

IWONA GRODŹ

„Ogród sztuk”. Kilka uwag o *Orkiestrze* Zbigniewa Rybczyńskiego

„Sztuczny” ogród... labirynt sceny, który widzimy w pierwszej odsłonie *Orkiestry* (1990) Zbigniewa Rybczyńskiego, to „symfonia sztuk”: muzyki, teatru i malarstwa...

Ogród jawi się jako obszar świadomie stworzony przez człowieka. Jego wyobrażenie najczęściej aktualizowane jest w opozycji do tego, co naturalne, ale też i tego, co sztuczne (np. miasta¹). Ogród od lat uważany jest za „kulturową skamielinę”², a więc problem badawczy ważny dla literaturoznawców, filmoznawców, historyków sztuki, muzykologów i innych, oraz zjawisko antropologiczne³. W tym momencie jesteśmy tylko o krok od

¹ Ogród symbolizuje, w przeciwieństwie do miasta, ukrytą antropologię przestrzeni. Por. m.in.: E. Rybicka, *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2000; eadem, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w literaturze polskiej*, Kraków 2003. Można sięgnąć też do artykułów: eadem, *Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4; eadem, *Teren miasta. Od spektaklu do działań* oraz do pracy zbiorowej *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektywy*, red. M. Mikołajczak, E. Rybicka, Kraków 2012. W przygotowaniu jest też książka E. Rybickiej, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*.

² Por. Michał Głowiński o toposie. Autor podkreślał w ten sposób zależność między powtórzeniami a toposami powracającymi w innych, nowych warunkach kulturowych – zob. M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, „Twórczość” 1961, nr 11. Przedruk w: *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 353–406.

³ Por. modne współcześnie zestawienia: estetyka i ekologia według Gernota Böhmego czy estetyka transkulturowa propagowana przez Wolfganga Welscha. M. Gołąb, *Ukryte ogrody, nieobecne przestrzenie. Literackie i kulturowe metafory współczesności*, Kraków 2012 (przede wszystkim rozdziały: *Przestrzenie ogrodu – przestrzenie kultury*, *Kulturowe „sensorium” i paradygmat natury*, *Hermeneutyka i paradygmat ogrodu*, *Metafora ogrodu – przestrzeń narracji, narracja przestrzeni*, *Ogrody magiczne (metafora ogrodu w realizmie magicznym)*, *Semiotyka ogrodu. Na przykładzie „Ogrodów” Jarosława Iwaszkiewicza*). W tym momencie ważne jest wskazanie na znaczeniowe niuanse dwóch sformułowań: „transwersalne ogrody”

zrozumienia fenomenu toposu czy licznych metafor ogrodu. To pierwsze określenie sugeruje kumulatywność, transmisyjność i transformacyjność pojęć⁴. Drugie odsyła do uniwersalnych funkcji i awangardowych, niejednokrotnie, form ich przyswajania. Takie myślenie o „ogrodzie sztuk” pozwala lepiej zrozumieć proces ewolucji estetycznych, które są wpisane w określoną perspektywę świata przedstawionego analizowanego dzieła sztuki i jego autora⁵.

Ogród „ze słów” zyskuje konkretność dopiero wtedy, gdy doświadczymy go totalnie, to znaczy aktywną i refleksyjną myślą⁶. Już Roman Ingarden pisał: „Przestrzeń literacka [...] nigdy nie zostanie przedstawiona w pełnym uposażeniu topograficznym: przedmiotowym i jakościowym, nawet jeśli zamiarem autora będzie krańcowy weryzm”⁷. Świat przedstawiony dzieła literackiego jest iluzją stworzoną z wiedzy i wyobraźni autora. Sfera niedookreśloności, „miejsca puste”, to pole ujawnienia się erudycji i imaginacji odbiorcy. Jego świat wspomnień. Przestrzeń ogrodu, jak każda inna, staje się ważna dopiero wtedy, gdy połączona zostaje w istotny sposób z treścią utworu. Awansuje wówczas z poziomu tła do rangi jednego z ważniejszych tematów⁸.

i „transwersalne pojęcie ogrodów”. Ogniskiem semantycznym jest przymiotnik „transwersalny” (łac. *transversus* – obrócić w poprzek) – ‘poprzeczny, przecinający coś w poprzek, na ukos, przebiegający poprzecznie’. Jego dopełnieniem jest natomiast albo konkretna przestrzeń – ogród, albo jej abstrakcyjne pojęcie. W jednym i w drugim przypadku chodzi o inne podejście do tego tematu i odmiennie odniesienie.

⁴ Por. *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, red. E. Kosowska, A. Gomółka, Kraków 2007.

⁵ Mariusz Gołąb przypomina także metaforę: ogród jako wzór ludzkiego umysłu, intelektu – zob. M. Gołąb, op.cit., s. 27.

⁶ Zob. M. Głowiński, *Przestrzenne tematy i wariacje*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978 (i inne teksty z tego tomu); E. Balcerzan, *Przestrzenie tekstu a teksty przestrzeni*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4; H. Markiewicz, *Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych*, „Ruch Literacki” 1983, nr 1 (136); H. Meyer, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3; G. Poulet, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wybór J. Błoński, M. Głowiński, przeł. J. Błoński, Warszawa 1977.

⁷ R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1960, s. 54.

⁸ Zob. m.in.: *Przestrzeń ogrodu – przestrzeń kultury*, red. G. Gazda, M. Gołąb, Kraków 2008 (por. też wydanie angielskie *Space of a Garden – Space of Culture*, Newcastle upon Tyne 2008); *Ogrody – zwierciadła kultury*, red. L. Sosnowski, A.I. Wójcik, t. 1: *Wschód*, t. 2: *Zachód*, Kraków 2004, 2008; H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice*, Kraków 2006; *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008; E. Berthold, *Topika i topoi*, przeł. J. Koźbiał, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 1; *Gardens and Imagination: Cultural history and Agency*, red. M. Conan, Washington 2008; W.N. Toporow, *Przestrzeń i rzecz*, przeł. B. Żyłko, Kraków 2003; *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków

Język filmu pozwala ukazywać, doświadczać i poznawać przestrzeń w podobny, choć nie do końca tożsamy, sposób⁹. Wiedza, emocje i empiria towarzyszą i filmowcom, i widzom, ale medium obrazu różni się od medium języka. Często to pierwsze, jak twierdzą niektórzy, zabiera znaczą część wolności wyobraźni.

Wartościowanie przestrzeni ogrodu jest ważne z perspektywy poznawczej. Może się ono odbywać na różnych płaszczyznach. Do najbardziej popularnych koncepcji należy rozróżnienie ogrodu kontrolowanego i uwolnionego, zamkniętego – otwartego, bliskiego – odległego, *sacrum – profanum*¹⁰. Waloryzacja wszelkich elementów przestrzennych musi się rozpocząć od ustalenia światopoglądowego odniesienia oraz znajomości filozofii ogrodu, a więc aluzji literackiej czy filmowej do realnej przestrzeni ogrodowej, na przykład renesansowej, barokowej, romantycznej¹¹. Do rozważenia pozostaje: czy uczynienie z motywu ogrodu odrębnego przedmiotu zainteresowania badaczy literatury bądź filmoznawców ma sens jedynie teoretyczny, czy też historyczny? Niewątpliwie wyabstrahowanie znaczenia takiej przestrzeni ma charakter intelektualny i uniwersalny. Określenie jej funkcji – zdecydowanie częściej historyczny¹².

2008; M. Lewicka, *Pamięć miejsca*, w: eadem, *Psychologia miejsca*, Warszawa 2012, s. 405–559.

⁹ Por. też E. Ostrowska, *Przestrzeń filmowa*, Kraków 2000.

¹⁰ Zob.: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Wrocław 1997; F. Bacon, *O ogrodach*, w: *Eseje*, przeł. C. Znamierowski, wstęp T. Kotarbiński, Warszawa 1959; J.M. Rymkiewicz, *Mysli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968; W. Burszta, *Miasto i wieś – opozycja mitycznych nostalgii*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Januszewska, Poznań 1997; E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005; R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, Warszawa 1978; M. Piwińska, *Złe wychowanie*, Warszawa 1981; I. Sikora, *Ogród – park – sad*, w: idem, *Przyroda i wyobraźnia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992; *Muzyka w ogrodzie – ogród w muzyce*, red. S. Żerańska-Kominek, Gdańsk 2011.

¹¹ Por. L. Majdecki, *Historia ogrodów*, t. 1–2, Warszawa 1981 i kolejne wydania. Zob. też: D. Lichaczow, *Poezja ogrodów. O semantyce stylów ogrodowo-parkowych*, przeł. K.N. Sakowicz, Wrocław 1991; P. Hobhouse, *Historia ogrodów*, przeł. B. Mierzejewska, E. Romkowska, Warszawa 2007.

¹² Ważnymi w tym kontekście pojęciami okażą się „pamięć kulturowa” oraz „geopoetyka”. Por. m.in.: M. Saryusz-Wolska, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa 2011 (w tej publikacji godne uwagi są następujące rozdziały: *Zamiast wprowadzenia, czyli o początkach refleksji nad pamięcią zbiorową*, *Kulturowe konteksty pamięci i zapominania*, *Niebezpieczne związki pamięci i filmu*, *Pamięć i miasto*, *Doświadczenie i ślad* oraz bardzo obszerna bibliografia na ten temat); *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009; E. Rybicka, *Geopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne problemy badawcze*, red. M. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006; J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł.

Symbolika ogrodu, z uwagi na odwieczne opozycje: ogród uwolniony i ogród ujarzmiony, ogród raj i ogród – piekielny labirynt, w końcu ogród – siedlisko dobra i piękna kontra ogród – miejsce zła i szpetoty, nabiera często priorytetowego znaczenia. Wyobraźnia artystów potwierdzała wielokrotnie takie możliwości odbierania tej przestrzeni, a przede wszystkim skłaniała do przyjęcia i zinterpretowania przedstawionych wizji.

W kulturze wieku XX, a także w filmie *Orkiestra*, można wyróżnić kilka obszarów zainteresowania reżysera ogrodem stworzonym i sfilmowanym na deskach sceny teatralnej: ogród jako przestrzeń odnowy życia, symbol narodzin i metafizycznego odrodzenia, ponownego doznania pełni; ogród jako przestrzeń życia uporządkowanego, pozytywnej energii, obszaru wyzwolenia radości, synonim dobra, ideałów; ogród jako symbol powrotu do tworzenia, piękna, do prapoczątku, do natury ucywilizowanej, bo ujarzmionej.

W tym kontekście ogród ucieleśnia sprzeczność, wewnętrzne rozdarcie, kontrast między tym, co sztuczne – uporządkowane, a tym, co naturalne – dzikie, martwe i żywe, przerażające i szczęśliwe. Paradoksalnie, ogród wielokrotnie poraża klaustrofobią. Staje się przestrzenią dwoistą, w której doszło do nienaturalnego zagęszczenia, pokonania wewnętrznej dzikości, zagospodarowania zdradliwej pustki. To obszar prawdy i fałszu, życia w radości, ale i w poczuciu gry, która jest typowa dla teatralizacji praktyk spędzania wolnego czasu w ogrodach. Ogród staje się więc niejednokrotnie pejzażem wewnętrznym ludzi, którzy w nim przebywają, albo doń wkraczają. Czy tego rodzaju przestrzeń można przezwyciężyć? Czy można od niej uciec? Albo znaleźć zapomnienie? Możliwe jest zniszczenie takich funkcji ogrodu. To pomysł na neutralizację sztuczności i marazmu przez celowe ich wyeksponowanie, na przykład wprowadzenie sceny, teatralnych kulis. Ogród filmowy... labirynt sceny, która ujawnia „szkatułkowość kultury”, jej przestrzenność i tożsamość – to dzieło Zbigniewa

A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008; M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii bipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010; H. Bergson, *Materia i pamięć*, przeł. R.J. Weksler-Waszkinel, M. Drwięga, Kraków 2006; N. Davies, R. Moorhouse, *Mikrokosmos. Portret miasta środkowo-europejskiego*, Kraków 2002; P. T. Kwiatkowski, *Pamięć zbiorowa społeczeństwa polskiego w okresie transformacji*, Warszawa 2008; Ch. Norberg-Schulz, *Bycie, przestrzeń i architektura*, przeł. B. Gadomska, Warszawa 2000; *Pamięć – przestrzeń – tożsamość*, red. S. Kaprański, Warszawa 2010; P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006; K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy*, przeł. Ł. Musiał, I. Drozdowska, Poznań 2009; B. Skarga, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002; B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć i mit*, Warszawa 2006.

Rybczyńskiego¹³. Niepewność – to uczucie, które przejmują bohaterowie *Orkiestry*¹⁴.

1. Orkiestra – dzieło sztuki filmowej... film o sztuce

Dzieło sztuki jest tworem aluzyjnym: stosownie do rodzaju tworzywa użytego jako środek ekspresji ujmuje bezpośrednio jeden z aspektów naszego stanu ducha, za pośrednictwem pamięci sugeruje pozostałe jego aspekty. Sztuki nie współdziałają ze sobą jak zmysły, każda działa na swym własnym polu; jest cechą charakterystyczną doświadczenia estetycznego, że przez doznanie jednej ze sztuk osiągnąć można ekspresję Sztuki jako całości.

Mario Praz¹⁵

Zbigniew Rybczyński twierdził, że historia sztuki jest w jego filmach historią rozwoju techniki – począwszy od malarstwa i *camera obscura*, poprzez fotografię i film, aż po nowe media – stosowanej jako środek do osiągnięcia tego, czego artysta pragnie dokonać. Może chodzić o poznanie i okiełznanie widzianego świata albo wypowiedzenie się – za pomocą sztuki – na temat samego mechanizmu widzenia. Autor *Orkiestry* podkreślał, że „próbuję koncentrować się przede wszystkim na technicznych poszukiwaniach, ponieważ jest to jedyna wartość obiektywna”¹⁶. Kiedy reżyser oglądał w muzeum malarstwo Rembrandta czy sztukę Duchampa, wiedział, że obcuje z czymś, co wymyka się ludzkiemu pojęciu. Pisał, że w przeciwieństwie do dzieł tego pierwszego, projekty twórcy XX-wiecznego nie są prawdziwą sztuką. Dlatego, zdaniem Rybczyńskiego, ten ostatni nie uczestniczył w rozwoju cywilizacji. Był jednym z tych, którzy zamkali drzwi, a nie otwierali. Rozwój sztuki w tym czasie (początek wieku XX) należał do filmowców, osobowości takich jak Charles Chaplin oraz Walt Disney¹⁷.

¹³ Zob. m.in. Zbigniew Rybczyński. *Podróżnik do krainy niemożliwości. Wokół twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego*, red. Z. Benedyktowicz et al., Warszawa 1993. Por. film dokumentalny *Zbig*, reż. N. Koryncka-Gruz, Polska 2000. Ukazała się też książka: Z. Rybczyński, *Traktat o obrazie*, Poznań 2008.

¹⁴ Informacje na temat filmu – <http://www.zbigvision.com/TheOrchestra.html> [dostęp: 28 grudnia 2012].

¹⁵ M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Warszawa 1981, s. 65.

¹⁶ M. Matouse, *Wywiad ze Zbigniewem Rybczyńskim dla „Andy Warhol’s Interview Magazine”*, w: Zbigniew Rybczyński. *Podróżnik do krainy niemożliwości...*, s. 82.

¹⁷ *Ibidem*, s. 83.

Reżyser pytany o istotę swojej twórczości, nieco przewrotnie odpowiadał, że zasadniczo po realizacji każdy projekt przestaje dla niego istnieć, po prostu „nic nie znaczy”. Podobnie wypowiadał się na temat *Orkiestry*. W centrum zainteresowania Rybczyńskiego była technika (możliwości, jakie daje), którą przetestować można właśnie w filmie. Formalne wartości otwierały nowe drogi artystycznym wypowiedziom. Umożliwiały podejmowanie nowych tematów lub – jak w przypadku autora *Tanga* – skupienie się na tym samym zagadnieniu z innej perspektywy.

Postęp zakłada konieczność przekroczenia obecnego stanu wiedzy o obrazie. Ważne są w nim nie tylko dwa podstawowe wymiary (długość i szerokość), ale także trzeci – głębia, i czwarty – czas. To właśnie głębia obrazu i możliwości ukazania czasu stają się dla artysty eksperymentatora obszarem naukowych i artystycznych poszukiwań. Piotr Krajewski, autor wprowadzenia do *Traktatu o obrazie*, zauważył:

[...] z jednej strony ludzkość dysponuje dziś potężnymi narzędziami utrwalania aktualnych wyglądów świata, z drugiej jednak – traci właściwy poprzednim epokom podmiotowy związek z jego wizerunkami oraz możliwości ujęcia w obrazie jego mentalnego porządku. Dlatego twórczość Rybczyńskiego jest konsekwentnym dążeniem, by film i media elektroniczne przystosować do stworzenia obrazów nie pozostających wyłącznie na powierzchni wyglądów, ale wnikających w wewnętrzną prawdę, konieczną nie tylko dla przedstawienia, ale i zrozumienia świata. Dążeniem do swobodnego kształtowania formy, która pozostanie realistyczna i figuratywna oraz mentalna¹⁸.

To, co stanowi przedmiot fascynacji twórcy *Tanga*, a więc komputer i nowe oprogramowania, umożliwia ujrzenie przedstawienia przy jednoczesnym zasłonięciu go. W ten sposób artysta tworzy związek między widzialnym (odkrytym niczym po odsłonięciu kurtyny w teatrze) a niewidzialnym (zasłoniętym)¹⁹. Zagadnienie to przywodzi na myśl praktyki wielkich filmowców: Mélièsa (*Podróż na Księżyc* itp.), Felliniego (m.in. *Casanova*) oraz współczesne zainteresowania estetyką kampu (*camp*)²⁰.

¹⁸ P. Krajewski, *Wprowadzenie*, w: Z. Rybczyński, op.cit., s. 15.

¹⁹ P. Zawojski, *Glosa do „Traktatu o obrazie” Zbigniewa Rybczyńskiego*, op.cit., s. 34.

²⁰ Por.: S. Sontag, *Notatki o campie*, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9; E. Grzeszczyk, *Camp*, „Kultura i Społeczeństwo”, 1997, nr 3. Zob. też nową

Czas jest tą kategorią, która nieco ułatwia próbę zdefiniowania tego ostatniego pojęcia. Otóż tylko dystans, to znaczy proces starzenia, umożliwia dostrzeżenie czegoś zabawnego w czymś dawno zapomnianym, odłożonym do lamusa. Tak jest w przypadku filmu Rybczyńskiego. Nie chodzi tu jednak o spojrzenie ironisty albo cynika, ale najzwyczajniej w świecie o zabawę, która nie obiecuje wyjaśnień. Nie chodzi o wyśmianie, poniżanie, ponieważ, tak jak pisała Susan Sontag, tylko rzeczy, które powstały na serio, mogą posiadać naturalny kamp. Podobnie jak kamp „zamierzony”, nie ma już tak silnego oddziaływania. Kampowość *Orkiestry* lokuje się gdzieś pomiędzy. Jego esencją jest więc coś ulotnego, coś, czego nie da się sprecyzować, coś, co jest wiecznie płynne. Podobno balet jest „kampowy” w stosunku do miłości²¹. W taki też sposób mogą być odbierane (styl odbioru, nie kategoria opisu) fragmenty z filmu *Orkiestra* – piątej odsłony (podniebny taniec we wnętrzu katedry) wobec romantycznej wizji miłości, czy też szóstej (wspinanie się po schodach) wobec polityki.

Kamp jest ponadto pokazywaniem swojego „ja” – „ja” odbiorcy, które wchodzi w interakcję z „ja” nadawcy. To odpowiedź na przewrotne, bo retoryczne, pytanie: „Ja i nie ja. Gdzie kończy się gra?”. Ujawnianiem własnej indywidualności, choćby za cenę otarcia się o kicz i sztuczność. To sztuka patrzenia na świat z dystansu, z przymrużeniem oka, brania wszystkiego w nawias. To też rodzaj gry z powszechnie akceptowanymi konwencjami. Przyjęcie takiej postawy wobec *Orkiestry* Rybczyńskiego pozwala zobaczyć ten film w jego „zaczeniowej” ewolucji (ujęcie historyczne – historia recepcji). Odbiorca odwzorowuje niejako zainteresowanie reżysera. Przedmiotem zaciekawienia jest jednak nie rozwój technik obrazowania (perspektywa autorska), ale zmiany, jakie zaszły w czasie: projektowany odbiorca *Orkiestry* a nowy widz (perspektywa odbiorcza).

Kiedy przychodzi konieczność udzielenia odpowiedzi na pytanie, o czym właściwie jest film Rybczyńskiego, napotykamy znamienne trudność. Twórca formułuje wypowiedzi o charakterze ogólnym i uniwersalnym. W książce *Zbigniew Rybczyński. Podróżnik do krainy niemożliwości* Andrzej Wajda opisuje fabułę tego filmu następująco: „Oto mamy ogród rozkoszy ziemskich usytuowany gdzieś na granicy życia i śmierci, w którym odświeżenie odziani staruszkowie po raz ostatni mają okazję zakosztować radości zmysłowych, zanim jednak zdołają nacieszyć się nimi,

pozycję na ten temat: *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, red. P. Oczko, Warszawa 2008 oraz zapowiadaną antologię: *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czaplinski, A. Mizerka, Kraków 2012–2013.

²¹ S. Sontag, op.cit., s. 153–154.

zostają im one odebrane”²². Taki opis jest oczywiście niewystarczający, dlatego konieczne jest bliższe przyjrzenie się poszczególnym odśłonom *Orkiestry*. Przedmiotem szczegółowych analiz będą więc strategie autorskie Rybczyńskiego, sztuka jako temat filmu, a także *Orkiestra* (i poszczególne elementy poetyki) jako dzieło sztuki.

Połączenie abstrakcji, matematycznej precyzji, z materialnym ekwiwalentem stało się możliwe dzięki podjęciu w *Orkiestrze* następujących tematów:

- A. Teatr i idea życia jako teatru, roli do zagrania, taniec (m.in. balet)²³ oraz *teatralizacja* w życiu i sztuce filmowej (por. teatralizacja a inne sztuki, np. plastyczne).
- B. Muzyka, jej związek z przestrzenią teatralną, a także idea *muzyczności* innych sztuk: filmu, sztuk wizualnych, literatury (por. muzyczna kadencja a kompozycja filmu, kinestezja muzyczna, gestyczność muzyki, barwne widzenie muzyki, kicz muzyczny, komizm muzyczny, intertekstualność)²⁴.
- C. Sztuki plastyczne, takie jak malarstwo, rzeźba, architektura, rzemiosło artystyczne w filmie, ale też ich związek z innymi sztukami.
- D. Literatura (daleka aluzja m.in. do poezji Artura Rimbauda, tomików: *Sezon w piekle* i *Iluminacje* – w epizodzie trzecim *Orkiestry*).
- E. Filmy innych twórców (m.in. Georges’a Mélièsa, Franciszki i Stefana Themersonów, Federica Felliniego).

Orkiestra to opowieść składająca się z sześciu części. Wszystkie ukazują pewne schematy fabularne, powtarzające się motywy, znane z historii kultury, np. z mitologii czy Biblii. Ważne jest spojrzenie na związek życia ze sztuką (ideą i jej materialnym wyrazem, tj. obcowanie z dziełami sztuki), co się z tym

²² Zob. *Zbigniew Rybczyński. Podróżnik do krainy niemożliwości...*, s. 13.

²³ Już tytuł filmu i jego pierwsza część sugeruje konieczność myślenia o muzyce i teatrze jako sztukach synergicznych, por. pojęcia: „orkiestra” i „orchestra” (w starożytnym teatrze).

²⁴ Na marginesie warto dodać, że w *Orkiestrze* reżyser wykorzystał bardzo znane utwory: Wolfganga Amadeusza Mozarta, *Piano Concerto No. 21 in C major (Elvira Madigan)*; Fryderyka Chopina, *Piano Sonata No. 2 (Marsz żałobny)*; Tomasa Albiniego, *Adagio in G Minor*; Franciszka Schuberta, pieśń *Ave Maria*; Gioacchina Rossiniego, *The Thieving Magpie*; Maurice’a Ravela, *Boléro*.

wiąże, zbadanie relacji między rzeczywistością a fikcją (kategoria fikcji mimetycznej, groteskowej), w jej obrębie natomiast – zainteresowanie sztuką jako „niekończącą się opowieścią” (fikcja paraboliczna). Historie powtarzające się w życiu różnych ludzi, stale, niezmiennie, w filmie Rybczyńskiego przedstawione są dwutorowo (idea wstęgi Möbiusa): *à rebours* – czyli od końca życia, tj. starości (w świecie ludzkim), i chronologiczne – czyli od początku historii sztuki, tj. starożytności (w przestrzeni sztuki).

Epizody, w których w myśleniu o sztuce z czasem zaczyna dominować element dynamiczny (kreacyjny), to:

- A. Pierwsza odsłona filmu, w której twórca odsyła do idei życia jako snu. Nawiązuje też do symboliki liczby jeden, a więc jedności, którą po latach stanowią pary starych ludzi, bohaterów tego epizodu. Powtórna młodość zapowiada symboliczna pobudka, a powrót do przeszłości labiryntowość przestrzeni: sceny-ogrodu, w której stoją łódka-łódzie uśpionych. Powrót do innego życia z uśpienia to też sposób na przechytrzenie czy odroczenie czasu śmierci. To czas wspomnień, doznania radości życia w snach.
- B. Czwarta odsłona ukazuje tzw. manewry miłosne, a więc konieczność rywalizacji o partnera czy partnerkę. Jest to kolejny wariant idei „życia jako roli do zagrania”. Tym razem chodzi o wiele osób, które biorą udział w przedstawionej akcji, a więc nie jedność, lecz wielość, która może być albo niedoskonałością – symbolika liczby trzy, albo powtórzoną parzystością – symbolika liczby cztery. Teatralność rywalizacji w walce o miłość podkreślona jest wyborem miejsca akcji (muzeum) i warstwą dźwiękową, w której słyszymy utwór Rossiniego *The Thieving Magpie*.
- C. Szósta odsłona *Orkiestry* – to alegoryczna wizja rywalizacji z innymi w pokonywaniu kolejnych szczebli w karierze zawodowej. Tym razem to praca staje się terenem walki, a więc i podstęp. Rybczyński obnaża wszystkie najważniejsze mechanizmy działania ludzi, którzy są żądni sławy i zaszczytów. Jest to ciąg powtarzających się obrazów, rozgrywających się na atrapie rzeczywistych schodów, którym towarzyszy *Boléro* Ravela. Takie a nie inne wyobrażenie na temat kariery zawodowej można związać z jej rodzajem (jest to kariera polityczna), a także czasoprzestrzenią, w jakiej się urzeczywistnia.

Epizody, w których w myśleniu o sztuce imitacja (statyka i powtarzalność) góruje nad kreacją, to:

- A. Druga odsłona *Orkiestry*, która odsyła do idei życia jako roli do zagrania. Premedytacja i predestynacja to siły, które wiążą się z tą wizją, czyniąc ją jedną z najbardziej schematycznych, a więc powtarzalnych. Skojarzona zostaje ona z symboliką liczby dwa, która oznacza dwoistość, a więc konieczność podjęcia decyzji, dokonania wyboru. Kojarzy się z dojrzewaniem, co zresztą potwierdza akcja tej części filmu przed budynkiem paryskiej opery. Dominuje w niej poruszanie się postaci i kamery po linii horyzontalnej w prawą stronę przestrzeni kadrowej. Jest to ruch jednostajny, który od czasu do czasu oznacza ruch wsteczny, a któremu towarzyszy *Marsz żałobny* Chopina.
- B. Trzecia część filmu, w której reżyser ujawnia negatywny wariant dojrzałego życia. W samotności, a więc bez miłości. Jest to wizja wyalienowanych ludzi, błąkających się po umieszczonej w przestrzeni kładce, z której mogą w każdej chwili spaść. Ich życie to życie pozbawione równowagi. To życie w „wolnej przestrzeni”, ale ograniczonej raz obranym szlakiem. Przestrzeni próżni, bez ratunku czy oparcia. Przebywają w niej osoby rozpaczające, upadłe lub poszukujące miłości.
- C. Piąta odsłona, w której do głosu dochodzi pozytywny wariant miłosnego spotkania, zakończony ślubem i spełnieniem. Reżyser ukazuje unoszącą się w tańcu, we wnętrzu gotyckiej katedry, parę nowożeńców. Małżeństwo z miłości to wkroczenie na nową drogę, to przejście od sfery *sacrum* do przestrzeni labiryntowej (czego potwierdzeniem jest rysunek labiryntu na posadzce katedry w Chartres). Odsłona piąta wiąże się też z idealnością, jaką sugeruje liczba pięć, czyli bardzo dobry czas w życiu. Czas radości, bliskości, doskonałości i poczucia jedności, a więc idei iście platońskiego dopasowania, miłości partnerskiej i rodzicielskiej.

Reżyser wskazuje stałe, a więc powtarzające się etapy w życiu. Nie sposób od nich uciec, nie sposób przewidzieć, a kiedy zaczyna się o nich opowiadać... porażają banalnością. *Orkiestra* jest więc też opowieścią o procesie dorastania do tej świadomości, dotyczy więc: starości, marazmu i ich przełamywania; dzieciństwa, dojrzewania i pierwszej miłości; nieudanych związków,

życia w samotności, smutku i upadku; walki o szczęście w miłości; rywalizacji, uwodzenia i kuszenia; miłosnego spełnienia, małżeństwa i macierzyństwa; rywalizacji w pracy, dochodzenia do władzy itp.

Reżyser wplata w filmową historię wydarzenia związane z konkretnym czasem (np. historycznym), konkretną przestrzenią (np. muzeum), a nawet grupą społeczną, zawodową itp. Snuje opowieść o tym, co stałe i ogólnoludzkie, albo o tym, co incydentalne i jednostkowe. Warto wskazać, że nawet w tym, co jest subiektywne, można podkreślić powtarzające się motywy. Każdorazowo istotnym dominującym aspektem jest czas w ogóle, a więc: spotkania, rozstania, powroty, spełnienia i niespełnienia, walka – sukces i porażka.

Mysł ta prowadzi do spostrzeżenia, że czas jest w twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego kategorią nadrzędną. Choć zwykle się mówić, w kontekście twórczości autora *Tanga*, że „Wszystko jest wszystkim. Dziś jest zawsze”²⁵. Z czasem wiąże się ruch, rytm, montaż. Konstrukcja tej wielkiej figury semantycznej w *Orkiestrze* staje się ważna z uwagi na wielość sztuk, w kontekście których można mówić o czasowości. Interesująca jest konstrukcja czasoprzestrzeni nie tylko w samym filmie, ale także w zacytowanych obrazach malarskich, kompozycjach muzycznych, literaturze, która stała się dla reżysera inspiracją. Ważną kwestią jest także rozróżnienie wielkości czasoprzestrzeni i paradoks ich nieokreśloności. Znaczący jest też czas realizacji *Orkiestry*, lata 1989–1990, czas zmian w Polsce²⁶.

Przestrzeń to druga ważna kategoria. W kontekście omawianego filmu można mówić o przestrzeni filmowej, malarskiej i literackiej. Przestrzeń w filmie jest wyraźnie sztuczna, teatralna lub muzealna. Dominują wnętrza, a reżyser nie unika używania atrap. Warto rozważyć symboliczne znaczenie takich miejsc jak: scena teatralna i sztuczny ogród labirynt; obraz fasady opery paryskiej; sztuczna – bo namalowana jak w teatrze, na płótnie – przestrzeń nieba z zachodzącym słońcem; wnętrza katedry gotyckiej; muzeum – Luwr; schody.

²⁵ A. Sobolewska, *Konstrukcja istnienia*, w: Zbigniew Rybczyński. *Podróżnik do krajów niemożliwości...*, s. 118.

²⁶ Sceneria *Orkiestry* nakręcona została latem we Francji około 1989 r. (w Palais Garnier – zob. Ch. Garnier, *Le nouvel Opéra de Paris*, t. 2 – Biblioteka IHS UAM, katalog kartkowy, hasło: 6B Gar), w katedrze w Chartres oraz w Luwrze). Działania aktorskie z kolei – w studio Rybczyńskiego w Nowym Jorku kilka miesięcy później. Było to możliwe dzięki zastosowaniu techniki *blue box*, która pozwala na precyzyjne zintegrowanie aktorów i elementów dekoracji. Iluzja papierowej rzeczywistości jest więc doskonała i znacząca.

W odsłonięciu piątej czas i przestrzeń nie tylko stały się kategoriami konstrukcyjnymi, ale także – przynajmniej częściowo – zostały stematyzowane. Rybczyński nawiązał w tym epizodzie do swojego wcześniejszego filmu *Czwarty wymiar* (1988). Warto w tym miejscu przytoczyć fragment tekstu Piotra Demianowicza Uspienskiego na temat idei czwartego wymiaru, o której pisał w *Czwartym wymiarze: między hipotezą naukową i science fiction*²⁷: „Metafora nowego wymiaru duchowości nałożyła się tu na naukowy konkret: to właśnie teoria czwartego (lub n-tego) wymiaru, zapożyczona z topologii i po trosze z fizyki kwantowej, czy nawet z teorii kryształów, oraz z geometrii nieeuklidesowych, miała otworzyć dla ducha tę nową przestrzeń”²⁸. W ten sposób można wytyczyć drogę reżysera: od renesansowej perspektywy do teorii kubistów na temat czasu w sztuce. Czwarty wymiar jest ważny wtedy, gdy chodzi o zjawiska, których nie można zmierzyć, nie mają bowiem długości, szerokości i wysokości. Uspienski zauważył, że

Jeśli czas jest wymiarem przestrzeni, to – jak z tego wynika – nie poruszamy się w czasie, ale znajdujemy się bezpośrednio w nim. Zatem zdarzenia nie stają się, lecz istnieją. My tylko przechodzimy obok nich i przez nie. Za nimi pozostają one takie, jakie były przy nas i jakie były, zanim do nich doszliśmy. Według tej teorii przeszłości i przyszłości nie ma, jest tylko jedna terażniejszość lub, wyrażając się inaczej i dokładniej, nasze ciała i wszystkie przedmioty, i zjawiska świata cechują się rozciągłością w czasie. [...] Dopóki istnieje idea ruchu, czas jest koniecznym warunkiem percepcji wszelkiej przestrzeni, dopełnieniem każdej liczby wymiarów...²⁹.

Rozważania na temat czasoprzestrzeni w filmie uświadamiają uniwersalizm przesłania *Orkiestry* i zainteresowanie reżysera abstraktem, ideą, które można uchwycić w sztuce, przede wszystkim muzyce. Dlatego też rytmiczność, powtarzalność oraz związana z nimi gra wolnych skojarzeń podporządkowane są nie tylko rytmowi życia, ale przede wszystkim rytmowi muzycznemu³⁰.

Z uwagi na dwa obszary zainteresowania, teatr i muzykę, fascynujące jest rozumienie tytułu: *Orkiestra*. Słowo to odsyła

²⁷ P. Uspienski, *Czwarty wymiar. Przegląd ważnych teorii i prób zbudowania dziedzin niemiernego*, przeł. H. Prosnak, Gdańsk 2001.

²⁸ Ibidem, s. 6–7.

²⁹ Ibidem, s. 34.

³⁰ T. Rutkowska, *Zbigniew Rybczyński – czyli siła techniki, toposów i wyobraźni*, w: *Zbigniew Rybczyński. Podróżnik do krainy niemożliwości...*, s. 21.

do wieloosobowego zespołu instrumentalnego wykonującego utwór pod kierownictwem dyrygenta albo ogół instrumentów używanych przez zespół muzyków. W kontekście filmu trzeba pamiętać, że orkiestra pełni tu funkcję metafory. A więc zarówno utwór muzyczny, wieloosobowy zespół muzyków, jak i postać dyrygenta konotują wiele innych znaczeń. Życie może być przecież traktowane jako zapisana kompozycja do zagrania. Przypomina muzykę. Może być złożona z pięknych dźwięków albo wręcz odwrotnie. Utwór nieudany, dysharmonijny, który zawodzi. Orkiestrą w tym kontekście są ludzie, z którymi żyjemy, z którymi wchodzimy w interakcje, na podobnej zasadzie, na jakiej dźwięki pochodzące z różnych instrumentów tworzą utwór. Może chodzi o życie w parze, życie w rodzinie, życie w pracy i w jeszcze większej społeczności. Naszą wewnętrzną życiową orkiestrę tworzą ludzie, z którymi przebywamy. Ci wszyscy, którzy razem, w trudzie, ale nie przeciw nam, grają. To przykład doskonałej orkiestracji, a więc świadomość konieczności koordynowania tych wszystkich wydarzeń, które nam się przytrafiają.

Dyrygent z kolei to ktoś, kto wie więcej, ktoś, kto dowodzi albo komu tylko tak się zdaje. Może chodzić o nas samych, nas jako głównych bohaterów gry. Może o kogoś, kto jest dla nas najważniejszy, kto jest naszym autorytetem, o kogoś, kto chce naszego szczęścia. W świecie rzeczywistym tę rolę powierza się osobie lub wyobrażeniu jakiejś osoby. W świecie sztuki dyrygentem jest artysta reżyser, kreator świata filmowego³¹.

W *Orkiestrze* dyrygentem jest woźnica (tj. furman śmierci, przewoźnik w zaświaty), kelner, albo magik z pierwszej odsłony. To więc osoba symbol, która sugeruje więcej niż jedno skojarzenie: przewodnika i sztukmistrza. Jedno i drugie sygnalizuje konieczność przekroczenia niewidzialnej granicy. Za pierwszym razem: życia i śmierci (rozumianej metaforycznie). Za drugim: prawdy i magii. Dyrygent oznacza więc przejęcie ról, odpowiednio: artysta Bóg (wiedza nadprzyrodzona, mistyka), artysta znawca ludzkich losów (racjonalizm), artysta rzemieślnik (wiedza praktyczna).

Najważniejsze „ja” Rybczyńskiego ukryte jest w montażu, w matematycznej precyzji, z jaką reżyser skonstruował swój przekaz, a następnie mrówczej pracy nad materiałem sfotografowanym. Na pierwszy plan wysuwa się zatem wariant artysty rzemieślnika: kompozytora rzemieślnika, dyrygenta rzemieślnika,

³¹ W części czwartej pojawia się też postać młodego dyrygenta. Jest to tylko jedno z ujawnionych „ja” autorskich. Wydaje się, że można je związać ze wszystkimi postaciami filmowymi naraz i jednocześnie z żadną.

muzyka rzemieślnika; człowieka, który jest przede wszystkim wykonawcą powierzonej mu roli: woźnicy, kelnera, cyrkowca, obserwatora itp.

Reżysera interesują odpowiednio wszystkie warianty zależności, związków między życiem a sztuką. Rybczyński ukazuje przecież sztuczność życia, czyli mechanizm przekształcania go w sztukę. Życie-sztuka, sztuka życia, sztuka jako życie – to zasadniczy temat *Orkiestry*. Warto skupić się na powstałych znaczeniach, choćby w tym celu, żeby wskazać te najważniejsze: sztuka w życiu, sztuka wobec życia i sztuka życia; sztuka jako jedyna forma życia, a jej związek ze sztucznością w życiu.

Semantyczne zawirowania związane z koniecznością odszyfrowania znaczenia pojęć „sztuka” i „życie” należą do najważniejszych tematów twórczości Rybczyńskiego. Każdorazowo „ja” autorskie jest instancją nadawczą, która wiąże się z funkcjonowaniem w filmie: dzieł sztuki, zainteresowaniem reżysera historią sztuki, realizmem w sztuce, kategorią *mimesis*, symulacją, więc właśnie ową relacją między rzeczywistością a fikcją. To zainteresowanie sygnalizują już sceny inicjalne i finalne w filmie oraz odsłony poszczególnych jego epizodów. Twórca *Tanga* odwołuje się niemal w każdej części *Orkiestry* do motywu kurtyny teatralnej i sceny jako przestrzeni gry. Wszystkie plenery, wnętrza, rekwizyty i postacie mają charakter symboliczny. Ujęcie inicjalne zapowiada cofnięcie się, a więc wspomnienie młodości, ślubu, radości, które ostatecznie przemienia się w oczekiwanie na śmierć. Z drugiej strony za każdym razem chodzi o przypomnienie, że życie to teatr. Koniec sugeruje, że teatr życia przynosi radość (dzieci w katedrze, starcy tańczący w ogrodzie) albo smutek (spadanie, konieczność dochodzenia do sukcesu przez zaprzędanie samego siebie, śmierć).

Narracja w *Orkiestrze* ma charakter wizualny, prowadzona jest z punktu widzenia osoby stojącej niejako na widowni, razem z bohaterami – pierwszymi widzami (parą młodych ludzi). Jest to ktoś, kto wie więcej... kontroluje przebieg wydarzeń. Przyjmuje postawę widza outsidera. Narrację można utożsamić także z okiem kamery. W tym sensie przestrzeń filmowa *Orkiestry* to panoptikum z uwięzionymi postaciami i nieobecnym nadawcą. Ważnym zagadnieniem jest wyraźne rozróżnienie, a więc wydzielenie rzeczywistości dzieła (zjawisko przede wszystkim estetyczne) i rzeczywistości zewnętrznej. Rybczyński postrzega świat w kategoriach estetycznych. „Sam reżyser to ani *dobry Ojciec* ani *Sędzia* – zauważa Anna Sobolewska w książce *Podróżnik do krainy niemożliwości*. – To artysta, a może nawet niepoważny, rozigrany Kuglarz bawiący się wszelkimi elementami ludzkiej rzeczywisto-

ści”³². Postać stangreta, kelnera czy rozbrykanego maga – osoby odgrywające role mistrzów ceremonii – to „ja” wewnętrzne autora prestidigitatora, potwierdzające tę konstatację.

Dopiero w tak dookreślonej czasoprzestrzeni pojawiają się inni bohaterowie. I tym razem trzeba pamiętać, że postaciami *Orkiestry* są nie tylko te, które zaludniają świat przedstawiony filmu, ale także bohaterowie obrazów malarskich oraz historii opowiedzianych przez utwory muzyczne. Niemniej można wskazać kilka osób, które pojawiają się w różnych odsłonach: woźnica, kelner, wodzirej, dwie pary – oglądająca spektakl „życia” i biorąca w nim czynny udział, a także osoby stare, dzieci, młodzież, przedstawiciele różnych zawodów, np. robotnicy, sportowcy, w ostatniej odsłonie też urzędnicy państwowi, kobiety pragnące władzy, sobowtóry znanych przywódców³³. Można każdego z tych bohaterów uznać za reprezentanta konkretnej idei (postawy życia).

Jako pierwszy pojawia się na ekranie stary, siwy, karłowaty mężczyzna w czarnym surducie i cylindrze. Fabuła filmu wskazuje, że chodzi o stangreta, który kieruje karawanem. Postać ta spełnia więc wiele funkcji. Jest przewoźnikiem... „wiodącym” widzów do innych, nieziemskich czasoprzestrzeni. Może kojarzyć się więc z mitologiczną postacią Charona albo filmowym „furmanem śmierci”. To też symbol gwiazdozbioru nieba północnego (*Auriga*) czy konieczności dokonania wyboru: albo – albo. Odbiór filmu jest tak naprawdę metaforyczną podróżą w zaświaty, ku śmierci. Rybczyński wyraźnie sugeruje tę interpretację już w pierwszej odsłonie. Woźnica ubrany jest elegancko, odświętnie, ale w morskim pejzażu pozostaje sam. Z plaży zbiera rekwizyty odsyłające do skojarzeń z niedawnym ślubem: tiulowy welon i biały balon. Jego odjazd jest zapowiedzą początku końca..., czyli śmierci, którą ujawnia ostatnia scena filmu *Orkiestra*.

³² Zbigniew Rybczyński. *Podróżnik do krainy niemożliwości...*, s. 110.

³³ Symboliczność, czyli sygnalizowanie nowych wartości intelektualnych w związku ze znanym motywem wizualnym, oraz alegoryczność, która dość jednoznacznie odsyła do ukrytego, drugiego znaczenia, należą do ważniejszych środków, którymi posługuje się reżyser w *Orkiestrze*. Wiele scen, obrazów, a ostatecznie postaci koresponduje z wcześniejszymi filmami Rybczyńskiego, ale także z twórczością innych reżyserów, np. zdaniem Zbigniewa Benedyktowicza karawan z prologu odsyła do filmów: *Dwaj ludzie z szafą* Romana Polańskiego, *Siódma pieczęć* czy *Tam, gdzie rosną poziomki* Ingmara Bergmana itp. Natomiast ostatnia sekwencja filmu (w ścieżce dźwiękowej słychać *Boléro* Ravela), kojarzy się z *Tangiem* Mrożka, motywem teatru śmierci, teatru *vanitas* z twórczości Tadeusza Kantora. Ważnymi inspiracjami do filmu okazały się też obrazy Boscha, Breughla i Goi, a także filmy, np. Carlosa Saury – zob. *Dyskusja w Pracowni Teorii i Historii Filmu Instytutu Sztuki PAN. Co znaczy orkiestra*, w: Zbigniew Rybczyński. *Podróżnik do krainy niemożliwości...*, s. 97.

Na ekranie pojawia się kilkakrotnie: w prologu na plaży; na początku pierwszej odsłony, w której podjeżdża przed fasadę budynku wozem zaprzęgniętym w jednego białego konia (ten sam obraz zostaje powtórzony też na początku drugiej odsłony filmu do muzyki Chopina); na scenie tuż przed czerwoną kurtyną, za którą rozgrywają się różne części filmu, na przykład w gotyckiej katedrze.

Drugą postacią znaczącą w *Orkiestrze* jest kelner. Po raz pierwszy widzimy go na deskach sceny teatralnej, na której rozgrywa się pierwsza część filmu. Najpierw ukazany jest w planie ogólnym. Inicjuje akcję rozgrywającą się w labiryncie ogrodu. Tym razem jest to mężczyzna w średnim wieku, łysiejący, ubrany w ciemny garnitur. O jego profesji świadczy trzymana w rękach taca. Dopiero w następnym ujęciu, w planie amerykańskim, dostrzegamy, że nie ma na niej posiłków czy napoi, lecz są dwie palące się świece. Ich wyobrażenie odsyła do bardzo bogatej symboliki, na którą składa się kult światła, ognia, jasności, a także związek z ofiarą, miłością, sakramentem, pamięcią o zmarłych. Wiele z wierzeń sugeruje, że palące się świece są znakiem człowieka dającego świadectwo prawdzie. Światło było w tym ujęciu wartościowane pozytywnie, jako jasność, dzięki której można oświetlić pewne rzeczy albo pokazać, że życie jest krótkotrwałe, ulotne. Świeca trzymana przez kogoś, kto krąży po różnych czasoprzestrzeniach, tak jak filmowy kelner, to również sygnał poszukiwania, bądź też obcowania z czymś niespotykanym, rzadkim, doskonałym. Świeca to także przedmiot, który oświetla drogę. Oznacza duszę osoby zmarłej, która jest wieczna..., mimo że kiedyś się wypali.

Do innych postaci znaczących należą: cyrkowiec, błazen, wodzirej z pierwszej odsłony filmu – *alter ego* artysty sztukmistrza; kobieta w białej bieliźnie, z kwiatem we włosach i listkiem klonu – *alter ego* pierwszego „widza rodzaju żeńskiego”; ta postać dominuje nad „widzem rodzaju męskiego”, kobieta pojawia się we wszystkich epizodach, nawet w tych, w których gra rolę poboczną (tę postać gra ponadto jedna aktorka); półnagi mężczyzna widz – *alter ego* pierwszego „widza rodzaju męskiego”, każdorazowo chodzi o innego bohatera (i analogicznie wciela się w tę postać inny aktor); para, która pojawia się w katedrze – „ja” autorskie wyraźnie idealizuje tę scenę, a więc sugeruje wyjątkowość, chwilowość takiej wersji wydarzeń, dlatego reżyser nie wykorzystuje w tym epizodzie morfingu (por. *Czwarty wymiar*); bohater zbiorowy – ważne okazują się kategorie wiekowe (dzieci i starcy), grupy społeczne, przedstawiciele różnych zawodów itp., „ja” autorskie wypowiada się na tematy

ideologiczne, wizja jest w związku z tym nosi liczne znamiona poglądów autora.

Na innej płaszczyźnie świata przedstawionego filmu znajdują się bohaterowie uwiecznieni w dziełach sztuki, na przykład na obrazach malarskich: *Wolność wiodąca ludzi na barykady* Eugène’a Delacroix, *Trarwa meduzy* Théodore’a Géricaulta, *Napoleon na koniu* Jacques’a-Louisa Davida³⁴ czy rzeźbach: głowa Lenina, Stalina, Marksa, Castro. Wskazane postaci sugerują konieczność odniesienia tych wizerunków do konkretnej rzeczywistości historycznej. Stają się też odpowiednikami bohaterów fikcyjnych, kobiet i mężczyzn, szczególnie z odsłony trzeciej i szóstej.

Znaczenie wyeksponowania tych a nie innych przedstawień plastycznych ma sens jedynie pomocniczy. Cytaty malarskie same w sobie nie stanowią przedmiotu analizy w pracy reżysera artysty. Są to dzieła bardzo znane, które obecnie nie wzbudzają już takiego wielkiego zaciekawienia. Z jednej strony, przez specjalistów zostały już gruntownie przeanalizowane. Z drugiej, wiąże się to ze zjawiskiem wchłonięcia ich przez kulturę popularną. Bardzo często funkcjonują jak znaki wyługowane ze swojego pierwotnego znaczenia. Budzi to niepokój historyków sztuki i jej koneserów z powodu dość powierzchownego przechodzenia obok nich odbiorców. Rybczyński zdaje się poddawać tę myśl pod rozwagę widzom *Orkiestry*. Na taką możliwość interpretacji wykorzystania obrazów malarskich w filmie wskazuje między innymi Wojciech Suchocki, pisząc: „*Wolność wiodąca lud na barykady* należy do tych dzieł, które znamy tak dobrze, że przestajemy je widzieć, których oczywiste znaczenie wbite zostało przez sprowadzenie ich do roli ilustracji historycznej, znanej od dzieciństwa”³⁵. Kiedy jednak mimo wszystko zdecydujemy się przyjrzeć tym obrazom ponownie, okazuje się, że wpisują się one w obszar zainteresowań Zbigniewa Rybczyńskiego: obraz – rzeczywistość. W tej relacji najważniejsza wydaje się zmiana, która jest szybka i nagle (rewolucja) lub powolna (ewolucja). W tym miejscu zagadnienie historii rozwoju form artystycznych zbiega się z historią rozumianą w sensie potocznym. Przedstawione na obrazie wydarzenia miały charakter gwałtowny. Chodziło nie tylko o wizję wystąpień ludzi we Francji, ale także o wyobrażenie katastrofy morskiej, która

³⁴ Obraz powstał w roku 1800. Na marginesie warto wspomnieć, że w 1804 r. Théodore Géricault namalował replikę tego obrazu – *Napoleon przekracza Grand-Saint-Bernard*. Obraz znajduje się w Berlinie (Schloss Charlottenburg).

³⁵ W. Suchocki, *Trop zbiegłych bogów. Przyczynek do „Ślubów” Ingresa i „Wolności” Delacroix*, „Artium Quaestiones”, red. K. Kalinowski, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań 1997, s. 76.

wydarzyła się naprawdę w roku 1816, kiedy to fregata królewskiej marynarki „Meduza” rozbiła się u zachodnich wybrzeży Afryki. Rzadko się zdarza, żeby czas i miejsce akcji wydarzeń widocznych w obrazie był tak precyzyjnie określony. Suchocki zauważył: „[...] oczywistość, przedstawialność obrazu i świata, a więc jego przejrzystość³⁶. Możliwość światoo obrazu związana była z rządzącym nim przekonaniem o jedności i ogarnialności świata”³⁷.

Żyjemy w czasach, w których przedstawialność obrazu i świata dobiega końca. To rzeczywistość nieskończona i niepoznawalna. Bliższa poezji Rimbauda niż obrazom malarzy holenderskich. Autor *Tanga*, umieszczając w tle filmowanych wewnątrz wskazane przedstawienia, zdaje się podkreślać tę rewolucyjną – w swoim znaczeniu – ewolucję. Teresa Rutkowska zauważyła, że Rybczyński najczęściej stosuje technikę cytatu, *collage*, *bricolage*, po to, żeby pokazać, iż

wszystkie te obrazy nie konotują rzeczywistości, a właściwie nie konotują życia, ale teksty kultury z najrozmaitszych epok, zarówno na tym elementarnym poziomie, jak i na płaszczyźnie całościowej. [...] Realność wirtualna zawarta w wideo-obrazie, całkowicie syntetyczna, sztuczna, poddawana być może nieskończonym manipulacjom. Skoro świat zewnętrzny uległ entropii, cóż za wspaniała pokusa móc stworzyć go od nowa, wedle własnych praw i reguł. Wideo na to pozwala – czyż można się dziwić, że Rybczyński nie oparł się tej pokusie? Działa jak twórca – jak kreator, jak wielki żongler. Taka jednak postawa skazuje go na samotność, na dystans³⁸.

Na koniec pozostaje „architektonika filmowego komunikatu”. Konstrukcja całego filmu przywodzi na myśl strukturę utworu muzycznego czy konstrukcję piramidy i zamku... jednocześnie. Oznacza to, że wszystkie użyte określenia: teatralność, muzyczność, literackość czy plastyczność przejawiają się w każdej sekundzie filmu i na każdej jego płaszczyźnie. Są jednak fragmenty (epizody) *Orkiestry*, w których jedna ze sztuk wyraźnie dominuje (bo albo jest głównym tematem opowieści, albo akcja filmu, świat przedstawiony implikują odpowiednie skojarzenia). Dlatego

³⁶ To najważniejsze zagadnienie podjęte w tych przedstawieniach bliskie jest zasadniczym tematom analizowanym przez Rybczyńskiego.

³⁷ Ibidem, s. 84.

³⁸ T. Rutkowska, op.cit., s. 22–23. Warto w tym miejscu przytoczyć słowa Magdaleny Saryusz-Wolskiej, która w książce *Spotkania czasu z miejscem* zauważyła, że twierdzenie o rozwoju pamięci zbiorowej dzięki nowym mediom ma tyle samo zwolenników, co konstatacja, że współczesne środki przekazu potęgują i tak już znaczną amnezję społeczną – zob. ibidem, s. 11.

można omawiać poszczególne sekwencje filmu w kontekście dominujących w nich nawiązań do wskazanych sztuk. Nie oznacza to jednak, że podziały te są arbitralne, jedynie możliwe i słuszne. Sugerują one tylko potencjalność odczytania filmu, jako spójnej kompozycji i jako utworu, który można oglądać we fragmentach, w dowolnej kolejności, a nawet bez znajomości innych części – niemal tak, jak czytać *Grę w klasy* Julio Cortáзара albo zwiedzać tajemniczy ogród sztuk.

IWONA GRODŹ

“The Garden of Arts”. Several Remarks on Zbigniew Rybczyński’s *Orkiestra* [The Orchestra]

The garden presents itself as an area consciously created by the human being. Its representation is usually actualized in opposition both to what is natural and to what is artificial (e.g. to a city). Over many years now, the garden has been considered to be a “cultural fossil”, and as such, an object of importance for literary critics, film critics, art historians, musicologists etc., and an anthropological phenomenon, which is demonstrated by contemporary juxtapositions of aesthetics with environmental science, pace Gernot Böhme, or the transcultural aesthetics promoted by Wolfgang Welsch). At this stage, we are very close to full understanding of the phenomenon of garden-topos, as well as the numerous garden metaphors.

In Zbigniew Rybczyński’s film *Orkiestra* there are several areas of author’s interest in the garden created and filmed on a theatrical stage. The garden as a space of life-renewal, symbol of birth and metaphysical rebirth, a renewed experience of fulness. The garden as a space of ordered life, positive energy, areas of joy liberation, a synonym of goodness and ideals. Finally, as the symbol of return to creation, beauty, to the first beginning, to civilized and tame nature.

Keywords: Zbigniew Rybczyński, space in artwork (literature, film, painting etc.), garden metaphors, correspondence of arts, cultural research, cultural memory.

Iwona Grodź – adiunkt w Katedrze Filmu, Telewizji i Nowych Mediów Instytutu Filologii Polskiej UAM. Filmoznawca, literaturoznawca i historyk sztuki. Autorka książek: „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” Wojciecha Jerzego Hasa (2005), *Zasztyfowane w obrazie. O filmach Wojciecha Jerzego Hasa* (2008), *Jerzy Skolimowski* (2010).