

Prof. dr hab. Ryszard W. Kluszczyński
Katedra Nowych Mediów i Kultury Cyfrowej
Uniwersytet Łódzki
Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi

Recenzja
w postępowaniu o nadanie Zbigniewowi Rybczyńskiemu tytułu
doktora *honoris causa* Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we
Wrocławiu

Zbigniew Rybczyński jest powszechnie uważany w kręgu badaczy filmowej animacji, filmu eksperymentalnego, video art oraz sztuki cyfrowej za jednego z najważniejszych twórców w historii tych coraz bardziej ze sobą powiązanych dyscyplin twórczych. Jego innowacyjne rozwiązania artystyczne na stałe zmieniły obraz sztuki ruchomego obrazu, wpłynęły na jej poetyki i estetyki. I chociaż najważniejsze dzieła Rybczyńskiego powstały wiele już lat temu, jest on stale obecny, choć w inny sposób w polu współczesnych praktyk.

Technologiczny przewrót w kinematografii, prowadzący ku narodzinom kina elektronicznego, kina nowej widzialności, czy nowej sztuki ruchomego obrazu, rozpoczął się na dobre na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego stulecia. Był on podbudowany trwającymi od początku lat sześćdziesiątych artystycznymi doświadczeniami z wideo, eksperymentami dotyczącymi syntezy obrazu, poszukiwaniami w polu sztuki oscyloskopowej, jak również wielokierunkowym rozwojem ruchomej grafiki i animacji komputerowej. Przewrót ten doprowadził do wykształcenia się nowego formatu audiowizualności i nowego paradygmatu kultury wizualnej. Do twórców, których dzieła w największym stopniu przyczyniły się do ukształtowania nowej sztuki ruchomego obrazu, do uformowania nowej estetyki audiowizualności, należy bez wątpienia Zbigniew Rybczyński. Jego filmy, tworzone od początku lat siedemdziesiątych, wyznaczały nowe możliwości sztuki filmowej, radykalizując konwencje artystyczne i docierając w swych poszukiwaniach do granic dotychczasowego paradygmatu kina. Interdyscyplinarny i

transmedialny charakter jego twórczości stworzył oryginalny i inspirujący wzór audiowizualnego eksperymentu artystycznego, wyzwanie dla świata sztuki.

Badacze i krytycy piszący na temat jego twórczości zgodnie zwracają uwagę na wyjątkowość struktury jego dzieł, podkreślając zarazem perfekcyjność ich wykonania. Większość spośród licznych publikowanych w świecie tekstów dotyczących twórczości Rybczyńskiego było w szczególności reakcją na pojawienie się w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych serii jego niezwykle interesujących dzieł, należących w zasadzie już do obszaru sztuki wideo (czy sztuki elektronicznego kina), chociaż niektóre z nich – jak *The Fourth Dimension* (*Czwarty wymiar*, 1988) – wyłoniły się z uprzedniego zapisu na taśmie światłoczułej. Zarówno wspomniana powyżej realizacja, jak również *Steps* (*Schody*, 1985), *L'Orchestre* (*Orkiestra*, 1990) i *Kafka* (1992) pokazują, jak wiele możliwości artystycznych stwarza technologia elektroniczna, kiedy staje się narzędziem artysty, który eksperymentuje z nowymi formatami artystycznymi. Nie należy jednak zapominać, że te realizacje elektroniczne były kontynuacją, przedłużeniem wcześniejszych poszukiwań filmowych, i że wobec tego każdą analizę twórczości Rybczyńskiego należy rozpocząć właśnie od uważnego przyjrzenia się jej pierwszemu, filmowemu okresowi. Warto przywołać te właściwości twórczości Rybczyńskiego z pierwszej dekady jego pracy, które stały się fundamentem stworzonej następnie przez niego estetyki kina, estetyki elektronicznej sztuki ruchomego obrazu.

Już w strukturze pierwszych dzieł Rybczyńskiego odnajduję tak ważne dla jego filmów, wyraźne przeciwstawienie dwu światów: realnej rzeczywistości i wirtualnego świata sztuki. Będzie się ono pogłębiać w kolejnych realizowanych przez niego dziełach. W przeciwstawieniu tym ujawnia się charakterystyczne dla jego twórczości napięcie między przypisywanym filmowi indeksalnym związkom obrazu i przedstawianej przezeń rzeczywistości realnej, z jednej strony, a kreatywnymi, wyobrażeniowymi potencjałami sztuki filmowej, z drugiej. Napięcie to będzie się w twórczości Rybczyńskiego rozwijać w stronę coraz dobitniejszego uwidaczniania wirtualnych i wyobraźniowych wymiarów kina. W jednej z wypowiedzi artysta wyraził wprost tę postawę: „Uwolnić się od rzeczywistości. Od tak zwanego realizmu, który realizmem wcale nie jest. Od realizmu sytuacji istniejącej tylko i wyłącznie w danym miejscu i czasie. Bo rzeczywistość jest w nas, a nie w ‘obiektywnym’ świecie. Świat istnieje w naszej wyobraźni, w naszym doświadczeniu,

we wspomnieniach, przypuszczeniach, obawach (...) Chcę, żeby człowiek patrzył na film, nie uważając tego za imitację świata”.

Realizacji tego postulatu estetycznego sprzyja inna ważna właściwość twórczości Rybczyńskiego: skłonność do budowania dzieł o kompozycji zamkniętej, do porządkowania wielopłaszczyznowej, wielowątkowej, zróżnicowanej substancjalnie struktury filmu poprzez ujęcie jej w cykliczną formę koła. Kompozycja taka pogłębia autonomiczny charakter filmowego świata, uintensyfikuje autoteliczność struktury dzieła, zniechęcając do odnoszenia czegokolwiek z jego obszaru do świata zewnętrznego. Każdy element filmu odsyła jedynie do innych jego składników, pogłębiając zarazem wirtualny charakter całości. Pobrzmiwa w tym programie koncepcja symulakrum Jeana Baudrillarda, według którego taki byt odsyła jedynie do samego siebie.

We niektórych dziełach z pierwszej dekady Rybczyński podstawowym zabiegiem kształtującym dzieło czyni wielokrotną ekspozycję. Wspominam o tym nieważnym z pozoru szczególe, gdyż tak zastosowana wielokrotna ekspozycja wprowadza do jego poetyki kolejną ważną cechę – symultaneizm. Dzięki zdjęciom nakładanym, różne elementy strukturalne mogą zaistnieć równocześnie, zarówno w procesualnym stawaniu się dzieła, jak i w jego percepcji. To symultaneizm właśnie jest właściwością wspomagającą proces kształtowania się autonomii formy, współbudującą jej autoteliczność. Temporalizacja przestrzeni łączy się ze spacializacją czasu, wspólnie tworząc szczególny, transmorficzny charakter filmowych światów Rybczyńskiego – proces ciągłego przekraczania określających ich dotąd form. Urzekający kształt uzyska po latach ten atrybut estetyki Rybczyńskiego w jego dziele *Czwarty wymiar*.

Film *Nowa książka*, nagrodzony na wielu festiwalach, proponuje natomiast zupełnie odmienny wymiar rozwoju poetyki symultanicznej. Obraz (a tym samym i ekran) został w nim podzielony na dziewięć części. Akcja filmu rozgrywa się symultanicznie we wszystkich tych sektorach, przy czym ich czasoprzestrzenne powiązanie sprawia, że wydarzenia przenoszą się wraz z rozwojem akcji z jednej części obrazu do drugiej. Uważny widz powinien więc śledzić zarówno wszystkie części ekranu równocześnie i równolegle, jak też i relacje pomiędzy nimi zachodzące, czyli obserwować pełną sukcesywność przeobrażeń. Zabieg ten sprawia, iż w omawianym filmie odnajdujemy inną formę skrajnego uprzestrzennienia czasu i

temporalizacji przestrzeni, dzięki którym film osiąga także nowe wymiary widzialności.

W 1980 roku, powstaje *Tango*, uhonorowany „Oscarem” film-legenda. Dwadzieścia dwa ujęcia ludzi wykonujących różne czynności (czas trwania tych ujęć mieści się w odcinku od dwunastu do trzydziestu sześciu sekund). Każde z nich jest skopiowane w cykl powtórzeń, co oznacza, że postacie wielokrotnie wykonują swe działania. W miarę upływającego czasu zwiększa się liczba osób równocześnie obecnych w kadrze. W momencie kulminacyjnym znajdują się tam wszyscy. Później ekran stopniowo pustoszeje, aby w zakończeniu powrócić do stanu wyjściowego.

W filmie *Take Five* bohaterowie występowali równocześnie na ekranie dzięki zdjęciom nakładanym. W *Nowej książce* równoczesność licznych wątków była osiągnięta poprzez podzielenie ekranu na części i równoległe poprowadzenie każdej z nich. W *Tangu* postaci znów znalazły się w jednej czasoprzestrzeni i jednym obrazie, ale w istocie rozdzielone, pozbawione jakiegokolwiek kontaktu między sobą. Te trzy zasady organizacji obrazu (formy) to zarazem trzy różne metody osiągania symultaniczności formalnej, która, jak już wspominałem, urasta w ten sposób do rangi jednej z najważniejszych właściwości poetyki twórczości Rybczyńskiego. Dystans pomiędzy tymi filmami obrazuje nie tylko ewolucję kunsztu realizatora przechodzącego od niekonwencjonalnego użycia znanych technik do olśniewających innowacji. Przedstawia postępującą delinearizację medium filmowego. Pogłębia proces odchodzenia od filmu w stronę wideo, a dalej w stronę kina odnowionego przez wideo – kina elektronicznego.

Trzy przywołane powyżej filmy prezentują także trzy sposoby przekraczania dotychczasowych parametrów widzenia – sposoby konstruowania nowych obszarów widzialności. W ten sposób dotykamy najbardziej fundamentalnej cechy postawy twórczej Zbigniewa Rybczyńskiego. Bowiem wszystkie trzy scharakteryzowane powyżej atrybuty jego dzieł (przeciwstawienie rzeczywistości realnej i wirtualnego świata sztuki; kompozycja zamknięta; symultaneiczność) łączą się w jedno we właściwości, która wkrótce okaże się fundamentalna dla jego postawy i dla poetyki jego twórczości. Jest nią właśnie imperatyw otwierania nowych obszarów widzenia. W wywiadzie z 1990 roku Rybczyński oznajmił: „Dzięki nowym narzędziom udoskonalamy możliwości percepcji. I to właśnie najbardziej mnie interesuje”.

Twórczość Zbigniewa Rybczyńskiego jest zjawiskiem niezwykle zwartym, pomysły obecne w jednym filmie w stanie załazkowym, w drugim osiągają fazę rozkwitu, a rozwiązania początkowo marginesowe, w filmach późniejszych przejmują funkcję dominant i zasad podstawowych. Rybczyński powraca do swych niegdysiejszych idei nie tylko dlatego, że w międzyczasie przeobraziły się one, przyjmując nową postać, ale i po to, żeby sprawdzić, jak zachowają się w nowych warunkach. Stosowane przez niego techniki i metody bardzo często nie pozwalały mu zobaczyć rezultatu pracy przed jej finalnym ukończeniem, kiedy wyobrażenie po raz pierwszy daje się skonfrontować z realnym efektem. Wyrażenie „eksperyment artystyczny” osiąga w przypadku tego twórcy pełnię swego znaczenia. Dlatego dzieła stworzone przez niego po wyjeździe do Stanów Zjednoczonych, pomimo tego, że podjęły nowe wyzwania i sięgnęły po nowe technologie, pozostają w znaczącym związku w wcześniejszą fazą jego twórczości.

Możliwość digitalizacji obrazu (i dźwięku), ich wirtualizacja, spowodowała współcześnie, że przedstawienie filmowe może ostatecznie porzucić swoją niewolniczą, wobec rzeczywistości fizycznej, rolę analogonu. Obraz cyfrowy może powstać jako fakt pierwotny, nieuwarunkowany, i tylko nawyk każe nam wtedy poszukiwać świata przezeń reprezentowanego. Wówczas jednak, nie przedstawienie jest analogonem owego świata, lecz przeciwnie, to świat jest wytworem, przedłużeniem swej „reprezentacji”. Świat przedstawiany w dziele sztuki, jawi się w tej sytuacji jako w pełni autonomiczne, wirtualne uniwersum.

Podkreślałem dotąd w stopniu szczególnym kunszt formalny Zbigniewa Rybczyńskiego, doskonałość estetyki jego dzieł i wynalazczość technologiczną. Nie oznacza to jednak, że rozpiętość znaczeniowa jego filmów i prac elektronicznych nie zasługuje na uwagę. Przeciwnie. *The Fourth Dimension* na przykład, będąc autonomiczną formą audiowizualną, jest zarazem tekstem o niezwykle bogactwie i wielorakości odniesień symbolicznych. Żywioty, natura w jej różnych przejawach ujęta w perspektywie semantycznej, z jednej strony, a rozmaite wytwory kultury (przedmioty, przedstawienia etc.), z drugiej, wyznaczają spektrum owego kompleksu. Przeplatając się ze sobą, krzyżując i wzmacniając wzajemnie tworzą system generujący znaczenia, które pozwalają interpretować się w rozmaity sposób, w zależności od przyjętej perspektywy. Przy całej możliwej różnorodności odczytań uderza jednak wszechobecność zasady uniwersalnego pokrewieństwa, która panuje w

świecie *Czwartego wymiaru*. W świecie tym wszystko jest bliskie wszystkiemu, wszystko może połączyć się w jedną całość, gdyż powszechna sympatia, ciężenie każdego elementu ku innym, czy w innym języku: powszechne usieciowienie i interakcja, rządzą trwaniem świata.

Z podobnym bogactwem znaczeń mamy do czynienia także w innych dziełach artysty. Konstruując ich świat znaczeń Rybczyński swobodnie i innowacyjnie posługuje się zróżnicowanymi konwencjami. Uderza rozpiętość wyobraźni artysty, różnorodność i bogactwo motywów, scen i postaci, odwołań do tradycji artystycznej. Rybczyński w pełni panuje nad wykorzystywanymi technikami, budując dzieło, które jest zarazem niezwykle formą audiowizualną, prezentacją autonomicznego, wirtualnego świata, zbudowanego dzięki wykorzystaniu technologii medialnych, jak i wypowiedzią – tekstem obfitującym w bogactwo znaczeń oraz odniesień egzystencjalnych i politycznych.

Pod względem skomplikowania relacji pomiędzy inwencją strukturalno-technologiczną a rozpiętością sensów niezwykle format uzyskał film *Kafka* – ekscytujący eksperyment wizualny i narracyjny a zarazem dramatyczne studium tożsamości. Syntetyczna opowieść o świecie wielkiego pisarza obejrzanym przez pryzmat jego twórczości. Rybczyński czyni szkieletem swej narracji opowiadanie *Wyrok*, obudowując je dodatkową tkanką zaczerpniętą z innych utworów, a także dzienników i listów. Jest to fascynujący sprawdzian możliwości zastosowania nowoczesnych technologii w ramach konwencji narracyjno-dramaturgicznej. W rezultacie powstał szczególnego rodzaju filmowy dramat elektroniczny, spektakl tworzący nowe perspektywy rozwoju tej dyscypliny. Manipulacje perspektywą, punktem i rozpiętością widzenia, przestrzeniami konstruowanego świata, otwierają tu nowe, fascynujące obszary widzialności.

W swej sztuce Rybczyński zawsze prezentował rozwiniętą świadomość możliwości oferowanych przez dostępne narzędzia twórcze, a dostrzegając ich nieadekwatność wobec swych potrzeb twórczych przekraczał wyznaczane przez nie granice, hakował, zmuszał do pracy wbrew ich logice. Nieustannie pracował na granicach ich możliwości. Wydaje się, że w pewnym momencie dotknął ostatecznych granic ich stosowalności, ich potencjału twórczego. W rezultacie podjął zaawansowane badania nad technologiami widzialności, zarówno w odniesieniu do samych narzędzi, instrumentów i aparatów (hardware), jak i oprogramowania. W

radikalny sposób, Rybczyński uwidacznia w ten sposób znaczenie związków sztuki z technologią i nauką oraz ich współczesne przeobrażenia. Jego obecne dzieła, to między innymi systemy obrazów generowanych komputerowo, współpracujące z nimi sferyczne obiektywy i transfokatory o niezwykłych możliwościach, systemy symulacji kontroli ruchu. Osiągając granice możliwości ekspresji artystycznej, niezadowolony z istniejącego instrumentarium twórczego, Zbigniew Rybczyński podjął próbę zniesienia tych ograniczeń na drodze pracy nad nowymi technologiami.

Chciałbym na koniec przypomnieć, że Zbigniew Rybczyński jest laureatem licznych prestiżowych nagród, między innymi „Oscara” – nagrody Amerykańskiej Akademii Filmowej za *Tango* w roku 1983 (pierwszy w historii „Oscar” dla polskiego twórcy filmowego), dwukrotnie „Grand Prix” Międzynarodowego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Oberhausen za *Nową książkę* w roku 1976 i *Tango* w roku 1981, „Srebrnego Lwa” dla najlepszego wideo muzycznego za *Imagine* w Cannes w roku 1987, „Prix Italia” za *Orkiestrę* w roku 1990, oraz „Grand Prix” Międzynarodowego Festiwalu Kina Elektronicznego w Tokyo-Montreux w roku 1992 i „Golden Gate Award” Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w San Francisco w roku 1993 za *Kafkę*. Został uhonorowany za wkład do światowej sztuki wideo, za wizjonerstwo w dziedzinie wideo muzycznego i osiągnięcia w sztuce wideo HDTV, za efekty specjalne i techniki eksperymentalne. Otrzymał festiwalowe nagrody krytyki filmowej i nagrody publiczności.

Wszystkie pola aktywności Zbigniewa Rybczyńskiego pokazują go jako twórcę o wyjątkowym znaczeniu, którego osiągnięcia wywarły wielki wpływ na procesy kształtujące współczesną, światową sztukę audiowizualną, wskazały jej tendencje rozwojowe i wyzwania

Z przekonaniem rekomenduję Zbigniewa Rybczyńskiego do wyróżnienia tytułem doktora *honoris causa* Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu