

# Poetyka Święta Zbigniewa Rybczyńskiego

MAREK HENDRYKOWSKI

*Święto* należy do najmniej opisanych filmów Zbigniewa Rybczyńskiego. Zrealizował je u progu swej wielkiej kariery, niedługo po ukończeniu studiów, mając lat 26. Jak wiele innych jego prac z tamtego okresu, zrodziło się ono „na miejscu”, w Łodzi, w mikroklimacie zaprzyjaźnionego Studia Małych Form Filmowych Se-Ma-For. W tamtym momencie (mowa o latach 1975-1976) artysta sposobił się film po filmie do wspaniałego lotu w szeroki świat, ale nie był jeszcze w pełni „tym Rybczyńskim”, autorem oscarowego *Tanga*. Gwoli dochowania wierności historycznej prawdzie, godzi się jednak wspomnieć, że miał już za sobą autorski majstersztyk w postaci *Nowej książki* (1975).

Rozważając przed laty fenomen indywidualnej poetyki Rybczyńskiego w kontekście technologii i stosowanych przez niego metod realizacji, Teresa Rutkowska pisała: *Nie bez powodu w artykułach poświęconych Rybczyńskiemu, a także w przeprowadzanych z nim wywiadach, tak często pojawiają się opisy jego warsztatu filmowego. Co dziwniejsze, odsłonięcie tajemnicy tych zabiegów nie odziera jego twórczości z aury magicznej, a przeciwnie, pozwala docenić inwencję oraz rolę pierwiastka kreatywnego w kształtowaniu obrazu filmowego*<sup>1</sup>.

Z kolei, dokonując syntetycznej rekapitulacji wczesnego stadium rozwoju twórczości Rybczyńskiego, Marcin Giżycki charakteryzował *Święto* następująco: *Po lekkiej, wbrew tytułowi, „Lokomotywie” powstał zaskakujący dosadnością film „Święto”, w którym aktorskie zdjęcia dające obraz mialkości idealów (aspiracji) polskiej prowincji poddano obróbce technicznej, przede wszystkim kolorystycznej, podkreślając rytualność bądź mechaniczność pewnych czynności, jak i brzydotę świata, który bohaterowie sami sobą stwarzają. Film wzbudził ostrością społecznego przesłania konsternację państwowego mecenasa i nie miał lekkiej drogi do krajowego, nie mówiąc o zagranicznym, widza*<sup>2</sup>.

W obfitej literaturze przedmiotu poświęconej twórczości Rybczyńskiego próżno szukać osobnego studium o *Święcie*. Raczej się o nim okazjonalnie wspomina, wzmiankuje i wymienia przy różnych okazjach jego tytuł, umieszczając pośród innych, bardziej istotnych dla poruszanego zagadnienia, niż analizuje i interpretuje z osobna. Przykuwa jednak uwagę i intryguje badaczy swą „awangardową” stylistyką i formą wyposażoną w bardzo wysoki stopień oryginalności. Kontekstem estetyki *Święta* zostanie poświęcony osobny podrozdział zatytułowany *Rybczyński wobec*. W przypadku autora *Nowej książki*, *Tanga* i *Schodów* dążenie do osiągnięcia możliwie oryginalnego efektu artystycznego odgrywało ogromną rolę w motywacji twórczej i w pobudzeniu osobistego impulsu, jaki towarzyszył przez lata jego projektom i realizacjom.

Czy znaczy to, że na tle innych, powszechnie dzisiaj znanych dzieł tego filmowca *Święto* ma wartość drugorzędną? Nic podobnego. To jeden z doniosłych utworów nakręconych przez Rybczyńskiego we wczesnym okresie twórczości i z pewnością warto mu się przyjrzeć po latach uważnie. Spróbujmy punkt po punkcie rozpoznać jego poszczególne elementy i różnorakie aspekty, w nadziei że owa rekonstrukcja pozwoli odkryć niepowtarzalny styl i oryginalny wyraz studiowanej całości.

### Temat

Musiał być bardzo istotny dla twórcy, skoro wyeksponował go już w tytule. Tematem swego filmu uczynił Rybczyński prozaiczny obraz peerelowskiego święta obchodzonego rodzinnie i domowo (to ważne!) w rzeczywistości ustrojowej połowy lat 70. Nasuwa się od razu kwestia: jakiego święta konkretnie? Czy chodzi o któreś określone święto? A jeśli tak, to jakie? Mamy tu jedno z tych ważkich z punktu widzenia analizy i interpretacji pytań, na które – zgodnie z intencją artysty zapisaną i przekazaną w jego dziele – odpowiedź musi pozostać dość ogólna. Autor *Święta* tak bowiem skonstruował czas akcji i tak ukazał realia i bieg ekranowych wydarzeń, by uniknąć jednoznacznej identyfikacji z którymkolwiek z konkretnych świąt. Co więcej, należy zauważyć, że uczynił także wszystko, aby oddalić ewentualne skojarzenie, iż chodzi o któreś z polskich świąt religijnych.

Święto zatem, ale jakie? I dlaczego właśnie święto i jego strona obyczajowa wyznacza główny temat utworu? Impas interpretacyjny, jaki wytworzył nam się co do tej kwestii, nakazuje pytać dalej. Ciepła pora roku (sygnalizowana przez ubiór postaci, plenerowe amory w przydomowym ogródku, owoce na krzakach etc.) całkiem wyklucza, by w grę mógł wchodzić rytuał na przykład bożonarodzeniowy, podobnie jak przypadające wczesną wiosną święta wielkanocne czy czerwcowe Boże Ciało. A może po prostu miała to być niedziela lub też wolna od pracy sobota, a podczas niej spotkanie przy rodzinnym stole wraz z kompletem rytualnych okoliczności, jakie temu zwykle towarzyszą?

To ciekawy trop, bo pozwala nam uczestniczyć w śledzeniu motywów decyzji artysty, który (wolno sądzić, iż w trosce o ochronę własnego dzieła w przewidywanym nierównym starciu z jego nieprawomyślną wymową ideologiczną<sup>3</sup>) a priori uchylił możliwość jednoznacznej identyfikacji, lecz przecież na każdym kroku i w każdej ze scen w sposób nader realistyczny, by nie powiedzieć naturalistyczny, przedstawia swojskie świąteczne obyczaje. Dlaczego jednak unikał wspomnianego wyżej przypisania? Pora na identyfikację nieidentyfikowalnego. Otóż w grę wchodzi święto od ćwierćwiecza już nieobchodzone i coraz mniej rozpoznawalne, lecz niegdyś należące do kanonu PRL-owskich rytuałów odświętnych, a mianowicie przypadające 22 lipca, tzw. święto Manifestu Lipcowego.

Przez dziesiątki lat 22 lipca był w polskim kalendarzu dniem wolnym od pracy. W środku lata miliony ludzi zwanych masami pracującymi przeżywały osobliwe doświadczenie wolnego w sezonie urlopowym, w postaci odgórnie narzuconego laickiego święta o charakterze stricte polityczno-ustrojowym. Liturgia tego święta nie zdołała się wykształcić i de facto nie istniała, a w każdym razie nigdy nie nabrała swoistego charakteru. O lipcowy rytuał nowa władza dbała krótko w czasach ofensywy stalinizmu. Po 1956 roku aż do roku 1989 w grę wchodził już tylko oparty okolicznościowymi wstępniakami w gazetach dzień wolny.

Ciekawie wyglądała ta odmiana świąteczności w rozsianych po całym kraju – od Międzyzdrojów, Mielnia i Krynicy Morskiej po Bukowinę Tatrzańską i Karpacz – domach FWP (państwowego Funduszu Wczasów Pracowniczych). W dzień świąteczny 22 lipca zmieniało się na lepsze menu turnusu. Na obiad pojawiał się specjalny zestaw trzydaniowy, złożony z rosółu z makaronem (w funkcji zupy odświętnej), kurczaka pieczonego lub w potrawce z ziemniakami i mizerią w śmietanie oraz kompotu z wiśni i deseru w postaci ciasta. Z etnograficznego punktu widzenia można więc jednak mówić o istnieniu jakiegoś szczątkowego rytuału lipcowego święta, z tym zastrzeżeniem, że w warunkach domowych i obyczaju prywatno-rodzinnym przybierało ono po prostu postać dnia wolnego od pracy.

Wspominam o tym, mając pełną świadomość, że opisany kontekst można przeoczyć, a i tak film Rybczyńskiego pozostanie czytelny, choć wraz z jego uwzględnieniem *Święto* nabiera mimo wszystko pełniejszej wymowy dla dzisiejszego widza. Zatarcie tego kalendarzowego tropu przez autora nie prowadzi wszelako do wyciągnięcia wniosku, że zapisany na taśmie i zidentyfikowany przez nas czas akcji nie ma dla utworu żadnego znaczenia. Owszem ma, o czym będzie jeszcze mowa w dalszej partii rozważań.

### Akcja

Na temat akcji *Święta* to i owo zostało już powiedziane. Jednak zdecydowanie za mało, aby wyciągnąć z tego głębsze wnioski. Czas zatem na jej szczegółową prezentację. Spróbujemy przedstawić całą rzecz – zgodnie z jej ekranowym przebiegiem – w formie rekonstrukcji łączącej elementy drabinki scenariuszowej (tzw. skaletki) z uszczegółowionym zapisem scenopisu postprodukcyjnego. Pozwoli to dostrzec nie tylko logikę rozwoju tej przemyślanej konstrukcji, ale i wagę jej poszczególnych detali i mikroelementów powracających w niej na zasadzie repetycji.

Film Rybczyńskiego zaczyna się, zgodnie z regułami i wymogami profesjonalnego spektaklu kinematograficznego, od inicjalnego wyciemnienia. Rzecz znamienne, wyciemnieniu temu nie towarzyszy jednak cisza. Na ścieżce dźwiękowej pojawia się najpierw świergot ptaków, a moment później charakterystyczny odgłos przerażenia gonionej kury, dobiegający spoza kadru. Pierwszy obraz wizualny wbija widza w fotel ukazując egzekucję schwytej kury dokonaną siekierą przez gospodynię. Kamera obojętnie asystuje agonii ptaka.

Mamy więc pierwszy obraz, pierwszą scenę i pierwszy epizod ekranowy, któremu nadamy tytuł:

1. Świąteczna egzekucja kury na rosół (szokująca scena sfotografowana na potrzeby filmu „z zimną krwią”, w duchu *art brut*).

2. W kolejnym epizodzie obserwujemy otwarcie drewnianej szopy i wyprowadzenie z garażu średniolitrażowego samochodu osobowego marki Syrena 105 (początek tej sceny uruchamia na ścieżce dźwiękowej muzykę i wyznacza jej pierwsze wejście). Wyprowadzaniu (całkiem czystego!) samochodu z szopy towarzyszy stadko kręcących się wokół kur. Z rury wydechowej dwutaktowego silnika napędzanego mieszanką oleju napędowego i etyliny wydobywa się gęsty kłąb spalin (nie przypadkiem *vox populi* nadał syrence złośliwą obiegową ksywkę „skarpeta”). Zamiast kłębow burzliwego dymu decyzją reżysera na ekranie oglądamy jednak coś, co jawi się naszym oczom jako zabarwiony na turkusowo obłok. Dodajmy

jeszcze dla porządku, iż pojazd nosi numer rejestracyjny należący do województwa łódzkiego 1307 IB.

3. Właściciel wysiada z samochodu, a my oglądamy scenkę wizyty na cmentarzu pary małżeńskiej z wózkiem i kwilącym w środku dziecieniem; ona umieszcza przyniesione kwiaty w wazonie na nagrobku, on po chwili zapala znicz.

4. Od podwójnych drzwi sławjki odskakuje pies; zza kadru pojawia się mężczyzna zmierzający w stronę wygodki, wybiera prawe z nich. Na ścieżce dźwiękowej słychać bliski dźwięk psiego niuchania i ciągłe kwilenie kurcząt.

5. Wnętrze mieszkania, widok z góry, stół nakryty obrusem, wazon z kwiatami, kwilenie pisklęcia dodatkowo podkreślone wewnątrzkadrowym pulsującym napisem „pi...pi...pi...”; gospodyni w fartuchu wygania pisklaka z salonu.

6. Grubas w podkoszulce myje samochód szczotką, pogwizdując melodię znane nam już tematu przewodniego.

7. Powrót na cmentarz. Po zapaleniu przez mężczyznę znicza para odchodzi, pchając przed sobą wózek. Scenę kończy wymowne głębokie westchnięcie mężczyzny kontrapunktowane widokiem grobu i dobiegającym z wózka kwileniem niemowlęcia.

8. Na schodach jednorodzinnego domu, tzw. peerelowskiej kostki (uwiecznionej w emblematycznym kształcie na obrazach Jana Wojciecha Malika z lat 70.), chłopiec odbija piłkę, po czym porzuca ją i wbiega do środka (kto zna filmy Rybczyńskiego, dostrzeże w tym antycypację początkowej sceny *Tanga* <sup>4</sup>). Chwilę później gospodarze kordialnie witają gości (w tym parę z wózkiem, którą w poprzednim epizodzie widzieliśmy na cmentarzu) i wchodzą do środka.

9. Mężczyzna w jasnym garniturze i kobieta mający się ku sobie obejmują się na osobności, czulą i ukradkiem całują w przydomowym ogródku, po czym znikają za furtką. W tle tej sceny widać stojące nieopodal bloki pobliskiego osiedla.

10. Rodzinna biesiada przy zastawionym stole na świeżym powietrzu. Gospodyni w fartuszkach z kieliszkiem w dłoni wznosi na stojąco toast. W tle dźwiękowym słychać brzęk talerzy i sztućców oraz syte westchnienia biesiadników.

11. Odświętnie ubrana kobieta zmierza w stronę sławjki i znika we wnętrzu prawej kabiny. Za nią po raz kolejny pies obwąchuje drzwi.

12. Umyty samochód jest zlewany przez właściciela wodą z wiadra w asyście ubranej w ciemny kostium żony, która podaje mu następne wiadro pełne wody. Po splukaniu karoserii właściciel sprawdza dłonią gładkość świeżo umytego lakieru.

13. Para kochanków kopuluje w ogródku pod krzakami owocowymi. Turpistyczny obrazek gaci częściowo osłaniających wypięty w stronę obiektywu męski tyłek, w groteskowym zestawieniu z biciem pobliskiego dzwonu w tle oraz kwileniem piskląt.

14. Powrót do świątecznego stołu: dwu mężczyzn z kieliszkami w dłoni na stojąco przepijają do siebie. Pies na kolanach gospodarza warczy. Warczenie na ścieżce dźwiękowej akcentuje w obrazie animowany napis „wrrrr...wrrrr...”.

15. Powrót do chruśniaka. Po odbyciu stosunku kobieta leży na ziemi, stojący nad nią mężczyzna obrywa i zjada owoce z krzaków. W tle słychać mlaskanie.

16. Posiadacz syreny w asyście kobiety wjeżdża z powrotem do garażu. Wokół samochodu widać kłęby dymu w kolorze turkusowym i żółtym. Po wyłączeniu silnika właściciel wychodzi z garażu i zamyka wrota szopy, po czym oddala się z żoną.

17. Wnętrze domu. Przy stole rodzina wspólnie ogląda telewizję. Na ekranie fragmenty filmu *Oj! Nie mogę się zatrzymać!* Gospodyni wstaje od stołu i zagania kwilące pisklęta ręką i parokrotnym „a sio! a sio!”, po czym wraca do stołu, przy którym nieruchomo siedzi kilkoro wpatrzonych w ekran oglądających.

18. Starszy mężczyzna, gwizdząc znany już widzowi temat, w asyście podwórkowego psa udaje się do wygodki, z niejakim wahaniem wybierając w końcu dla siebie lewą kabinę. Pies obwąchuje sławojkę.

19. Pożegnanie przed domem. Dwie pary, w tym jedna z wózkiem dziecięcym oddalają się poza kadr żegnane machaniem stojącej na schodach reszty rodziny, która na koniec znika we wnętrzu mieszkania.

20. Zmierzch. Gospodyni pompuje i napełnia wiadro z podwórzowej studni i zanosi je do domu.

21. Późny wieczór. Na ekranie włączonego telewizora nadal „lecą” ujęcia z *Oj! Nie mogę się zatrzymać!* Gospodarz moczy nogi w miednicy. Gospodyni w nocnej koszuli wstaje z łóżka i gasi telewizor. Gospodarz wyciera nogi ręcznikiem, gwizdząc i fałszując końcowy fragment przewodniego tematu filmu.

22. Koda. Głęboka noc. Wnętrze kuchni z dwoma wiadrami, Kuchenką, białym kredensem po lewej i makatkami na ścianach. Na podłodze czujny kot. Słychać brzęczenie muchy i tykanie zegara ściennego. Po chwili rozlega się zagadkowe pukanie do drzwi, po nim kolejne mocniejsze, wreszcie donośne łomotanie na napisach końcowych.

Mamy więc akcję, ale nie jakąkolwiek dającą się sensownie zrekonstruować fabułę. Na ekranie mimo niespiesznego tempa zdarzeń i czynności wewnątrz kadru dzieje się bardzo wiele. Na konstrukcję dramatyczną *Święta* składają się aż dwadzieścia dwie sceny-epizody, co w przypadku filmu trwającego nieco ponad dziesięć minut należy uznać za nie lada wyczyn narracyjny, jak również majstersztyk realizatorski. Pomieszczenie tylu epizodów i tylu postaci, stanowiło swoistą specjalność i ulubiony *tour de force* tego artysty (vide: *Lokomotywa*, *Tango*, *Schody*, *Orkiestra* i in.) i wymuszało konieczność maksymalnej kondensacji ukazanych zdarzeń. W *Święcie* sztuka ta w pełni powiodła się autorowi.

### Muzyka

Niezwykle nośną znaczeniowo muzykę do *Święta* napisał stały kompozytor Rybczyńskiego, Janusz Hajdun. Składa się na nią proste rondo instrumentalne na solowy fagot w pierwszym planie dźwiękowym i akompaniujący mu fortepian w tle. Natychmiast zapadający w pamięć temat muzyczny działa od pierwszej do ostatniej chwili jak magiczna melodia wywołująca taniec kobry. Wybór fagotu unoszącego główny temat był trafny. Rozległa, obejmująca trzy i pół oktawy skala fagotu: od B contra do F dwukreślnego, w tym przypadku została ograniczona do rejestru górnego, czyli kantyleny.

Warto przypomnieć, że nazwa „fagot” wywodzi się od włoskiego *fagotto* i oznacza „paczkę”, „pakiet”, „wiązkę”, ale również „cudaka”, „dziwaka” i „stracha na wróble”. Dzięki przemyślnej aranżacji dokonanej przez kompozytora i reżysera melodia Hajduna użyta na prawach motywu przewodniego powraca nie tylko we wspomnianej wersji instrumentalnej, lecz również przenosi się z czasem na alternatywną względem niej wersję parokrotnie gwizdaną przez różne postaci, co w kon-



sekwencji znosi jej inicjalny diegetyczny dystans wynikający z offu, czyniąc ją melodią niejako udomowioną i bez reszty przynależną do świata przedstawionego<sup>5</sup>.

Za kapitalną muzykę skomponowaną do *Święta* Janusz Hajdun powinien być dostać nagrodę na krakowskim festiwalu. Niestety, tak się nie stało. W regulaminie konkursu na coś podobnego nie było wtedy odpowiedniej kategorii „z przydziału”, a i ówczesne myślenie o tym, co prawdziwie cenne w sztuce krótkiego metrażu, preferowało inny sposób oceny (temat, wymowa, zaangażowanie społeczne, a jeśli forma filmowa to przede wszystkim jej strona wizualna). Takie nastawienie aksjologiczne w konsekwencji niespecjalnie skłaniało jurorów, by docenić wartość wkładu twórczego kompozytora.

Hajdun nie był w tej materii pierwszym pokrzywdzonym. Poglądowy przykład takiego chronicznego niedoceniań stanowi w naszej kinematografii wcześniejszy fenomenalny wręcz wkład artystyczny w rozwój sztuki rodzimego krótkiego metrażu wniesiony przez Krzysztofa Komedę, poczynając od świetnych *Dwóch ludzi z szafą*, *Gdy spadają anioły* i *Ssaków*, przez *Krakę* i *Okolice peronów*, aż po animowane *Rondo*, *Klatki*, *Wiklinowy kosz* i *Laternę magiczną*. Wiele uwagi poświęca się w sztuce filmowej tandemom reżysersko-operatorskim, a ciągle zbyt mało – często równie twórczym jak tamte – duetom reżysersko-kompozytorskim, co widać (a przede wszystkim słychać!) w przypadku długiej serii doskonałych produkcji podpisanych przez spółkę autorską Rybczyński-Hajdun.

W przypadku *Święta* współpracowali już po raz czwarty. Po raz pierwszy pracowali razem przy *Nowej książce*, a następnie przy *Oj! Nie mogę się zatrzymać!* i przy *Lokomotywie*. Podobnie jak w tamtych trzech przypadkach, również w tym nie miała to być bynajmniej realizacja rutynowego zamówienia na muzykę ilustracyjną. W grę wchodziło niezmiernie bliskie Rybczyńskiemu i Hajdunowi myślenie o utworze filmowym w kategoriach całości audiowizualnej traktującej ruchomy obraz wizualny i obraz akustyczny w sposób w pełni zjednoczony, równoważny i równoprawny.

Dążący do wynalezienia i opracowania własnej wersji nowoczesnej estetyki ruchomego obrazu, zdolnej stopić w organiczną jedność wyższego rzędu obrazy wizualne i dźwiękowe, w roku 1975 Zbigniew Rybczyński odkrył na potrzeby swej twórczości oryginalną wyobraźnię muzyczną Hajduna, jak wcześniej Polański odkrył dla siebie geniusz kompozytorski Komedy, eksploatując go w kolejnych filmach.

Nakreślona tu paralela ma na celu nie tylko wskazanie bardzo wysokiego stopnia łączliwości muzyki filmowej ze strumieniem obrazów, lecz ponadto zwrócenie uwagi na doniosłość o wiele szerszego zamysłu artystycznego, dzięki któremu – tak skomponowana i wykorzystana – staje się ona integralnym elementem scenografii dźwiękowej, czyniąc przez to film konstrukcją audiowizualną wyższego rzędu.

### Kompozycja rytmiczna

Podstawowym paradoksem i źródłem napięcia w kompozycji rytmicznej *Święta* jest konflikt między szybkim tempem narracji a odświętną, celebrującą niespiesznością ukazanych sytuacji i zdarzeń. Wszystkie występujące w filmie postaci wykonują swoje czynności w wolnym, niekiedy dostojnym tempie, charakterystycznym i typowym dla powolnego rytmu życia na prowincji. Obserwacja ta odsłania kolejny aspekt zderzenia żywiołu sfilmowanej rzeczywistości i ładu czytelnego w sposobie jej przedstawienia.

Specyficzny rytm *Święta* wynika ze sposobu narracji, a ten z kolei z doskonale opracowanej reżyserskiej partytury wyznaczającej odpowiednie miejsce zarówno wszystkim użytym elementom, jak i związkom między nimi. Rytm rzeczywistości ukazywanej w filmach Zbigniewa Rybczyńskiego zawiera znamieny paradoks porządkowania chaosu. Źródłem zamierzonego szumu percepcyjnego i harmidru bywa u niego natrętny natłok zdarzeń i ich niepowstrzymany bieg. Źródłem porządku natomiast – sposób postrzegania filmowego świata w kategoriach samoorganizującego się uniwersum.

W tym sensie model narracji kultywowany przez tego artystę (oprócz *Święta* za przykład mogą posłużyć między innymi: *Nowa książka*, *Oj! Nie mogę się zatrzymać!*, *Lokomotywa*, *Wdech-wydech*, *Tango*, *Imagine*, *Schody*, *Orkiestra* i *Manhattan*) przywodzi na myśl Newtonowski kosmos<sup>6</sup>. Mamy tu do czynienia z osobliwym spotkaniem technologii z filozofią i nauki ze sztuką. Przywołana przed momentem analogia obejmuje bezkolizyjny ład krążących po swoich orbitach obiektów. W grę wchodzi ukryta maszyna i wytwarzany przez nią porządek rzeczy, będący jednakowoż – przy całym swoim rozproszeniu, przeładowaniu i mnogości niezliczonych elementów – doskonale zorganizowanym ładem wszechświata.

Padło przed chwilą określenie *odpowiednie miejsce*. Określenie to, użyte nieprzypadkowo, nie odnosi się tylko do jednokrotnego linearnego usytuowania da-

nego składnika czy efektu w strukturze montażowej filmu. Odwołuje się ono do czegoś o wiele bardziej doniosłego, a mianowicie do celowego wpisania go przez twórcę w siatkę relacji z innymi, *ergo* – opiera się na jego przewidzianym i zaprojektowanym przez niego funkcjonalnym udziale (czytaj współdziałaniu) w strukturze całości.

Konstrukcja narracyjna filmu *Święto* ma charakter symultaniczny i mozaikowy. Sens poszczególnych epizodów (wraz z repetycjami wybranych wątków i motywów) znajduje wyjaśnienie na wyższym poziomie kompozycji. Ich „zszycie” dokonuje się tyleż samorzutnie, ile dzięki kunsztownemu montażowi. Precyzja inscenizacji i finezyjnej reżyserii *Święta* polega na tym, że poszczególne ukazane w nim elementy zostały przemyślnie z sobą powiązane i zorkiestrowane w całość audiowizualną wyższego rzędu. Każdy z ekranowych elementów eksponuje główny temat „święta”, „święteczności” i „odswiętności” wraz z serią obserwacyjnych dygresji mniej lub bardziej tego tematu dotyczących.

Tylekroć podkreślany przez piszących perfekcjonizm Rybczyńskiego nie polega bynajmniej na kaligraficznym cyzelatorstwie w opracowaniu szczegółów. Właściwy mu kierunek poszukiwań i motyw twórczego działania łączy klasyczną i nową technologię („co?”, „czym? „za pomocą jakich narzędzi i środków?”) z pełną inwencją wyobraźnią artysty („jaką metodą?”, „za pomocą jakiego rozwiązania?”, „w jaki sposób?”). Nie udzielając wszakże pierwszeństwa i prymatu żadnemu z obu tych aspektów.

### Rybczyński wobec

Oryginalność dzieła filmowego i artystycznego rozumie się zazwyczaj jako jego absolutną wyjątkowość. Przeświadczenie takie utrudnia jednak szacującemu właściwą ocenę zjawiska. Zaczniemy od tego, że – częstokroć wbrew ambitnym intencjom samego autora, pragnącego stworzyć coś wyjątkowego i w pełni niezależnego od dokonań innych – jego dzieło w ostatecznym kształcie i osiągniętym efekcie okazuje się mimo wszystko „zależne”, *ergo* nigdy nie bywa „absolutnie” wyjątkowe. Co więcej, społeczny i artystyczno-kulturowy kontekst, poza który dany utwór usiłuje wyjść, nie tylko odzywa się w nim bliższym lub dalszym echem, ale – co warto w tym miejscu dodatkowo podkreślić – staje się układem odniesienia i swoistym probierzem.

Kontekst dzieła filmowego wyznacza współrzędne jego usytuowania w czasoprzestrzeni społecznej: we współczesności, tradycji, kulturze, sztuce, w rozwoju technologii, komunikacji audiowizualnej etc. Odgrywa wielką rolę w odbiorczej charakterystyce utworu. W przemożnym stopniu wpływa na nią, określając i definiując właściwą jej swoistość i oryginalność. Uparte i konsekwentne, „renesansowe” rżec można, dążenie do tego, by nakręcić i wykreować coś unikatowego, stanowi w przypadku twórczości Rybczyńskiego motyw działania, głęboko osobistą i najszlachetniej rozumianą *idée fixe* artysty filmowego.

Unikatowość w sferze twórczości artystycznej i w przypadku sztuki ruchomego obrazu jest aspektem tyleż oczywistym, ile nieodzownym. Nie oznacza jednak eliminacji jakichkolwiek związków łączących dany utwór zarówno z innymi dziełami (w tym oczywiście również dziełami własnymi danego artysty), jak i mniej lub bardziej pokrewną wyobraźnią artystyczną innych twórców.



Uwagi powyższe zmierzają do pewnej korekty spojrzenia na twórczość Zbigniewa Rybczyńskiego. Właściwa jej inwencja technologiczna, wytwórcza, realizacyjna, estetyczna etc. sprawia, że pisano o niej wielokrotnie jako fenomenie „absolutnie” osobnym i bezprecedensowym. Wydaje się, iż wskazanie na to, że istnieją w dziełach tego artysty liczne refleksy cudzych prac i twórczych poszukiwań, nie powinno w żaden sposób odbierać twórcy należnych praw do tytułu bycia twórcą w pełni oryginalnym.

Każdy film jako artefakt egzystuje na określonym polu kultury filmowej i artystycznej, czerpiąc z niego energię i znaczenie niezbędne strumieniowi ruchomych obrazów postrzeganemu w określony sposób zarówno przez twórcę, jak i adresata. Właśnie dlatego traktuje się dzieła sztuki w kategoriach bytów intencjonalnych „drugiego stopnia”. Podobny sposób traktowania i odczytywania bynajmniej nie czyni ich emanacją programowego monadyzmu i subiektywizmu. *A contrario*, odnosi się do intersubiektywnej koncepcji dzieła filmowego – jako szczególnego typu przekazu i wysoko zorganizowanej formy nowoczesnego komunikowania, które zachodzi między nadawcą i odbiorcą.

Estetyka widowiska ekranowego, jaką na własny użytek stopniowo wypracowywał Rybczyński, zawiera intrygujący moment zwrotny. Moment ten, wyraźnie dzisiaj dostrzegalny, polegał na zaproponowaniu czegoś nowego i własnego zarówno w filmach własnych, jak i cudzych (Andrzej Barański, Tadeusz Pałka, Andrzej Papuźński, Władysław Wasilewski, Piotr Andrejew, Wojciech Wiszniewski, Grzegorz Królikiewicz, Filip Bajon), w których brał on twórczy udział jako autor zdjęć.

Do charakterystycznych wyznaczników poetyki i estetyki Rybczyńskiego należą między innymi: zainteresowanie kwestią związków między obrazem filmowym a rzeczywistością, dążenie do realizacji czegoś (do tej pory) technologicznie w filmie niemożliwego, nowatorskiego i nieosiągalnego, nowe sposoby wizualizacji polegające na aranżowaniu napięć estetycznych między biegunem reprodukcji standardowych wyglądków rzeczywistości a biegunem kreacji niestandardowego ich obrazu na ekranie, eksperymenty z fakturą, światłem i barwą zdjęć (przy niewątpliwej różnorodności występującej w serii prac, można tu wręcz mówić o rozpoznawalnym stylu tego filmowca), tworzenie kunsztownych, opracowywanych z zegarmistrzowską precyzją kompozycji rytmicznych, zainteresowanie sonorystyką i audiowizualnym charakterem konstrukcji przekazu kinematograficznego w kontekście współczesnej *correspondance des arts* spod znaku syntezy sztuk audiowizualnych.

Ujęta w telegraficznym skrócie swoistość estetyki wczesnych filmów Rybczyńskiego, w której skład wchodzi *Święto*, była w tamtym okresie czymś istotnie rewelacyjnym. Jej wpływ na poszukiwania innych twórców staje się z czasem coraz bardziej widoczny, czego przykład stanowią między innymi: *Copyright Film Polski MCMLXXXVI*, *Życie codzienne* i *Kobiety pracujące* Piotra Szulkina, *Wylicznanka*, *5/4*, *Figa*, *Blok Katar* i *Zdarzenie* Hieronima Neumanna i wiele innych.

Mamy więc do czynienia nie z jednym kontekstem, lecz z kilkoma. Jeden zawiera odniesienie do „wewnętrznej” ewolucji twórczości własnej Rybczyńskiego, sytuując *Święto* w porządku serii bliższych i dalszych jego dzieł oraz prac operatorskich wykonanych dla innych twórców. Drugi odnosi się do wielkich poprzedników artysty i do historii kina, z której wspaniałych dokonań potrafił zawsze korzystać w sposób niezmiernie kreatywny, to znaczy odświeżający muzealne traktowanie sztuki filmowej. Kontekst trzeci wreszcie – możliwy do odczytania dopiero

z perspektywicznego dystansu, który oferuje nasza współczesność – pozwala uzmysłowić sobie niebagatelny wpływ, jaki ten artysta wywarł swoimi filmami na dzieła i przemianę stylistyczną innych.

Nie wyróżniam nadmiernie *Święta* pośród rozlicznych dokonań artystycznych Zbigniewa Rybczyńskiego z wczesnego okresu jego twórczości, ani nie przeceniam wartości samego dzieła. Przeprowadzając niniejszą analizę, zamierzałem tylko odkryć ten interesujący film na nowo po to, by właściwie ocenić jego walory i odczytać istotne znaczenie, jakie ma na tle całego dorobku artysty i w szerszym kontekście polskiej sztuki filmowej lat siedemdziesiątych.

*Święto* dowodzi, że jego autor wie, czym jest w sztuce niezdefiniowana dowolność, i wybiera na potrzeby swej twórczości jej biegunowe przeciwieństwo – zorganizowaną nieprzypadkowość wykorzystania w widowisku ekranowym strumienia ruchomych obrazów i współtworzących je poszczególnych elementów. Uporządkowanie naddane (ekwiwalencja wykorzystanych w filmie komponentów, rytm, kolor, muzyka etc.) sprawia, że jedno nie wyklucza drugiego. Ontologiczny żywioł, jakim jest filmowana rzeczywistość, łączy się tutaj i przenika z zaprowadzonym przez autora wewnętrznym łańcem w sposobie jego ukazania.

Uderzającą cechą *Święta* i innych filmów Zbigniewa Rybczyńskiego z tamtego okresu jest dążenie do tego, by w sposób możliwie kompleksowy i pełny opisać wartości takie, jak przestrzeń i czas, przy próbie zdefiniowania własnego miejsca w świecie. Właściwym obiektem fascynacji artystycznej Rybczyńskiego nie jest jakkolwiek pojedynczy przedmiot-znak, czy ich dowolnie rozbudowany na ekranie zestaw (zbiór), lecz właśnie struktura bycia człowieka w świecie.

MAREK HENDRYKOWSKI

<sup>1</sup> T. Rutkowska, *Zbigniew Rybczyński – czyli siła techniki, toposów i wyobraźni*. w: *Zbigniew Rybczyński. Podróżnik do krainy niemożliwości*, red. Z. Benedyktowicz, Wydawnictwa IS PAN, Warszawa 1993, s. 16.

<sup>2</sup> M. Giżycki, *Wizja i kalkulacja*, „Projekt” 1987, nr 3-4.

<sup>3</sup> Kilka lat przed powstaniem *Święta* podobnych szykan doświadczył w równie gorzki sposób Wojciech Wiszniewski jako autor skazanej na wieloletnie zapólkowanie etudy filmowej pod tytułem *Jutro. 31 kwietnia – 1 maja 1970* (1970), także rejestrującej w ironicznym świetle społeczno-obyczajowe realia świątecznych rytuałów PRL.

<sup>4</sup> Nie tylko w tej jednej scenie daje o sobie znać możliwość potraktowania *Święta* jako swoistej uwertury i warsztatowej wprawki do późniejszego o pięć lat *Tanga*.

<sup>5</sup> Wspomniany zabieg koresponduje z ważnym w całej twórczości Rybczyńskiego przywiązaniem do realizmu przedstawień filmowanego otoczenia. W przypadku *Święta* co rusz

dają o sobie znać rozmaite drobne szczegóły, które zaświadczać o realistycznym wydźwięku całości. Nie chodzi tylko o iście etnograficzny zapis rozmaitych świątecznych rytuałów PRL. Oprócz rzeczy dostrzeżonych przez nas już wcześniej należy wymienić wiernie odfotografowany standard okolicznego życia. Zwłaszcza zaś brak kanalizacji (wspomniana sławojka na skraju blokowiska) i wodociągów (woda czerpana ze studni i noszona przez mieszkańców w wiadrach do jednorodzinne domu).

<sup>6</sup> Zwrócił na to uwagę w swoim studium o Rybczyńskim i jego dziele *Czwarty wymiar* Paul Virilio, pisząc: *Ja wcale nie upatruję w tym czwartego wymiaru. Dla mnie jest to przestrzeń bardzo przestarzała, w istocie bardzo leibnizowska, zakorzeniona w pamięci od XVII-XVIII wieku*. P. Virilio, *Fenomen Rybczyńskiego*, tłum. T. Szczepański, w: *Zbigniew Rybczyński. Podróżnik do krainy niemożliwości*, dz. cyt., s. 48.