

Łukasz Kałębasiak

Albo albo dobrze wcale

Rozmowa ze Zbigniewem Rybczyńskim

W zeszłym roku minęło 30 lat, odkąd krótkometrażowy film *Tango* Zbigniewa Rybczyńskiego zdobył nagrodę Amerykańskiej Akademii Filmowej, czyli Oscara. To była pierwsza, i jak do tej pory jedyna, statuetka dla całkowicie polskiego filmu.

Tango zachwycało wtedy nowatorskimi rozwiązaniami technicznymi, do których twórca doszedł w drodze eksperymentu. Otworzyło mu drzwi do światowej kariery. W Stanach Zjednoczonych tworzył filmy muzyczne do utworów takich gwiazd, jak The Rolling Stones, Lou Reed czy Pet Shop Boys. Galeria Bielska BWA gościła w kwietniu i maju wystawę Zbigniewa Rybczyńskiego *Traktat o obrazie*. Tworzą ją jego najważniejsze filmy, ale też projekty opatentowanych przez niego wynalazków z zakresu technik audiowizualnych. Artysta wyznaje zasadę, że tylko eksperyment nadaje sens sztuce.

Łukasz Kałębasiak: Spotykamy się w Bielsku-Białej, dlatego nie mogę nie zacząć od pytania o to miasto, które ma wiele wspólnego z Pana rodzinną Łodzią. Szczególnie, że łączą je tradycje filmowe.

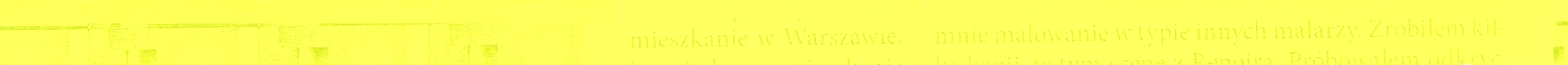
Zbigniew Rybczyński: Nigdy wcześniej nie byłem w Bielsku. Funkcjonowało tylko w mojej wyobraźni jako uroczym miasteczko. Oczywiście wiedziałem, że jest tutaj wytwórnia filmów rysunkowych. Znałem też człowieka, który pracował zarówno w łódzkim Se-Ma-Forze, jak i w bielskim Studiu Filmów Rysunkowych. Nazywał się Mieczysław Janik, był świetnym realizatorem dźwięku. Pracował przy wszystkich filmach, które robiłem w Se-Ma-Forze. Jeden z najlepszych specjalistów w Polsce. Bardzo się lubiliśmy.

Urodził się Pan w Łodzi, ale na studia musiał Pan do niej wrócić. Dlaczego?

Ojciec był gędotą i po wojnie dostał mieszkanie służbowe w Łodzi. To był bardzo poszukiwany wtedy zawód, wszystko zniszczone, trzeba było robić od nowa plany.

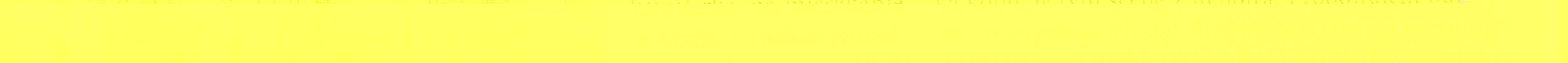
Zbigniew Rybczyński, spotkanie w Galerii Bielskiej BWA
📷 Krzysztof Morcinek

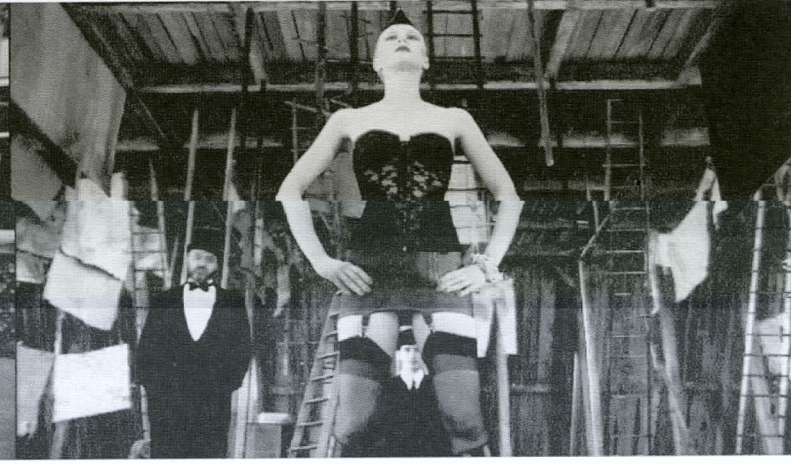
Łukasz Kałębasiak – dziennikarz i recenzent, związany z katowicką redakcją „Gazety Wyborczej” (od 1999), stały recenzent programu „Więcej kultury, proszę” na antenie Polskiego Radia Katowice.



mieszkanie w Warszawie,
kierując się do wydziału

nie malowanie w typie innych malarzy. Zrobiłem kilka kwadratów, w tym scenę z Renoira. Próbowałem odwrócić się od sztuki, ale nie udało mi się. W końcu wróciłem do malowania i zacząłem malować w typie innych malarzy.





stawianie świata. Uznałem, że fotografia, której wcześniej nie lubiłem, jest naturalną kontynuacją malarstwa.

A z fotografii było już blisko do filmu...

Wtedy zacząłem uciekać z lekcji do kina. Miałem ze sto nieobecności w roku. Kiedy odkryłem, że to być może film jest moim przeznaczeniem, potrafiłem oglądać trzy dziennie. Wtedy zacząłem też myśleć o szkole filmowej.

Ważną rozmowę odbyłem na studniówce z profesorem Franciszkiem Piwockim, który był historykiem sztuki i ojcem mojego szkolnego przyjaciela. Pytał nas o plany po szkole. Zdradziłem, że chciałem zdawać na reżyserię. Wtedy uświadomił mi, że film to technologia i że je-

żeli chcę niezależnie się od wizji operatora, powinienem sam nim zostać. Wziąłem więc wielki rulon prac plastycznych, bo nie miałem fotografii, i pojechałem do Łodzi. Dzięki nim zdałem do Filmówki.

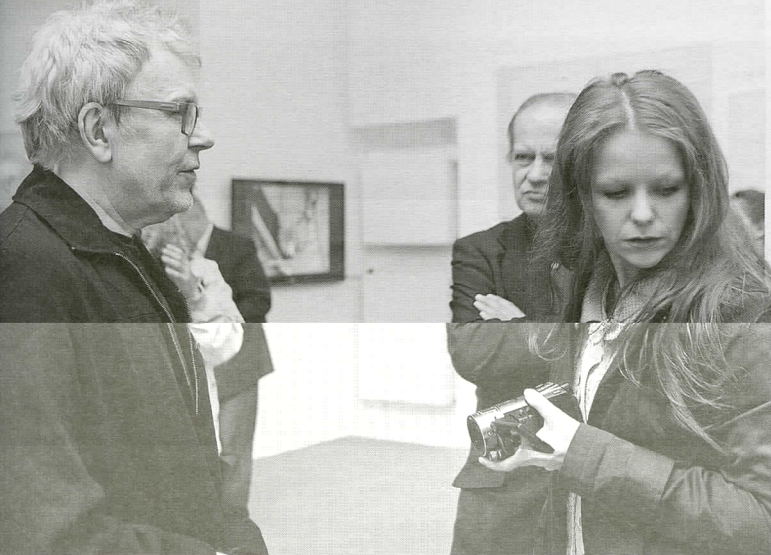
W młodości nabyłem szacunku do dzieła sztuki. Nigdy się go nie wyżyłem, dlatego o efekcie każdej pracy z zakresu sztuk wizualnych myślałem w kategoriach dzieła sztuki. Bałem się tylko, że tak jak w malarstwie wszystko zostało już namalowane, tak w kinematografii wszystkie dobre filmy zostały już nakręcone. To był niezwykły okres w historii kinematografii: Fellini, Buñuel, francuska Nowa Fala, Kurosawa... I świetne polskie filmy! Oglądając je, myślałem sobie, że zrobić jakieś arcydzieło będzie bardzo ciężkim zadaniem. Dlatego postanowiłem się skupić na eksperymentach.

Chyba się nie pomylę, zakładając, że w sztuce – malarstwie czy filmie – pogodziła Pana rola demiurga, moc

Co znaczy film eksperymentalny w sztuce? Szybko zrozumiałem, że to jedyna forma, która jest właściwa. Historia ludzkiej cywilizacji jest historią eksperymentów. To trochę jak z poszukiwaniem leku na raka. Nie możemy się spodziewać, że załatwimy to w poniedziałek. Musimy eksperymentować. A żeby to robić, potrzebna jest wiedza o tym, co było już robione, strefie, w której nie warto poszukiwać. Musimy więc znaleźć obszar, na którym nikt do tej pory nie działał. Tak rozpoczyna się eksperyment. Nie znamy rezultatów, nie wiemy, czy znajdziemy w wyniku tego eksperymentu nową jakość. Tylko eliminując poprzednie metody i poszukując, dotrzemy do rozwiązania. Tak dzieje się we wszystkich dziedzinach. Inaczej tylko byśmy powtarzali to, czego się już nauczyliśmy.

Za pierwszymi drzwiami, które Pan otworzył, było Tango. Film, za który otrzymał Pan Oscara. Jak powstawał? Głównym zadaniem, jakie sobie postawiłem w tym filmie, był problem czasu. Obraz był nieruchomy, pojawiali się w nim tylko ludzie w różnych czasach. Jak ułożyć tę łamigłówkę, żeby nie powstawały konflikty między postaciami? Praca była mrówcza, bo nie było metod, na które pozwala teraz technika komputerowa. Musiałem to wszystko ręcznie rysować, nakręcić osobne filmy, wyliczyć czas poruszania się ludzi, wykonać rysunki na celuloidach, pomalować je. Każda klatka miała swój numer, więc musiałem sprawdzać tysiące numerów. W trakcie robiłem różne błędy techniczne, ale nie mogłem już ich poprawić. Taśma była tyle razy poświęcona, że jej per-

Zbigniew Rybczyński: *Kafka*, 1992, kadry z filmu HDTV, Telemax, Les Editions Audiovisuelles



Wernisaż wystawy
Traktat o obrazie.
Na zdjęciu z lewej
Zbigniew Rybczyński
i Dorota Zgłobicka,
język żona

📷 Krzysztof Morcinek

Technika cyfrowa pozwoliła Panu wyzwolić się z tych wszystkich trudności. Dlatego tak wcześnie się nią Pan zainteresował?

Żyłem w czasach, kiedy zaczęły pojawiać się nowe narzędzia. A wierzę, że obowiązkiem twórcy jest interesować się nowymi narzędziami i je stosować. Są przecież wynikiem pracy poprzednich pokoleń, a więc są elementem naszego rozwoju.

Wprawką do technologii HD był film wykorzystujący utwór *Imagine* Johna Lennona. Jak odszukał jego realizację?

Gdy zacząłem używać taśmy wideo, której nie należy jednak mylić z domowymi odtwarzaczami wideo, odkryłem możliwość pracy na żywo. Kiedy kręciliśmy klasyczny film, nie widzieliśmy jego rezultatów. Musiało minąć wiele dni, miesiące, a czasem nawet lat. Techniki telewizyjne pozwoliły nam podglądać efekty w czasie rzeczywistym. Zacząłem tworzyć tzw. instant videos, rezygnując z postprodukcji. Takie filmy stały się bardzo popularne w Nowym Jorku, dlatego zwrócił się do mnie producent Barry Ribo, który sprowadził właśnie do Stanów sprzęt wideo wysokiej rozdzielczości. Zapytałem, czy nie chciałbym zrobić jakiegoś filmu. Oczywiście, że chciałyby! A ponieważ znałem Yoko Ono, bo robiłem dla niej wcześniej wideo, zadzwoniłem i zapytałem, czy nie dałaby mi jakiejś muzyki Johna do wykorzystania w filmie. Kusiłem ją tym, że to najnowsza, japońska technologia... Bałem się trochę, że się obrazi, bo proszę ją o piosenki Lennona, a przecież sama też nagrywała. Yoko od razu zaproponowała mi jednak *Imagine*. Nie śmiałem nawet o tym myśleć. To była święta piosenka Lennona.

Wziąłem więc swoją ekipę, sprzęt Ribo i zabraliśmy się do pracy.

W której pomogła Panu cała rodzina...

Pracowali nad tym eksperymentem wszyscy znajomi i cała rodzina. Wszyscy robili za frajer. Największym

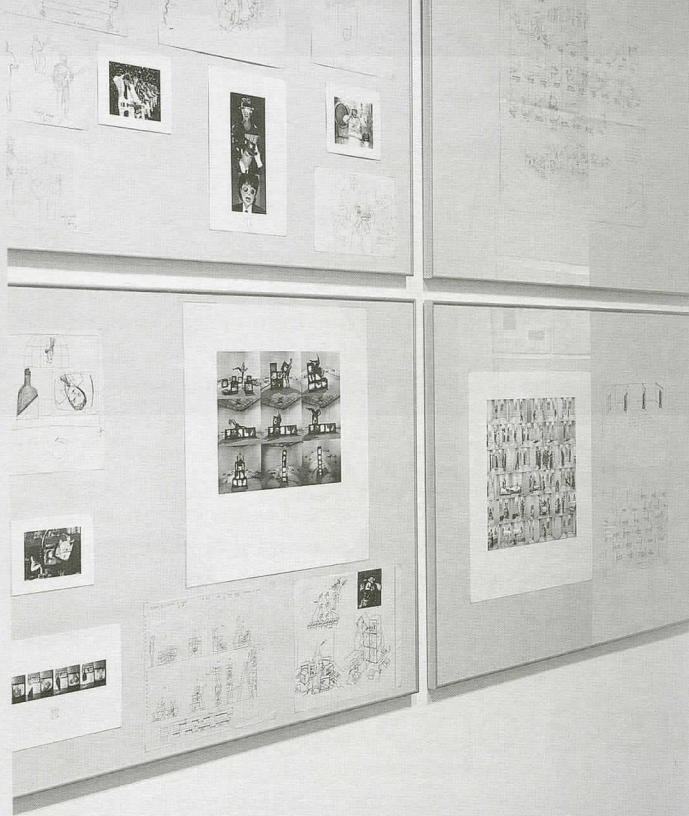
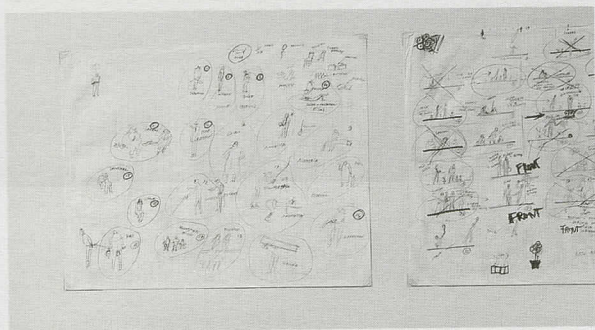
problemem okazało się zdobycie białego konia, ale jakoś go rozwiązaliśmy. Całość również powstała na żywo, bez postprodukcji. Efekt najbardziej zachwycał Japończyków. Zaczęli mnie zapraszać do swoich laboratoriów. Udało mi się spotkać wszystkich najważniejszych ludzi pracujących tam nad rozwojem tej technologii.

Jaka była reakcja innych artystów? Czy zaczęli się do Pana zgłaszać z prośbą o zrobienie wideoklipu w HD?

Powiem szczerze, było mi bardzo trudno namówić muzyków, żeby zgodzili się na zrobienie filmu w HD. W latach 80. wszyscy wciąż chcieli klipów na taśmie filmowej, a nie na wideo. Przekonywałem ich: słuchaj, to jest XX wiek, to jest przyszłość. Mówiłem im, że najlepszy materiał, który zostanie, to jest zły jakości wideo z lądowania na Księżycu. Mimo to wielu nie mogłem do tego przekonać.

Czasami to jednak Pan odmawiał. Podobno nawet Milesowi Davisowi powiedział Pan „nie”.

Miles widział moje wideoklipy, bo były wtedy bardzo popularne i zażyczył sobie, żebym zrobił też jeden dla niego. Z propozycją zadzwoniło do mnie CBS Records. To była niezła oferta. Wiedziałem, że Miles, jeśli pracował z białymi, to był to najwyższy dowód uznania. Patrzyłem na białego Davisa. W mieszkaniu w Los Angeles wszystkie jego płyty. Ale nagrał wtedy płytę *Decoy*, w nowym stylu, po długim okresie załamania. Zawsze, gdy przygotowywałem się do stworzenia wideoklipu, nagrywałem sobie utwór na walkmana i słuchałem na okrągło. Słuchając wielokrotnie *Decoy*, nie czułem żadnej inspiracji. Musiałem się wycofać, bo wolałem nie zrobić nic, niż popełnić jakiegos knota.



Zbigniew Rybczyński (ur. 1949) – reżyser, operator filmowy, twórca eksperymentalnych filmów animowanych, prac wideo, nowator w dziedzinie techniki filmowej, autor wielu oryginalnych rozwiązań w sferze obrazu elektronicznego. Jest absolwentem wydziału operatorskiego PWSFTviT w Łodzi. Współzałożycielem łódzkiej grupy Warsztat Formy Filmowej. W 1982 roku wyjechał do Austrii, potem do USA. Powrócił do Polski w 2009 roku. W latach 2009–2013, tworzył wrocławskie Centrum Technologii Audiowizualnych.

Debiutował w Se-Ma-Forze w 1973 roku filmem *Plamuz*. Zdobywał nagrody na festiwalach, m.in. Grand Prix, Nagrodę FIPRESCI i Nagrodę FICC w Oberhausen (1981). W 1983 roku za krótkometrażowy film animowany *Tango* (1980) otrzymał Oscara. Wielokrotnie nagradzano jego realizacje w technikach komputerowych, m.in. Emmy i Prix Italia – *Orkiestrę* (1990) czy The Golden Gate Award – *Kafkę* (1992). Obsypyany nagrodami został teledysk pt. *Imagine* (1986) do muzyki Johna Lennona.

Wystawa *Traktat o obrazie* jest niezwykłym zbiorem dokumentów pokazujących drogę artysty do końcowego rezultatu, jakim jest film. Zawiera szkice, rysunki, wykresy, zapis pomysłów i rozwiązań technicznych, prace bardziej naukowca niż artysty. Przygotowana przez Centrum Sztuki WRO, jest depozytem Art Stations Foundation. Była prezentowana w Niemczech (Berlin, Karlsruhe) oraz w Centrum Sztuki WRO we Wrocławiu i galerii Atlas Sztuki w Łodzi. W Galerii Bielskiej BWA wystawa trwała od 15 kwietnia do 11 maja 2014.

