze takie zaproszenie dostaliśmy w 1975 roku. Wtedy też pojawił się Jan Świdziński i jego koncepcja konceptualnej sztuki jako kontekstualnej sztuki. On w zeszycie *Warsztatu* wydanym w wersji polskiej i angielskiej (AP: *Warsztat Formy Filmowej* 7 (26.08.1975), który zawierał m.in. manifest ugrupowania autorstwa Bruszewskiego, zamieścił swój tekst (AP: słynny tekst Jana Świdzińskiego pt. „Model kina” (1975), opublikowany również jako odrębne wydawnictwo. Autor poruszał w nim m.in. problem transformacji czasu w filmie: „Wprowadzenie czasu aktualnego materializuje go. Staje się on parametrem oglądanej rzeczywistości filmowej. Tyle widzimy z rzeczywistości, ile poświęcimy czasu na jej oglądanie. Tożsamość przedmiotu w ruchu i zatrzymanego nieruchomo ustalamy nie na zasadzie percepcji wyłącznie, lecz poprzez szukanie izomorfizmu przy zastosowaniu odpowiedniej operacji semantycznej...(...”).

AP: Opowiedz mi jeszcze coś o latach 80.

JR: Lata 80. to są przede wszystkim takie centra, jak: Wrocław – Jerzy Ryba, który organizował niezależne, osobne działania artystyczne – poza polityką państwa, w ramach Galerii Przykościelnej, która nie miała nic wspólnego z kościołem, co naprawdę jest bardzo istotne! Jerzy Ryba wywodził się z grupy SKE (AP: Studio Kompozycji Emocjonalnej, 1970–1981). Tam też z Natalią LL działał i występował. Dalej była Galeria Przykościelna Andrzeja Ciesielskiego w Koszalinie przy plebanii św. Krzysztofa, równolegle działała tu w Łodzi galeria zupełnie podziemna «Czyszczenie dywanów», działał «Strych» od 1982 roku, była «Galeria Wymiany» i STK, czyli Stowarzyszenie Twórców Kultury, które jest tu do tej pory ważnym centrum, to był zupełnie wspaniały dom artystów, z lat jeszcze 70., to wszystko nie jest jeszcze zamknięte w latach 80.! STK było zupełnie wyjątkowym, niesłychanie aktywnym miejscem, gdzie działaliśmy wszyscy – tam była restauracja, sala ekspozycyjna, świetny lokal nastawiony na projekcje itd. To była placówka, która zarabiała pieniądze poprzez restaurację i dzięki temu była względnie niezależna i tam mogliśmy organizować imprezy, których prywatnie nie można było zrobić. STK rozliczało «Konstrukcję w Procesie», tam mieliśmy swoje biuro. Przez STK przewinęło się szalenie dużo zagranicznych artystów: Wolf Kahlen tam przyjeżdżał, przez «Strych» z kolei Anglicy się przewijali, Niemcy, poprzez «Pielgrzymkę», która też była takim bardzo ważnym łódzkim przedsięwzięciem, było też «Nieme kino», którego wbrew utartej opinii wcale nie organizowała «Łódź Kaliska», bo oni filmów mieli dwa albo trzy, większość filmów zorganizowali ludzie ze szkoły filmowej, ale już z tej szkoły, z której my musieliśmy odejść, ze względu na sytuację polityczną (AP: po wprowadzeniu Stanu Wojennego w grudniu 1981 roku). Tu są dwa fantastyczne wydawnictwa na ten temat: jedno było wydawane w biurze Solidarności, 30 egzemplarzy w Brukseli, a drugie robił Guy Schrener, który zrobił później olbrzymią wystawę w Belgii, w Antwerpii, właśnie tej polskiej awangardy. On wywiózł z Polski olbrzymi materiał na ten temat, który mu każdy tu udostępniał, a on to wszystko składał i tam pokazał ten materiał, to była bardzo dobra, świetnie udokumentowana wystawa. Potem Guy Schrener został szefem Muzeum w Bremie, a potem w końcu to wszystko sprzedał i całe to gigantyczne archiwum trafiło do Bremy i jest zdeponowane w Muzeum i na Uniwersytecie.

AP: Jak doszło do wystawy «Kultura zrzuty», która miała miejsce krótko potem?

JR: Gdy ja przygotowywałem właśnie «Kulturę Zrzuty», to mnie chodziło przede wszystkim o zaprezentowanie całej tej sieci kontaktów zagranicznych, którą udało mi się stworzyć na przestrzeni lat 70. i 80. i o której nikt nie miał pojęcia. To miało niezwykle rozmiary!

AP: Tam się też wtedy pojawiła fascynacja muzyką punk rockową...

JR: Historia z punk-rockiem zaczęła się na dobre we wczesnych latach 80. - myśmy odwiedzali wtedy na koncertach grupę «Moskwa», robiliśmy video-klipy, moi studenci robili bardzo ciekawe klipy - te pierwsze klipy niezależne, z lat 80. o Korze i Maanam, o różnych artystach...

AP: To jest tutaj, można to gdzieś tutaj zobaczyć?

JR: Wszystko można zobaczyć, głównie w Filmówce - są nawet takie prace studentów, którzy mieli ten temat jako dyplom; po prostu niezależny klip lat 80.

AP: To mnie bardzo interesuje - te intersekcje w muzyce underground i sztuce; szukam czegoś więcej na ten temat wokół Berlina, filmów eksperymentalnych, muzyki punk-rockowej, tej sceny underground właśnie....

JR: To bardzo ciekawe i jeszcze nieopisane, to bardzo ciekawy temat! Tam były takie spotkania, jak najbardziej - ta muzyka się przy nas pojawiła od początku lat 80. Mniej więcej w tym czasie miał w Łodzi miejsce festiwal punk-rocka, który zorganizował mój przyjaciel Aleksander Honory, Polak niemieckiego pochodzenia, wielki koneser punk-rocka. Honory zgromadził wszystkie zespoły punkowe, działające od 1973 roku, wszystkie te takie bardzo skrajne, jak „Trąd”, „Moskwa”, „Laibach” itp. I te wybitne zespoły punkowe wystąpiły tu u nas w Łodzi, i to robił też taki Niemiec, który był naszym studentem, (Leszek nazwisko?) też kupę o tym wie, on się też tym zajmował, z nim się też bardzo warto spotkać. Czy z Aleksandrem Honorym, który teraz mieszka w Kolonii. Pamiętam, jak wyjechałem w 1982 roku do Niemiec z «Konstrukcją w Procesie», z filmem który zrobiłem o wystawie, to on obwoził mnie po tych Niemczech i zorganizował mi chyba z 10 spotkań w ośrodkach uniwersyteckich i ja z nim jeździłem właśnie jako z tłumaczem i on to wszystko

zorganizował, on mi dostarczył muzykę Laibach, którą potem wykorzystałem w «Pogrzebie Breźniewa» i w «Sztuka to potęga!». Wszystko to jest szalenie ważne, te postacie, które się w Łodzi spotykały, albo że w Łodzi się zebrało tyle tych zespołów, przecież to był czas, kiedy nie było jeszcze takich festiwali, jak Jarocin, to wszystko było pierwsze, ważne jest to odkryć i opisać, tu są na ten temat różne pisma i materiały.

AP: Mnie bardzo zależy na odtworzeniu tych niuansów, spotkań, wzajemnych interpretacji - zwłaszcza jeśli chodzi o scenę punk-rockową i film eksperymentalny.

JR: Szalenie ważną pod tym względem referencją jest publikacja pt. «Kultura Zrzuty». Jak się w ogóle nazwa «Kultura Zrzuty» pojawiła, to też jest ważne. Ja dostałem zaproszenie od takiego bardzo modnego pisma, wydawanego w Monachium, żeby przysłać im materiały na ten temat. Nie wiem przez kogo oni się dowiedzieli, że w Polsce coś takiego istnieje, ten podziemny ruch, wtedy jeszcze bez nazwy. Drugie takie pismo dostałem też krótko potem z Art Forum i tu się zebraliśmy w tym mieszkaniu (Galeria Wymiany) i zaczęliśmy przygotowywać materiał. Wtedy już było «Nieme kino», było już dużo takich różnych działań. I mieliśmy tutaj fantastyczną osobę, która też się wypowiada w tym piśmie, to była studentka Filmówki z Kanady, Marielle Nitoslawska, znała perfekcyjnie francuski i angielski, ona była szalenie aktywna, trochę lewicująca i bez niej z «Konstrukcją w Procesie» nie dalibyśmy rady, bo wszystkie listy które wyszły do tych artystów to ona pisała, była cholernie inteligentna, dzisiaj jest profesorką na wydziale operatorskim i dziekanem filmowego wydziału na Uniwersytecie w Montrealu (angielskim uniwersytecie), też się to stało bardzo przypadkowo i w sposób przepiękny, że ona została w ogóle profesorką, ona była tłumaczką jak ja tam raz występowałem, natomiast dziekanem okazał się absolwent naszej Szkoły Filmowej, który to zataił, on był inwalidą i był w takim bardzo złym stanie, poszedł ze mną na kolację, ja już wtedy nie potrzebowałem tłumaczki bo się nieoczekiwanie okazało, że on jest Polakiem; a właściwie Żydem polskiego pochodzenia, ale on to taił. Nikt tego nie wiedział. I po prostu ona przy mnie była, bo ja u niej mieszkalem... I on po prostu nagle zaczął mówić po polsku, ona zbaraniała, a on przez resztę wieczoru wspominał profesorów, studentów, okazało się że on w tej Szkole Filmowej był, skończył ją i tam w Montrealu został dziekanem wydziału operatorskiego. I Marielle tak mu się spodobała, że jak on już odchodził ze stanowiska, to ją mianował na swojego zastępcę, ona została profesorem na wydziale operatorskim,

potem dziekanem, jest super wykształcona, robi filmy dokumentalne głównie i to ona wtedy tłumaczyła ten mój tekst bardzo ważny o «Kulturze Zrzuty», ona to tak nazwała po angielsku: «Pitch-in Culture». Stąd się wzięła nazwa, myśmy tutaj wspólnie nad tym dyskutowali. Ja byłem na tyle sprytny, że nie chciałem żeby to była tylko moja inicjatywa, zresztą cała nasza strategia zawsze polegała na działaniach wspólnych. Broń Boże zrobić coś indywidualnie, to byłoby podejrzane – taką mieliśmy filozofię. Trzeba było to wiedzieć, to już praktyka życiowa, wiesz ja wychowałem się w sierocińcu, moja mama była wychowawczynią w domu dziecka, i zawsze byłem w grupach, więc wiedziałem że to jest pewien mechanizm. I tu wsparli mnie ludzie, którzy byli bardzo aktywni, którzy już byli moimi partnerami w robieniu «Niemego kina», to był mój student, Marek Janiak, szef Łodzi Kaliskiej i drugi student Snopkiewicz i Nitosławska, która też była moja studentką. To wszystko działało na zasadzie wzajemnego zaufania, wspólnej misji.

I ten artykuł się rzeczywiście ukazał, do tego artykułu dołączono również tekst o «Konstrukcji w Procesie». I cały fenomen polegał na tym, to jest też w moim filmie „Konstrukcja w Procesie”, że to wszystko powstawało w takim wspólnym gadaniu – myśmy tutaj siedzieli, ja z tymi ludźmi, zastanawialiśmy się, jak ten ruch po prostu nazwać. Jacek Józwiak mówi: «Kultura Zrzuty» będzie dobra, bo tam są takie filmy, bardzo dobre materiały zresztą, jak te zrzuty się odbywają, jak się tu wódkę pije, to są fantastyczne materiały. To też jest nie tylko polityczne, ale też mentalne odejście od tego co byłoby takim profesjonalizmem, czy pewną komercją, bo w tych warunkach w jakich myśmy tutaj tworzyli, nie można było czegoś takiego robić. To była «Kultura Zrzuty» i sztuka powstająca przy wódce, z takiego wspólnego siedzenia, z tej beznadziei po prostu. Tak po prostu było wtedy w Polsce, w Łodzi – taka rzeczywistość nas otaczała. Zupełnie inną koncepcję miał Waśko, który przygotowywał się wtedy do wyjazdu na stypendium DAAD do Berlina. On przygotowywał na tę okazję już takie prace bardzo złożone, zrobione technicznie, profesjonalnie, ładnie, które do „Strychu” albo do „Pielgrzymek” zupełnie nie pasowały, i on tym właśnie jakby temu towarzystwu podpadł. I potem, będąc już w Berlinie, napisał taki paszkwil, list, w którym odcina się od tego środowiska, mówi, że to wszystko jest gówno, że to nic nie znaczy, że z punktu widzenia Zachodu nie da się tego pokazać, bo to jest takie amatorskie, beznadziejne, dno, itd. I on tak w to zagrał i całkiem mu się dobrze tam powodziło, posprzedawał nawet te wszystkie takie, buble, które tu przygotował, bo to były ładne obiekty, profesjonalnie

przygotowane. Myśmy się naśmiewali, że co on jeszcze w konstruktywizmie siedzi. On to wtedy w tej pogoni za sukcesem na Zachodzie wywiózł i sprzedał, ale w tym towarzystwie on już przestał istnieć.

AP: To był z jego strony taki oportunizm życiowy? Tak to potraktowaliście?

JR: Tak, głównie mówiąc szczerze jego żona go na to namawiała, ona była z takiej biednej rodziny i tu nagle taki sukces, pamiętam jak ona stanęła w Kolonii przy takim białym mercedesie i mówi: Rysiu, za rok muszę coś takiego mieć, pamiętam to zdanie. Ona była gówniarą, była dużo młodsza od nas, zaraz po maturze przyszła do szkoły z jakąś koleżanką i Waśko ją na jakimś korytarzu spotkał, zagadali się i za jakiś rok już wyszła za mąż za tego Waśkę. Oni po prostu zrobili z tego interes, z „Konstrukcji w Procesie”, z jego twórczości, z bycia „uchodźcami politycznymi” i z tego żyli. Oni dostawali wtedy bardzo dużo pieniędzy, bo Waśko dostał chyba ze cztery razy stypendium Pollocka ze Stanów, to było 15.000 dolarów, cholernie dużo jak na Polskę wtedy! I po prostu kiedy takie coś się pojawiło, to się zrobił tu u nas taki rodzaj ruchu oporu przeciw oportunistom, tu się ludzie w tym samym czasie naprawdę bili o pryncypia – pamiętam z takim Pryczkowskim oni się na tym „Strychu” bili, pamiętam, potem Chimera przyjeżdżał, potem, Truszkowski, Trzeciakowski, to były wszystko cholernie mocne indywidualności, i po prostu każdy walczył jak lew. My – cała ta opozycja tych starszych, jak się ogląda dzisiaj te takie zdjęcia grupowe z tych posiedzeń na „Strychu”, to tam same staruchy na tym „Strychu! Bo to wygląda jakby to były jakieś inicjatywy młodych itd., a tutaj sami starszy. Bo to był ruch, który ciągnął się jeszcze od lat 80., to nie było tak, że to się tu narodziło przez stan wojenny. Wszyscy ambitniejsi, niezależni, już bardzo wcześniej odczuwali taką potrzebę, parcie na wolność i jak tylko mieli sygnał, że coś się dzieje w Łodzi, czy w Koszalinie na przykład, to wszyscy za własne pieniądze tam jechali, żeby to zobaczyć, żeby wziąć w tym udział. Tak było też z naszymi «pielgrzymkami» – to wcale nie była akcja młodych, nie to wszystko to byli artyści wywodzący się z lat 70., czterdziestolatki, Warpechowski, Kwiek, Czerwonka, Królikiewicz, Partum, Czaja, Musiał, Mroczek, Mikołajczyk, Snobkiewicz, Świdziński, Marysia Morzuch, Anda Rottenberg... To było bardzo ciekawe, że młodzi z nami są, ale oni są na ogół słuchaczami. (Pokazuje zdjęcia z «pielgrzymek», ze «Strychu», z «Kultury Zrzuty» i opowiada o nich). Ci ludzie gonili za tą wolnością, niezależnością, już od lat 70. Ja właśnie na jednym takim sympozjum udo-

wodniłem, że właśnie w latach 70. było więcej galeri niezależnych, niż w latach 70. Tak było, jest książka na ten temat. Ona jest cała zrobiona, ale tam ktoś zawałił sprawę i ona nie została wydana i tę książkę musisz tak samo mieć, bo wszystkie galerie lat 70. i 80. tam są! Jeszcze jedna ważna publikacja to «Żywa Galeria»! Ona towarzyszyła mojemu filmowi pod tym samym tytułem. Dużo tego było, myśmy byli przez cały czas niesłuchanie aktywni, obradowaliśmy, publikowaliśmy, organizowaliśmy imprezy i robiliśmy filmy. Archiwum Galerii Wymiany jest tego pełne.

AP: Dlatego zależy mi bardzo na tym, żebyśmy się umówili na jeszcze jedną długą rozmowę, tym razem przed kamerą, czy byłoby to możliwe?

JR: Byłoby to możliwe, jakoś to zorganizujemy. Ja Ci to wszystko przygotowuję, materiały, publikacje, filmy, tylko po prostu nie dzisiaj. Najważniejsze nawiązać kontakt z tymi ludźmi, nazwiska, adresy też Ci przygotowuję. Bardzo ważne są też te publikacje: «Nieme kino» z Brukseli, «Robotnik Sztuki» z 1972, 1973, 1974 i 1975 roku, pięć numerów pisma wydawanego przez mieszkającego w Niemczech Kwiatkowskiego, to są rzeczy powielane na pierwszych kserach, postaci prawie nie widać, te papiery pożółkły, to są pierwsze niezależne podziemne wydawnictwa – to też oryginały są super ciekawe! (Pokazuje publikacje)

Wiesz, to jest wszystko żywa historia, to nie jest jakoś poukładane dekadami i nie wolno tego na siłę tak układać – Ci ludzie trwają, żeby ich właśnie nie powaliła śmierć, jak Mrocza, to oni by dalej prowadzili to laboratorium w tym Lublinie, on to zawsze robił, po prostu ten człowiek nic innego nie umiał robić. Są też tacy, którzy przewinęli się na drugą stronę, zaprzestali działalności, bądź ograniczyli ją. Bardzo ciekawa była postać Partuma, który był taką skrajną osobowością – przyszedł taki moment, po jego powrocie z Dani, po dziesięciu latach, że nikt go tu już nie pamiętał, ten wyjazd spowodował to, że on kompletnie stracił kontakt ze środowiskiem, byli ludzie, którzy znali go i podziwiali, a jak wrócił po latach, to już go nikt nie znał. No to zdecydował się pić wódkę i tam dogorywał gdzieś w Klubie Plastyków w Warszawie. Pieniędzy miał dużo bo to stypendium ufundowała mu królowa Danii i emeryturkę. I tak się wykończył, także można było też tak zejść. Ale trwa do tej pory w postawie awangardowej. Trochę inaczej niż Beres, czy Warpechoś. Oni wszyscy są dzisiaj trochę nacjonalistycznymi artystami. Kiedyś pili wódkę, dzisiaj są religijni. To wszystko, co się działo wtedy w Kościołach było ważne: taki Ryba pił wódkę, zresztą on zginął w wypadku samocho-

wym po pijaku, Warpechowski też pijak straszny – oni się szczylicli wtedy, że są Kozakami, ale chodzili do kościoła. W którymś momencie, po 1989 roku ludzie zaczęli się dzielić, deklarować, niektórzy zrobili się nagle cholernie pobożni. A tu nagle dzielenie środowiska i opinia, że na „Strychu” byli jacyś barbarzyńcy i ateści, a to byli wszystko ci sami ludzie!

AP: Wtedy zaczęło się dzielenie ludzi - początek tego społeczeństwa w Polsce, które znamy dzisiaj...

JR: Najbardziej pobożny z tego towarzystwa był ksiądz Ciesielski – ja pokazywałem u niego w galerii kościelnej film o homoseksualistach. To on był na tyle sprytny, że jak się zapowiadało ten film, to on nagle bardzo się śpieszył i go już nie było, a my po prostu, całkiem normalnie na terenie kościoła obejrzelśmy ten film o homoseksualistach. Pokazywaliśmy to co chcieliśmy. Wtedy był tam np. Woźniakowski, Stawiński i inni intelektualści też, często zażarci katolicy, ale tam nikt się od tego nie odżegnywał, bo to byli wybitni ludzie po prostu, z którymi warto było się spotkać – bo oni byli błyskotliwi, oni mieli własne, bardzo ciężkie często, historie, poza tym oni umożliwiali pewne rzeczy, tam były z nimi dyskusje na najwyższym poziomie. Oni w tym ruchu kościelnym w latach 80. uczestniczyli. Z tymi ludźmi warto się było trzymać, bo byli cholernie inteligentni. Ja w kościele pokazywałem „Konstrukcję w Procesie” – no po prostu w kościele na ołtarzu był ekran i tam była projekcja – to się w ogóle w głowie nie mieści dzisiaj! Wszystko to w latach 80., te spotkania i inicjatywy kościelne, czy „Łódź Kaliska”, czy inne grupy – to tam po prostu ta *wspólnota* była sztuką. To trzeba teraz delikatnie wydobyć, podnieść i opisać tak, żeby się te wszystkie detale nie pogubiły. Bo to się teraz zaczyna rozstrzygać. I to wszystko jest bardzo ciekawe. Są ci co wracają, co są uznani i ci co są zapomnieni. Byli też tacy, którzy jak Waśko, czy Bruszewski wyjechali za granicę i jak oni tu wracali, to już nic z tego świata nie rozumieli, nie mogli się w tym wszystkim odnaleźć. Tak samo „Łódź Kaliska” – przyszedł taki moment, kiedy nadszedł ich kres i ja to dokładnie złapałem bo nakręciłem taki film – chłopcy jak zwykle na „Strychu” zrobili zrzutę i urządzili sobie pijaństwo, ja też tam z nimi piłem oczywiście, ale jakoś tę kamerę do końca wytrzymałem – i powstał film; udowodniłem im tym filmem ich koniec. Potem przyszedł postmodernizm, ale to już był inny świat, on już nie miał nic wspólnego z latami 80.

AP: Co było potem?

JR: Pojawiła się grupa Truszkowskiego i Libery, którzy się wychowali w Lublinie i to był całkiem już odrębny świat; młodzi ludzie z zupełnie już innymi wzorcami – oni odnosili się wprawdzie do Partuma, do Warpechowskiego, nawet do lat 80., oni byli tu nawet na „Niemym Kinie”, mieli też takiego artystę – on się nazywał Szukalski – mistrz Truszkowskiego – to był taki nacjonalistyczny artysta międzywojnia... Ale to już była nowa, osobna grupa, która grała w stronę nihilizmu zarówno politycznego, jak i takiego biologicznego. Oni byli szalenie inteligentni, interesowali się muzyką, jeździli do Jarocina... Ciekawe było to, że w sposób bardzo wyraźny nadszedł nowy okres w sztuce po prostu – i nagle inicjatywę przejęli od Warszawiaków artyści z Lublina.

AP: Twoja perspektywa jest niezwykle interesująca bo jednocześnie bardzo szeroka i oparta na wiedzy historyka sztuki i bardzo wewnętrzna, empiryczna – Ty przy tym wszystkim byłeś, we wszystkim uczestniczyłeś, doświadczałeś tej rzeczywistości i tych zmian.

JR: Przyszedł też moment kiedy film strukturalny, czy film analityczny zaczął przygasać i pojawił się ten ekspresjonizm m.in. niemiecki. Pojawił się nowy styl, nowa forma, fantastyczny nowy świat – niemiecka sztuka bez tego byłaby niczym. To jest też tak, że artysta jest tylko na pewien czas – np. Bruszewski, czy Waśko – oni wtedy już minęli – oni się już do niczego nie nadawali, nie pasowali do tej nowej rzeczywistości; można ich już było tylko kopnąć w dupę.

Waśko, który to zrozumiał, przedłużył swój pobyt na stypendium DAAD w Berlinie do 10 lat (!) bo wypisywał tam do ludzi z DAAD, że nie może wrócić, bo jest tu prześladowany (!), a w tym samym czasie jako jedyny z profesorów dostawał jeszcze ciągle pieniądze ze Szkoły Filmowej – do lat 90. – on jeden, a myśmy wszyscy – było nas piętnastu – wylecieli już na początku lat 80.! Także i ta grupa, jak tak wiele innych komun, rozsypała się z powodu oportunistów, konfliktów o pieniądze, o nielojalności, o takie kombinacje. Różne cenne rzeczy z tych czasów – dokumenty, rzadkie publikacje, dzieła sztuki, ślady naszych działań, pojawiły się nagle na aukcjach, to zostało porozkradane, było po prostu nieszanowane, poniszczone na wystawach – wszystko przez jakieś takie interesiki, parcie do sukcesu, popularności, zdobywanie mieszkań, takie małe życiowe oportunisty. Tymczasem cała sztuka polega na tym, żeby

takich sytuacji nie było... Pożenili się, dzieci im się porodziły – nagle potrzebne były pieniądze, pojawiła się prywatna inicjatywa, i to wszystko się posypało, wykończyła się ta wspólnota, po prostu samo życie rewiduje najpiękniejsze ideały...

No dobra, wystarczy tego, teraz już naprawdę muszę uciekać! (Znika)



Publikacja projektu badawczego „Każdemu inna rzeczywistość. Pojęcie realnego w sztukach plastycznych we Francji, RFN, NRD i Polsce w latach 1960–1989”

Józef Robakowski

Wywiad przeprowadzony
przez Anetę Panek

Pod redakcją: Mathilde Arnoux
Redaktor naczelny: Clément Layet
Asystentka redakcji: Sira Luthardt
Skład: Jacques-Antoine Bresch

Warning

This digital document has been made available to you by perspectivia.net, the international online publishing platform for the institutes of the Max Weber Stiftung – Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland (Max Weber Foundation – German Humanities Institutes Abroad) and its partners. Please note that this digital document is protected by copyright laws. The viewing, printing, downloading or storage of its content on your personal computer and/or other personal electronic devices is authorised exclusively for private, non-commercial purposes. Any unauthorised use, reproduction or transmission of content or images is liable for prosecution under criminal and civil law.

Recommended citation:

Aneta Panek, „Wywiad z Józefem Robakowskim”, *OwnReality/Wywiad (2)*, 2015, online, URL: <http://www.own-reality.org/en/publications/interviews/2/robakowski-pl>

Publisher:

<http://www.own-reality.org/>

Text published under Creative Commons License CC BY-NC-ND 3.0