

Jestem obrazem  
Ze Zbigniewem Rybczyńskim  
rozmawia Piotr Krajewski

Piotr Krajewski: Poświęciłeś się tworzeniu ruchomego obrazu. Skąd brały się Twoje pierwsze wybory i inspiracje, czy ich źródłem były sztuki plastyczne, czy fascynacja kinem?

Zbigniew Rybczyński: Sztuka była dla mnie najważniejsza od początku. Nie grałem z chłopakami w piłkę, od dziecka za to malowałem i przesiadywałem w muzeach wśród obrazów wielkich mistrzów. Żywiłem wielki szacunek dla oglądanych tam artystów i ich sztuki, ale miałem także poczucie przepaści, jaka mnie od ich mistrzostwa oddzielała. Fascynowali mnie starzy mistrzowie, renesans, barok, ale też Picasso. Staratem się odkryć tajemnice ich malowania, ich widzenia świata i ich specyficznego warsztatu. Nie kopiowałem żadnych konkretnych obrazów tych podziwianych mistrzów, ale staratem się malować w ich stylu, odnajdywać idiom, sposób docierania do świata i doszedłem nawet do pewnej biegłości w przedstawianiu tematów tak, jak oni to robili. A już Picasso wychodził mi naprawdę udanie. Zdałem do szkoły plastycznej w Warszawie, uczyliśmy się w Łazienkach, i to też dawało wspaniałe poczucie oparcia w dawnej sztuce. W tym właśnie czasie odkryłem dla siebie kino. W kinie przesiadywałem po trzy seanse dziennie, wtedy kina działały od rana, więc można było zacząć od dziesiątej i zaliczać seans po seansie. No a kino było wtedy w Polsce dostępne w swej najlepszej postaci, kino europejskie: Bergman, Godard, Rosjanie... polskie: Has... Dominowało kino tzw. ambitne, w swojej najlepszej wówczas formie. Zrozumiałem, że to, co mnie teraz interesuje, to ruchomy obraz. Ujrzałem wyraźnie, że obraz statyczny, malarstwo należy do przeszłości, że jeśli chce się robić coś ważnego teraz, co się najlepiej odnosi do dzisiejszego świata, to musi być to ruchomy obraz. Postanowiłem zatem zostać reżyserem. Dużo w moim życiu działo się przez przypadek. Taki ważny przypadek zdarzył się, gdy ojciec mojego kolegi, Ksawerego Piwockiego, zapytał mnie, co chcę w życiu robić. Pamiętam, że gdy mu odpowiedziałem: chcę być reżyserem, tworzyć filmy, udzielił mi poważnej rady, która brzmiała mniej więcej tak: „Jako reżyser zawsze będziesz zależny od kogoś innego, kogoś kto będzie miał prawdziwą wiedzę, jakimi środkami osiągnąć to, co jest twoją wizją. Tym, kto ma prawdziwą wiedzę o filmie, o jego warsztacie, języku, nie jest reżyser, jest nim operator. Operator dysponuje prawdziwym warsztatem, musi znać technologie obrazu, jego tajemnice”. Zrozumiałem, że aby być autorem swoich własnych filmów, muszę najpierw stać się operatorem. Studiować technologię filmu i wiedzieć o niej przynajmniej tyle, ile wiedziałem wcześniej o procesie malowania.

Na egzamin wstępny do Szkoły Filmowej zabrałem pliki swoich rysunków, szkice, rozłożyłem to wszystko na podłodze przed komisją...

P.K.: Na egzaminie na Wydział Operatorski nie pokazałeś fotografii...

Z.R.: Nie, przecież ja nie robiłem fotografii. Fotografia w ogóle mnie nie interesowała, rzeźba zresztą też nie. Interesowało mnie jedynie malarstwo. Często zresztą powtarzam, że wielkie malarstwo to fantazje powstające w czasach, kiedy wokół było błoto i smród. Malarstwo to idealizacje tego, co fotografia pokazałaby jedynie jako brzydkie i niepełne... Pokazałem wyłącznie prace plastyczne, ale przyjęli mnie... Potem oczywiście miałem sporą styczność z fotografią, było z nią związanych wiele różnych zajęć na studiach operatorskich, ale traktowałem ją wyłącznie jako część warsztatu operatora filmowego, a nie samoistnie. Była ważna, jako technika dająca sporą wiedzę o obrazie, o optyce, ale sam obraz interesował mnie tylko jako obraz ruchomy. A ten niesie zupełnie inne problemy, jakich fotografia nie doświadcza. Jako operator zacząłem odkrywać, że problemem filmu – obrazu filmowego, jaki chciałbyś swobodnie składać z wielu ruchomych warstw – jest nieustandaryzowany ruch kamery. A dokładniej, doskwierała mi niemożność powtórzenia tego samego ruchu kamery, tak by potem, w kilku ujęciach złożonych w jeden plan, wszystko się zgadzało. No i kolejne problemy... skali, synchronizacji... Cechą charakterystyczną filmu jest problem skali filmowanych obiektów. Zawsze uważałem, że

obraz można zbudować ze wszystkiego, co jest wizualne, czyli z rysunku, z malarstwa, z wielu ekspozycji, z miniatur i z modeli w normalnej skali, że to wszystko można połączyć w końcu w jeden wymyślony obraz. Ten obraz można zbudować, filmując odrębne warstwy, można dograć wszystkie rzeczy, połączyć w ten jeden, jedyny obraz. Tak jak robi to malarz, czyli tego myślenia obrazowego zaszczipionego przez malarstwo nie zatraciłem. Tak sobie wyobrażam tworzenie obrazu za pomocą technologii – nie chodzi o to, co ona pozwala robić, chodzi o to, by użyć jej do wyrażenia tego, co zamierzasz, tego co narodziło się najpierw w twojej głowie jako wizja.

Mimo że wcale nie starałem się wymyślać rzeczy, których potem nie mógłbym zrealizować, to jednak ciągle napotykałem opór technologii sprawiający, że nie można w prosty sposób osiągnąć tego, co się wymyśliło. Ponieważ nie mogłem zrobić tego, co zamierzyłem, interesowało mnie, dlaczego nie da się tego zrealizować. Na początku niczego jeszcze nie rozwiązywałem, raczej obchodziłem te różne problemy, starałem się je przechytryć, trochę oszukać. Jednak w końcu doszedłem do wniosku, że trzeba sobie najpierw nazwać problem, a następnie rozwiązywać go w miarę możliwości. To prowadziło do różnych eksperymentów: moich wynalazków z motion control, do wymyślania urządzeń, do technologii i inżynierii, do zagadnień optyki, wreszcie do programowania. Właściwie każdy mój kolejny film, produkcje wideo i high definition rozwiązywały jakieś kolejne problemy. Ale to wymagało lat pracy, eksperymentów, odkryć, by stworzyć sobie taki system zezwalający na swobodną kreację wizji jako ruchomych obrazów. I to jest coś znacznie więcej niż special effects – to jest właśnie ten obraz, jaki może sprostać dzisiejszemu wyzwaniu. To jest obraz współczesny.

P.K.: Czy uważasz, że jeśli jako artysta nie będziesz dążyć do takiej wiedzy, to w swojej twórczości nie wyrazisz współczesności w wartościowy sposób?

Z.R.: Nie uważam, że mogę powiedzieć, że jestem artystą współczesnym. Nie pasuję do tego wszystkiego, co jest obecnie przyporządkowywane do sztuki. W większości to, co widzimy w muzeach i w galeriach, to jest głębokie cofnięcie...

Boli mnie, że obraz współczesny nie ma tej genialnej intelektualnej głębi co obrazy renesansowe. Botticelli malował w świecie składającym się z błota i brudu – a tu Wenus, muszla, piękna kobieta, kwiaty w powietrzu, to jest coś, co jest wielką ludzką fantazją. Te fantazje zostały dziś takie same, tylko jak je realizować narzędziami, których dominującą funkcją jest rejestracja świata takim, jakim jest? Malarstwo tego nie chciało i nie robiło, widać to, gdy XIX-wieczne obrazy zestawimy z fotografiami tych samych miejsc, szczególnie miast, widać, jaka jest różnica między wizją a rejestracją. Dlatego powstał cały przemysł special effects... Problemem jednak jest to, że dziedziny multimedialne nie dają się połączyć z optyką, że to wszystko jest źle zaprojektowane: obiektyw, ekran komputerowy. Powoduje to trudności, które się tylko maskuje coraz nowszymi i kosztowniejszymi sposobami, zamiast rozwiązać je u podstaw. Brakuje standaryzacji obrazu.

P. K.: Jesteś twórcą i nie uważasz siebie za artystę? Kim więc jesteś: filmowcem? naukowcem? Z jakich pozycji formułujesz swoje postulaty?

Z.R.: Trudno mówić o sobie, ale pytasz mnie, kim jestem: filmowcem, artystą? No więc odpowiem szczerze. Kafka kiedyś napisał, że on jest literaturą, a ja powiem – jestem obrazem, jestem ekspertem obrazu. Jestem świadom złożenia się w obrazie i nawarstwienia dotychczasowych błędów wszystkich dziedzin zaangażowanych w tworzenie ruchomego obrazu: optyki, komputerów, programowania, budowy chipu, teorii obrazu... Powielanie błędu, który trwa od 500 lat – tego, że obraz nie jest oparty na sinusie tylko na tangensie kąta – to dla mnie źródłowy błąd optyki, który sprawia, że nie dorobiliśmy się ani jednego obiektywu, który pokazywałby po

prostu to, co widzimy oczami. To jest właśnie coś, nad czym postanowiłem pracować. Zaproponowałem rozwiązanie tego problemu, opracowałem optykę uniwersalnego obiektywu pozwalającego ujednoczyć geometrię obrazu, co z kolei otwiera możliwość precyzyjnego opanowania ruchu kamery... Od tego zaczyna się standaryzacja obrazu, jaką od lat postuluję.

P.K.: Co nowego wnosi do twórczości ta geometria uniwersalnego obiektywu, kontrola ruchu, standaryzacja...

Z.R.: Bohaterem naszych czasów jest GPS, technologia pozycjonowania, która określa położenie, z dokładnością 1/1000 mm pokazuje lokację punktu. Ale jest XXI wiek, a my nie mamy jednego obiektywu, ani jednej kamery, którą możemy umieścić w takim punkcie, bo dzisiejszy obiektyw nie ma takiego punktu odniesienia. W opcji nie ma punktu, są śrubki, którymi kamerę można przykręcić do statywu i gdzieś postawić, jest strzałka, która służy do pomiaru ostrości, ale konstrukcja optyczna nie pozwala na stworzenie takiego punktu. To jest dokładnie XV wiek. Każdy obiektyw dzisiaj na świecie tworzy indywidualny obraz. Nie ma dwóch takich samych obiektywów. Nie tylko nie ma tego punktu, z którego świat jest fotografowany, ale na dodatek obraz z każdego obiektywu jest niepowtarzalny. Inaczej zniekształcony. Możemy robić zbliżenia, regulować zoom – bliżej, dalej. Ale nie ma takiej optyki, by móc założyć sobie, że teraz zobaczysz 58,5 stopnia. Nie ma takiej możliwości, bo nie ma w obiektywie tego punktu odniesienia. Ja uważam, że ważne jest, żeby go mieć. W ruchomym obrazie wszystko jest przez to unikalne, nie możesz powtórzyć dokładnie w ten sam sposób jakiegoś ujęcia. Żeby to osiągnąć, specjalnie zbudowaliśmy w Los Angeles motorki i cały driver, żeby powtarzać i egzekwować tą samą pozycję zoomu...

P.K.: Przepraszam, ale to nie są aby dwie zupełnie różne sprawy? Pierwsza, wynika z niedoskonałości samej konstrukcji, to, że nie jesteś w stanie powtórzyć ujęcia, zbudować takiej samej soczewki, powtórzyć dokładnie takiego samego zoomu – to jest rzeczą, powiedzmy, natury technicznej związanej z niedoskonałością narzędzi. Jednak druga jest związana z kwestionowaniem przez Ciebie teoretycznych założeń optyki, która należy do nauk ścisłych. Na dodatek jest to jedna z najstarszych nauk, więc chyba mało prawdopodobne, by nie poruszała wcześniej zagadnień, jakimi się zajmujesz?

Z.R.: A jednak! Masz rację, optyka była jedną z pierwszych prawdziwych nauk fizycznych, jednak kontynuuje koncept myślowy, który wystarczał w XV wieku, a na który z różnych względów nadal się godzimy. Od Galileusza można ją nazwać prawdziwą fizyką, ujętą jako zapis teorii. Tyle że Galileusz, a potem inni wielcy, którzy się zajmowali optyką, chcieli zobaczyć obrazy, których nie widzimy gołym okiem, czyli świat makro i mikro. Dążyli do tego, by widzieć odległe gwiazdy albo nie-dostępne oku detale mikroświata, czyli opracowywali teorie i budowali instrumenty po to, by zobaczyć rzeczy, których gołym okiem nie zobaczymy. Żaden z tych wielkich mózgów nie zajmował się ludzkim widzeniem. Oni widzieli świat, piękny i daleki świat, w jakimś bardzo ograniczonym kącie. Oni się skupiali! Nie potrzebowali widzieć szerokim kątem paskudztwa świata, więc ich optyka nie zajmowała się ludzkim widzeniem.

Praktyczny rozwój optyki nastąpił dla potrzeb druku, w momencie rewolucji przemysłowej w XIX wieku, pojawił się pomysł, by za pomocą obiektywu i technik drukarskich stworzyć tzw. obiektyw reprodukcyjny, czyli mniej więcej, w uproszczeniu, pierwowzór dzisiejszej kserokopiarki. Dzięki temu kartę z ręcznym zapisem nutowym można było sfotografować i zrobić z niej płytę drukarską. Wcześniej, by to zrobić, nuty trzeba było sztychować. O wiele łatwiej fotografować niż sztychować reprodukcje do książek i gazet. Więc wszyscy założyli, że obraz mieści się w siatce odniesień, takich kwadracików tworzących razem grid, w którym celem było równomierne reprodukowanie obrazka, jak gdyby w stykowej kopii.

P.K.: Płasko, bez uwzględnienia przestrzeni...

Z.R.: ...Właśnie, płasko! A przestrzeń nie jest płaska. Przestrzeń jest bardzo skomplikowanym zjawiskiem. Tymczasem używamy do niej techniki optycznej powstałej w wyniku obserwacji prowadzonych w bardzo wąskim kącie teleskopu albo mikroskopu połączonych z obiektywem reprodukcyjnym służącym do płaskiego odwzorowania. Potem cały rozwój optyki związany był tylko z tym, jak to udoskonalić, zrobić szerzej, a przy tym poszerzając kąt widzenia, utrzymać w miarę regularny grid, siatkę. Cały rozwój optyki, a potem wspomaganie computer graphics i programowania komputerowego polega na tym, jak utrzymać ten grid w coraz szerszym kącie widzenia. Ale porozmawiaj z kimś, kto robi computer graphics o zmianach kąta widzenia...

To pozostaje nierozwiązywalnym problemem, więc obecne special effects to ręczna robota, choć za pomocą komputerów, przez co produkcja filmów kosztuje setki milionów dolarów. Tu nie ma innej metody niż korekta, niż praca klatka po klatce, by ruch w przestrzeni wiarygodnie spoić z wielu ujęć filmowanych w różnych skalach, bo to wszystko do siebie nie pasuje. A jednocześnie rozwija się przemysł. Powstają śmiałe wizje, które tworzą reżyserzy, twórcy, pisarze. Wymyślają, ale jak je zrobić, tego już praktycznie nie wiedzą, więc powierzają to specjalistom. Ci z kolei dysponują narzędziami. Wiedzą, że będzie z tego dużo pieniędzy, że potrzeba wiele komputerów, w każdym komputerze wiele software'ów, wielu ludzi, z których każdy opanował jakiś program i praca na trzy zmiany, przez rok albo więcej. Jednak ci pisarze, reżyserzy, twórcy nie zdają sobie sprawy, że ludzie, którzy rozwijają software, konstruują komputery, zbyt mało wiedzą o obrazie. To nie jest śmieszne.

No więc współczesny obraz wymaga tego, by zacząć od optyki i skorelować z nią software tak, by stworzyć obiektywy, które powtarzają to, co robią komputery, by każdy obiektyw zrobił to samo i nie różnił się od innego, po prostu był uniwersalny. Potrzeba nowej standaryzacji obrazu, inaczej nie stworzymy nic wartościowego.

W porównaniu do dzieł z przeszłości, większość dzisiejszych efektów specjalnych to jest żałosne osiągnięcie. Dlatego, że nastąpił rozbrat twórców z technologią...

P.K.: Wracając zatem do Twojej samoidentyfikacji: zacząłeś studiować na Wydziale Operatorskim po to, żeby być reżyserem. Czy teraz nie jest podobnie? Zajmujesz się teorią obrazu i programowaniem, które obecnie musi dopełnić to, co wcześniej było żywiołem operatorskim...

Z.R.: Ja nie wiem, czy to jest żywioł operatorski, ale jest to zajmowanie się takimi problemami, bez których rozwiązania nie ma sensu tworzyć kolejnych obrazów! Zrozumiałem, że w komputerze można wszystko napisać, wszystko zrealizować. Najpierw, jak nie umiałem, to brałem programistę. Rozmawiałem z nim, dawałem mu rady i formuły matematyczne, moje. Potem zacząłem programować sam. Do tego się sprowadza świat nauki. Cudowny świat. Jestem człowiekiem, który ma pasję i poczucie misji. Czuję, że sztuka to odpowiedzialność, że trzeba dużo wiedzieć, mieć doświadczenie, by odważyć się coś powiedzieć, stworzyć następne arcydzieło. Jestem z tym w pełni pogodzony, że takiego arcydzieła być może nie zrobię. Uważam, że rozwijanie się i dążenie do bycia wiernym swoim ideom jest najważniejsze. Jestem wierny swojej fascynacji, którą mam od dziecka.

P.K.: Jest Ci więc bliskie takie uprawianie sztuki i taka wizja artysty, w której jest on częścią bardziej ogólnego dążenia? Czy artysta XXI wieku, zamiast aspirować za wszelką cenę do bycia indywidualnością, powinien dążyć do uczestnictwa w procesach, które mogą choćby poznać czy wzbogacić świat?

Z.R.: Uważam, że wielu rzeczy nie potrafimy, a co gorsza nie chcemy zdefiniować od samego początku. Nigdy mojego serca nie zdobyła tzw. sztuka awangardowa, bo ja nie rozumiem tego pojęcia „awangardowy”. Dla mnie awangardą są te wszystkie miejsca, gdzie jest odkrywanie

tajemnic, posuwanie się do przodu, otwieranie tych drzwi, za którymi jeszcze nikt nie był. Tak jest dziś w medycynie, we wszystkich naukach, gdzie trwa badanie i odkrywanie. Tymczasem, gdy wchodzę do galerii sztuki nowoczesnej, to nie widzę sztuki, która dziś jest połączona z tym procesem.

Mam parę obrazów Picassa, Dalego, Vasarellego, Nikifora i artystów bardziej współczesnych. To w większości sławni malarze, często znani mi dobrze ludzie, ale ich obrazy nie są w żaden sposób inspirujące. W żaden sposób. Dla mnie Picasso nie jest inspirujący, bardzo łatwo odkryć metodę jego pracy, dzięki której jest od razu zauważalny, jednak on nic do świata nie dodał. Wprowadził do świata jedynie swój znak, znak Pabla Picassa. Dla mnie to nie jest poznawanie świata, to jest tylko dodawanie wzorów, rozpoznawalnego nazwiska i podpisu. Nie ma w tym uczestnictwa, rozmowy, cywilizacji, wielkich celów, jakim służyła dawna sztuka. A to powinien być sens działalności artystycznej.

Poznanie musi się odbyć na innym poziomie. Dlatego powiem Ci, że ważne jest poznawanie przeszłości, bo te ludzkie marzenia są jakieś spójne. Ilu ludzi marzyło o podróży na Księżyc, choćby tylko w literaturze, potem w filmie... W końcu znaleźliśmy narzędzie i poleciliśmy tam. Uważam, że inspiracje, marzenia i fascynacje są wspólne i spójne!

P.K.: Czy obecne technologie tworzenia ruchomego obrazu nie pozwalają na wyrażanie tych wspólnych marzeń i fascynacji...

Z.R.: Gdybym w prawdziwym widzeniu się poruszył i zmieniając punkt widzenia, odkrył, że wraz z tym ruchem zmieniasz swoją geometrię – na przykład, że jesteś płaski – gdybym to odkrył w realnym świecie, to bym chyba wylądował w szpitalu psychiatrycznym. Ale kiedy to robi obiektyw, który z każdym swoim ruchem zniekształca i inaczej przedstawia bryłę, to nikogo nawet nie dziwi. W jednym polu widzenia akceptujemy symbol i reality, dwa różne porządki obrazu. Dla mnie technologia obrazu, tego nowego, który należy stworzyć, to technologia, która powtórzy nasze widzenie. Tak jak teraz widzę Ciebie w przestrzeni tego pokoju i kiedy zakładam okulary, widzę to samo. Ale istniejące obiektywy tego nie potrafią, nie powtórzą tego obrazu widzianego gołym okiem. Ale jeśli stworzymy technologię, która powtórzy ten normalnie widziany przez nasze oko obraz, to będzie dopiero prawdziwy virtual. To się musi stać. To będzie ten przełom w sztuce, kulturze, we wszystkim. Mało kto rozumie dziś zasadniczą wagę tego zagadnienia, więc w dziedzinie obrazu tkwimy w epoce odpowiadającej stanowi druku przed Gutenbergiem.

P.K.: To, co postulujesz to zarówno konstrukcja obiektywu, jak i software'u, który mu towarzyszy?

Z.R.: Oczywiście. To są moim zdaniem najciekawsze problemy twórcze dzisiaj, w dzisiejszym świecie. Jak się mówi o kreacji artystycznej, artystyczno-naukowej to są tematy, to są wizje do zrealizowania! Konieczne jest zajmowanie się tymi problemami, bez rozwiązania których nie ma sensu tworzyć kolejnych obrazów. Ludzie pytają, dlaczego nie robię filmów, dlaczego ostatni zrobiłem 18 czy 20 lat temu. Nie rozumieją, że ja pracuję nad filmem. Dla mnie to jest praca nad narzędziem, rozwojem, doszedłem do wniosku, że to ma sens, że to są narzędzia, którymi można zrealizować te pomysły, starać się oddać tę rzeczywistość, że trzeba mieć narzędzia, system, do tego, by zrealizować tę mentalną reality. Na to się składa bardzo wiele rzeczy.

P.K.: Czy nie płacisz zbyt wysokiej ceny za tę chęć stworzenia nowej teorii i idealnych narzędzi, jakimi będziesz się mógł posługiwać?

Z.R.: Ale ja już stworzyłem takie narzędzie wiele lat temu, teraz powtarzam to, co stworzyłem 20 lat temu. Nie miałem wtedy jeszcze jednego, dopełniającego elementu: computer graphics. Jednocześnie zdaję sobie sprawę, że minęło 20 lat i nie spowodowałem zadowolającego

postępu w tej dziedzinie i są problemy nadal dzisiaj nierozwiązane. Nic się nie zmieniło. Ja chcę po prostu ustandaryzować te rzeczy. Myślę też, by przekazać tę wiedzę następnemu pokoleniu, młodym ludziom. Przychodzi taki czas, że sobie zjadłeś na czymś zęby, a pojawia się nowe pokolenie i to pokolenie łapie wszystko w mig. Wiem, że to co robię, to są konieczne kroki. To, co mówiłem o przyszłości obrazu, to się musi wydarzyć.

P.K.: Mówisz o tym jak o poczuciu wewnętrznej misji, czy wewnętrznego obowiązku, to są zadania, które stawiasz przed sobą, a Twoja własna twórczość?

Z.R.: Ale to jest właśnie twórczość, ja chcę napisać software, bo to, co dotyczy ruchomego obrazu jest źle napisane. Trzeba mieć wiedzę i siłę, żeby powiedzieć, że to wszystko jest do niczego.

Historia computer graphics, jej początki, są oparte na błędnych założeniach. Na pewno nie napisał tego humanista, który miał wiedzę o obrazie i takie są następstwa, że wszystko jest nadto skomplikowane... Pisanie kodu komputerowego nie jest traktowane jako opanowanie współczesnego języka literackiego, również niepokoi sposób postrzegania kwestii języka komputerowego i kodu przez środowiska humanistyczne jako umiejętności cybernetyków, programistów, podczas gdy oni z kolei nie zdają sobie sprawy do końca z tego, co robią. Konsekwencje tego są olbrzymie, programy tworzą głównie ludzie, którym brakuje wiedzy i świadomości, że oto mamy jakieś 2 000 lat niezłej sztuki, tworzenia niezwykłych wizji. Programowanie to jest język naszej epoki, a interfejsy mogą być twórcze w rękach milionów ludzi, to są niezwykłe rzeczy. Niesamowicie potężne. Dlatego arcydzieło XXI wieku powstanie w języku programowania! Za pomocą tego języka można stworzyć coś, co będzie miliony razy bardziej złożone, prawdziwe, niezwykłe, odkrywcze niż napisanie książki. Ale to nie trafiło jeszcze do świadomości humanistów. Czy to nie jest skandaliczny błąd epoki!

P.K.: Czy wytyczając kierunek własnej twórczości z poczuciem, że jest to kierunek, w którym warto zmierzać, żyłeś tylko problemami obrazu? Czy w Twojej twórczości odgrywały też jakąś rolę miejsca, w których pracowałeś, całkiem konkretne doświadczenia? Część swojego twórczego życia, lata 70., spędziłeś w Polsce, lata 80. do wczesnych 90. w Stanach, potem lata 90., które spędziłeś w Niemczech...

Z.R.: W Niemczech w okresie 1994-2001, w Berlinie i Kolonii, a we wczesnych latach 80. była jeszcze Austria...

W każdym mieście, w jakim żyłem i pracowałem, szukałem wiedzy o jego przeszłości. Map, grafik, obrazów, fotografii, książek z nim związanych. Z tego powstawały spore kolekcje najróżniejszych rzeczy. Dużo tego zgromadziłem. To dotyczyło Nowego Jorku, Berlina, Kolonii i teraz Wrocławia. Ważny jest związek z miejscem, jego przeszłością, ta przeszłość jest jednym z najważniejszych źródeł inspiracji. Obok dawnej sztuki te rzeczy mnie dość inspirują i wiążą z przeszłością w jakiś bardzo konkretny sposób.

P.K.: Ten czas, od lat 70., to okres niesamowitych przemian świata, także politycznych. Opis tego świata jest widoczny w niektórych Twoich wczesnych filmach, jak choćby Święto. A czy takie wydarzenia jak upadek muru berlińskiego wpłynęły na Twoje wizje, czy wpłynęły w jakiś sposób na Twoje dzieła? Czy miałeś poczucie, że to także są wyzwania, na które należy jakoś odpowiedzieć?

Z.R.: Myślę, że widać to w moich filmach z tamtego okresu. Kiedy kręciłem Orkiestrę, w świecie następowały wielkie zmiany. Pracowaliśmy nad sekwencją Bolera, a tu aksamitna rewolucja w Pradze, a potem tłumy na murze berlińskim. Cały czas mieliśmy podgląd w CNN, jak to się działo. Oglądaliśmy te wydarzenia w trakcie zdjęć, upadek muru widzieliśmy niemal na żywo. Ta chwila, w której skończyliśmy ostatnie ujęcie, była bardzo pamiętna. Strzelił szampan

i z całą ekipą filmową w moim studio w Hoboken cieszyliśmy się i spoglądaliśmy w telewizor, a w nim dokładnie to samo: widzimy ludzi pijących szampana i cieszących się. W ten sposób piłem szampana i cieszyłem się jednocześnie z tymi, z którymi wspólnie stworzyłem film i z tymi, którzy obalili mur. To było niesamowite. A kilka lat później, w dniu, w którym Jelcyn oficjalnie ogłosił koniec Związku Sowieckiego, główny program rosyjskiej telewizji o ósmej wieczorem pokazał właśnie Orkiestrę...

Na pewno teraz te wszystkie nowe doświadczenia, znalazłyby się w filmie, który bym chciał zrobić, w takim moim pierwszym filmie... tak, to jest główny temat, właśnie świat. Jestem zafascynowany światem, rozwojem technologicznym, naukowym, polityką, świadomością mas, społeczeństwem, to jest fascynujące, ale i trudne...

Jest jakiś olbrzymi konflikt między humanistami, tą intelektualną elitą, a grupą technologów tego biznesu politycznego. To jednak duży problem, nie ma żadnego synchronu między nimi. Ktoś coś wymyśla w nauce, w technologii – bo tu jest teraz prawdziwa rewolucja, która zmienia świat – ale opiniotwórcza grupa tych humanistów nic o tym nie wie. Ta niewiedza jest zagrożeniem dla świata, a nie sam rozwój naukowo-techniczny. Tu właściwie cały czas elity są nieświadome, ale już krytyczne, wszyscy krzyczą w proteście, ale bez zrozumienia... to jest hipokryzja. Krytykować korporacje, kapitalizm kognitywny, globalne ocieplenie... a gdzie tworzyć?

A może nie wystarczy niszczyć w powierzchowny sposób, to jest łatwa krytyka, pozornie zaangażowana, lecz niezobowiązująca. Może sztuka powinna zachować zdolność prawdziwego i głębokiego uczestniczenia w tych procesach?

Dla mnie tworzyć współcześnie, to jest być zaangażowanym w proces poprawy świata, poprawy natury. Współczesny artysta to powinien być ktoś, twórca, bóg, geniusz, o wielkiej wiedzy, pozwalającej na uczestniczenie w tym procesie.

P.K.: Czy taka ma być współczesna rola artysty?

Z.R.: To powinno być bardzo elitarne zajęcie. Kojarzyłbym to z wielkimi ludźmi i realizowaniem wizji świata. Gdybym miał to sformułować, to bym powiedział: tworzyć wizje, kreować je!

Rozmowa została przeprowadzona w trakcie przygotowań do wystawy *The State of Image. Pionierzy sztuki medialnej: Zbigniew Rybczyński i Gabor Body*, która w latach 2011-2013 pokazana została w Akademii der Künste w Berlinie, ZKM w Karlsruhe i Vasarely Museum w Budapeszcie (kuratorzy wystawy: Piotr Krajewski i Miklós Peternak). Tekst ukazał się w języku niemieckim w wydawnictwie *Positionen IV. Polen, Steidl, Göttingen, 2011*.

Piotr Krajewski, dyrektor artystyczny WRO Media Art Biennale i główny kurator Centrum Sztuki WRO. Autor wielu wystaw i międzynarodowych projektów artystycznych oraz publikacji, które ukazały się w Polsce, Niemczech, USA i Japonii. W przeszłości wykładał na Uniwersytecie Wrocławskim, a obecnie prowadzi zajęcia na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu i Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Gościnnie wykłada na uczelniach za granicą. Uczestniczy w międzynarodowych konferencjach poświęconych problemom sztuki, strategiom kuratorskim i współczesnej kreatywności kulturowej. Doradzał Komisji Europejskiej oraz Japońskiej Agencji Kulturalnej. Był kuratorem wystaw Zbigniewa Rybczyńskiego *Traktat o obrazie* (Stary Browar, Poznań 2009) oraz *The State of Image* (AdK, Berlin 2011 i ZKM Karlsruhe 2012). Mieszka we Wrocławiu.