

Różne były (i są) strategie działania pozwalające artystom i artystkom znaleźć swoje miejsce w gęsto zaludnionej przestrzeni teatru czy sztuk wizualnych. Obszary te uległy w XX wieku znacznym przeobrażeniom pod wpływem radykalnych tendencji awangardowych (futuryzm, dada, surrealizm, konstruktywizm, Bauhaus), a także nasilających się w latach sześćdziesiątych XX wieku formalno-artystycznych przemian sztuk wizualnych, audiowizualnych czy performatywnych. Ograniczam się tu przede wszystkim do zaakcentowania tych, które miały odzwierciedlenie w omawianych w dalszej części artykułu przykładach interdyscyplinarnej twórczości Andrzeja Pawłowskiego, Jerzego Krechowicza, Jana Berdyszaka i Kazimierza Urbańskiego.

Część z powyższych tendencji była silnie powiązana z rozwojem technologii, co przejawiało się częstym włączaniem w strukturę dzieł efektów wytwarzanych z użyciem epiodiaskopów, wielkoformatowych rzutników, samorobnej aparatury elektronicznej, laserów, projektorów wideo, programów sterujących urządzeniami czy eksperymentów z powierzchniami projekcyjnymi – ich kształtem, barwą, kinetycznością i tak dalej. Służyło to połączeniu różnych środków i intensyfikacji wrażeń percepcyjnych (szczególnie wzrokowo-słuchowych), a także próbom wywoływania multisensorycznych doznań estetycznych czy wręcz synestezji (muzyka wizualna bazująca na odpowiedniości barw i dźwięków, transponowaniu jednego w drugie – barwne organy, filmy, malarstwo abstrakcyjne, synchronizm). Tworzono spektakle niewerbalne, otwarte na asocjacje widzów, abstrakcyjne i temporalne jak struktury muzyczne. Działania te miały oswoić ludzi ze współczesnym światem, postępem, osiągnięciami nauki i nowym instrumentarium.

## Międzyprzestrzenie

Pozwalały one również przekraczać granice dziedzin i dyscyplin, testować nowe, hybrydyczne połączenia w wytworzonych międzyprzestrzeniach i stapiać je w amalgamaty nowych jakości, a także formułować nowe wizje sztuki. I choć koncepcja integracyjnych, tymczasowych miejsc styczności, przechodzenia jednego w drugie i kształtowania się nowych jakości w „in the between” staje się szczególnie wyraźna później, w ponowoczesności, to już od końca lat pięćdziesiątych do lat osiemdziesiątych pojawiają się jej zwiastuny. Zjawisko to omawia Ewa Rewers:

Przyimek „między” stał się jednak w jeszcze większym stopniu słowem-kluczem w analizach kultury ponowoczesnej, ulubionym ujęciem relacji między izolowanymi dotychczas zjawiskami i procesami, i to nie tylko relacji przestrzennych oraz czasowych, jak na to wskazywałaby jego funkcja gramatyczna. Postmodernistyczna retoryka „między” zaczęła najpierw przekształcać się w nowy styl pisania i myślenia, później w postmodernistyczną manierę.<sup>1</sup>

## Od dzieła artefaktu do dzieła wydarzenia

Szczególnie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku można było zaobserwować częste odejścia od paradygmatu modernistycznego, a więc dzieła jako artefaktu i celu twórczości, na rzecz wydarzenia artystycznego o charakterze procesualnym i interdyscyplinarnym. Definiuję tego typu przedsięwzięcia za Izabelą Franckiewicz jako:

Spektakle multimedialne, czyli pokazy, których autorzy, łącząc media (z reguły przy wykorzystaniu pewnej wcześniej stworzonej bazy), realizują projekt na oczach odbiorcy. To wydarzenia, których czas powstawania i percypowania zrównuje się. Odbiorcy jednak [...] nie partycypują w tworzeniu dzieła.<sup>2</sup>

1 Ewa Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005, s. 168–169.

2 Izabela Franckiewicz, *Kolor, dźwięk i rytm. Relacja obrazu i dźwięku w sztukach medialnych*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010, s. 11.

Przedstawienia były więc zbudowane z wielu komponentów audiowizualnych – projekcji świetlnych, slajdów, filmów, muzyki, ruchu i tańca. Ich atrybuty – według Ryszarda W. Kluszczyńskiego – to procesualność, immersyjność, interakcja, komunikacyjność, nielinearność, hipertekstualność, nawigacja i telematyczność<sup>3</sup>. Jak wykazuje praktyka wczesnych spektakli multimedialnych, opartych jedynie na procesualności i immersyjności, nie wszystkie elementy musiały zostać zastosowane. Spektakle odbywały się w określonej przestrzeni i określonym czasie w obecności widzów. Ich immersyjność opierała się na bodźcach wizualnych i dźwiękowych, które atakowały publiczność, włączając ją w widowisko. Z rzadka odbiorcom wyznaczano bardziej aktywną rolę, jednak interakcja zachodziła tu nie na poziomie technologicznym, a była zakładaną przez twórcę czy zespół możliwością niewielkiej ingerencji w dynamikę czy zaproszeniem do współdziałania. Od lat siedemdziesiątych, w związku z rozwojem technologii i pod wpływem rozpowszechnienia performansu, spektakle multimedialne stają się bardziej heterogeniczne – rozbudowane o elementy związane z teatrem, ruchem, eksperymenty ze światłem (światła stroboskopowe, lasery), obrazem (zabiegi z płynami) i dźwiękiem (sterowanie komputerami, syntezatory, reagowanie na ruch).

### Współpraca artystów ze środowiskiem naukowo-technicznym

W celu realizacji inter- czy transdyscyplinarnych przedsięwzięć artyści tworzyli kolektywy, składające się także z naukowców (inżynierów), co było związane z ogłoszoną po okresie stalinizmu rewolucją naukowo-techniczną w bloku wschodnim<sup>4</sup>. Zaczęto wówczas postulować potrzebę postępu, rozwijać sieć instytutów naukowo-badawczych, zwłaszcza w zakresie kosmonautyki, cybernetyki, atomistyki, muzyki elektronicznej czy telekomunikacji. Na tej fali

3 Ryszard W. Kluszczyński, *Film-wideo-multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Instytut Sztuki, Warszawa 1999, s. 199.

4 Szerzej o tym w: *Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych*, red. Joanna Kordjak-Piotrowska, Stanisław Welbel, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2014.

otwarto sieć studiów eksperymentalnych, wśród których pierwszym w bloku wschodnim było Studio Eksperymentalne Polskiego Radia w Warszawie (1957)<sup>5</sup>. Dzięki stałemu finansowaniu można było tam sprowadzać sprzęt, by tworzyć nowe formy muzyki:

[...] elektroniczne pejzaże dźwiękowe generowane za pomocą oscylatorów i syntezatorów; muzyka tworzona poprzez cięcie, zapętlenie i zmienianie prędkości taśmy – to tylko niektóre z muzycznych efektów działań tych studiów (porównywalnych z eksperymentami prowadzonymi przez ich odpowiedniki na Zachodzie). Nie były to kopie czy nagrania wykonań, lecz nowe obiekty muzyczne same w sobie.<sup>6</sup>

W bardziej liberalnym politycznie momencie powstał w 1962 roku Prometei (Instytut Prometeusza) przy Kazańskim Instytucie Lotnictwa, w którym de facto Bułat Galejew wraz z innymi inżynierami zajmował się badaniami synestetycznych połączeń światła i dźwięku czy relacjami różnych sztuk i nauk. Szczególnie interesowały ich:

[...] odkrycia Lwa Termena, wynalazcy instrumentów muzycznych oraz idee Aleksandra Skriabina, poszukującego syntezy muzyki i plastyki w świetlno-kolorystycznej oprawie plastycznej swych kompozycji. Te dążenia – w połączeniu z fetowaną wciąż wyprawą Jurija Gagarina w kosmos – nadały poszukiwaniom artystów związanych z instytutem futurystyczny charakter. Działanie w ramach jednostki naukowej umożliwiała dostęp do najnowocześniejszego sprzętu.<sup>7</sup>

Na Zachodzie przykładem współpracy środowiska artystycznego i naukowo-technicznego może być działający w stanie Nowy Jork kolektyw *US Company* (także *Company of US* lub *USCO*<sup>8</sup>), założony w 1963 roku przez poetę Gerda Sterna, malarza Stephena Durkee oraz inżyniera Michaela Callahana. Innym była organizacja *Experiments in Art and Technology (EAT)*, powstała w 1966 roku w Nowym Jorku z inicjatywy inżyniera z *Bell Telephone Laboratories* Billy'ego

5 *Studio Eksperyment. Leksykon. Zbiór tekstów*, red. Magda Roszkowska, Bogna Świątkowska, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2012.

6 Magdalena Radziejowska, *Samodzielnie, podczas pracy. Rozmowa z Eugeniuszem Rudnikiem*, [w:] *Studio Eksperyment*, dz. cyt., s. 25–30.

7 Daniel Muzyczuk, *Opisy prac*, [w:] *Dźwięki elektrycznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957–1984*, red. David Crowley, Daniel Muzyczuk, Muzeum Sztuki, Łódź 2012, s. 130.

8 Francesco Spampinato, *Atmospheric Psychedelia: USCO's 1960s Intermedia Environments*, „*VCS Visual Culture Studies*” 2020 nr 1, s. 119.

Klüvera, artyści Roberta Rauschenberga, performer Roberta Whitmana oraz inżyniera Freda Waldhauera. György Kepes, dawny współpracownik László Moholyego-Nagya, założył w 1967 roku na Massachusetts Institute of Technology (MIT) w Cambridge Center for Advanced Visual Studies (CAVS) – instytut umożliwiający interdyscyplinarną współpracę artystów, naukowców i inżynierów. Indywidualni twórcy także współpracowali z firmami technologicznymi – na przykład Nicolas Schöffer z Philipsem, realizując kinetyczno-cybernetyczne rzeźby i instalacje, czy Stan VanDerBeek z Bell Labs, eksperymentując z integracją filmu i komputerowo generowanych obrazów. Wieloekranowe wydarzenia z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych charakteryzowała multimedialność rozumiana jako intermedialność, bez zespolenia mediów na poziomie ontycznym, a jedynie współwystępujących w czasie wykonywania i percypowania.

## Intermedia

Dick Higgins, związany z ruchem Fluxus, sformułował w 1965 roku definicję intermediów<sup>9</sup>. Odnosił się do ówczesnego rozwoju sztuki interdyscyplinarnej o eksperymentalnym charakterze, która przekraczała gatunki i konwencje, poszukując zarówno w obszarze technologicznego zapośredniczenia, jak i performatywnego wykorzystania ciała artysty. Relacje intermedialne, powstające w wyniku przekroczenia zastanych podziałów i integracji poszczególnych rodzajów sztuk tworzących dzieła skomplikowane formalnie, ujawniają się właśnie we wspomnianej międzyprzestrzeni medialnej. Dla przykładu happening był definiowany jako nieoznakowany teren między kolażem, muzyką i teatrem, rozbijający jego konwencje czy budujący nowe relacje z odbiorcami<sup>10</sup>. Według Maryli Hopfinger stanowił on

9 Paweł Leszkowicz, *Imperium zmysłów. Intermedialna synestezja – idee wystawy*, [w:] *Imperium zmysłów – katalog wystawy*, red. Izabella Gustowska, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, Poznań 2007, s. 18, [https://academia.edu/44274566/Imperium\\_zmys%C5%82%C3%B3w\\_Intermedialna\\_synestezja](https://academia.edu/44274566/Imperium_zmys%C5%82%C3%B3w_Intermedialna_synestezja), dostęp z 1 czerwca 2025.

10 Maryla Hopfinger, *Intermedialne strategie*, [w:] *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, red. Maryla Hopfinger, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2003, s. 72.

jedną z podstawowych strategii intermedialnych. Autorka rozumie je jako:

[...] procesy, które są [...] po pierwsze przekraczaniem ustalonych, uznawanych i przestrzeganych dotąd podziałów. Są, po drugie, rozpoznawaniem nowych możliwych powiązań, połączeń, związków. Wreszcie, po trzecie, polegają na scaleniu w nową zintegrowaną całość odmiennych składników wyjściowych.<sup>11</sup>

Gene Youngblood, autor kultowej książki *Expanded Cinema*, wiąże pojęcie intermediów z efektami interdyscyplinarnej współpracy grup artystów i inżynierów z wspomnianego USCO. Ich badania, związane głównie z Harvard University i Intermedia Systems Corporation, doprowadziły do sformułowania definicji intermediów jako:

[...] jednoczesnego wykorzystania różnych mediów do tworzenia totalnego doświadczenia środowiskowego dla widzów. Znaczenie jest przekazywane nie za pomocą kodowania pojęć w abstrakcyjnym języku literackim, ale poprzez tworzenie emocjonalnie prawdziwego doświadczenia wykorzystującego technologię audiowizualną.<sup>12</sup>

## Interdyscyplinarność praktyk ArtSci

Wraz z pojawieniem się sztuki multimedialnej, a później sztuki nowych mediów proces znoszący sztywne podziały na dyscypliny przyspieszył. Interdyscyplinarność praktyki artystycznej – jako jedna z możliwych rodzajów aktywności – zakłada bowiem przekraczanie ustalonych granic, hybrydyczne łączenie różnorodnych obiektów, metod, technik, pojęć czy aparatury w sposób wolny od rygorów wynikających ze wspomnianych podziałów i reguł przyporządkowanych do jednej z dyscyplin. Sztuka jako dziedzina wchodzi w interakcje na przykład z nauką, budując w ten sposób relacje transdyscyplinarne.

<sup>11</sup> Tamże, s. 72.

<sup>12</sup> Konrad Chmielecki, *Archeologia intermediów: Dick Higgins i Gene Youngblood*, [w:] *Estetyka intermedialności*, red. Konrad Chmielecki, Wydawnictwo Rabid, Monika Pitrus, Kraków 2008, s. 38.

Zbliżanie się pracowni artystów, sceny czy sali dydaktycznej do naukowego laboratorium widoczne jest w przenoszeniu procedur badawczych w obszar praktyk artystycznych, organizowaniu konferencji i sympozjów, podczas których środowiska te mogły się ze sobą spotkać (na przykład Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach w 1966 roku), czy podejmowaniu wspólnych inicjatyw. Do laboratoryjnych praktyk artystycznych, mających na celu nowatorskie poszukiwania i rozwijających się równolegle do dyscyplin naukowych, wprowadzano coraz częściej charakterystyczne dla nauki etapy pracy: stawianie hipotez, przeprowadzanie eksperymentów czy opracowywanie nowych koncepcji. Eksperymentowanie było zazwyczaj wyrazem akceptacji dla naukowej koncepcji sztuki, a stosowanie jej metod zbliżało ją do rangi nauki. Potwierdzał to Ryszard W. Kluszczyński, który uznał, że sztuka, wchodząc na terytorium nauki oraz jej metod, robi to: „nie tylko po to, aby rozwinąć czy wzbogacić formalną charakterystykę tworzonych dzieł i tworzyć nowe estetyki. Z takimi intencjami i celami także mamy do czynienia w sztuce i wiele powstających dzieł jedynie w takim zakresie odnosi się do świata nauki”<sup>13</sup>.

Ów zakres w analizowanych przeze mnie praktykach nie dawał jeszcze efektów porównywalnych do wyników badań naukowych. Eksplorując tę dziedzinę, sztuka nie stworzyła z nią relacji partnerskiej. Zbliżono się jednak do pełnej transdyscyplinarności sztuki.

Wiele progresywnych działań artystycznych, szczególnie neoawangardowych, przełamywało jednak tradycyjne formy i ograniczenia. Twórcy rozproszyli praktykę artystyczną, anektując tereny dotąd do niej nienależące – ponieważ wywodzili się ze sztuk wizualnych i wchodzili na teren sztuk performatywnych czy audiowizualnych, tworzyli nowe połączenia, jakości i estetyki. Eksperymentowali z nieobecnymi dotąd materiałami, wprowadzali media techniczne i konstruowali autorski sprzęt projekcyjny, eksplorowali i podejmowali różne idee czy pojęcia pochodzące z różnorodnych publikacji naukowych. Działali z potrzeby wzbogacenia struktury dzieł oraz poszerzenia pola sztuki. Obierane przez nich kierunki, świadomie

13 Ryszard W. Kluszczyński, *Transdyscyplinarność. Sztuka – nauka – humanistyka – polityka*, [w:] *Bez granic. Przetworzone ciało – poszerzony mózg – rozproszona sprawczość*, red. Ryszard W. Kluszczyński, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019, s. 250–251.

sytuujące się w międzyprzestrzeniach powstałych z połączenia różnych środków w różnych konfiguracjach, były miejscem wspólnej transformacji. Przeczucie i wybieganie naprzód skazywało często tych artystów na niedopasowanie do profili współczesnych im instytucji sztuki, separujących poszczególne dyscypliny. Doświadczali też niezrozumienia krytyki. Kto miałby analizować i interpretować, szukając nowej logiki i scalającej perspektywy, hybrydyczne zjawiska wyrastające z powiązania elementów różnych sztuk? Historycy i historyczki sztuki, teatru, filmu czy mediów? Bycie ukorzenionym w wielu obszarach jednocześnie oznaczało niekiedy bycie odmiennym od mainstreamu, wypchniętym (przynajmniej czasowo) na margines dyskursu.

### Artysta jako radar

Marshall McLuhan określił artystów mianem „systemu wczesnego ostrzegania”<sup>14</sup>. Między tworzoną technologią a ludzkim sensorium wytwarzała się bowiem coraz większa przepaść, która wymagała reakcji i środków zapobiegawczych, przywracających równowagę i oswajających ze zmianami. Symultaniczna epoka elektryczności i kultura mediów elektronicznych, nazwane tak przez McLuhana, wymagały całościowego kształcenia zmysłów, oswojenia z przekazem audiowizualnym, szybkością i intensywnością, pracą z programami i maszynami. Badacz właśnie artystki i artystów określił mianem radarów. To oni dostarczają nam informacji o świecie i jego kondycji, filtrując je przy pomocy własnej wrażliwości i różnych narzędzi czy mediów. Sprawnie poruszają się w symultanicznej i dynamicznej rzeczywistości. Wszechstronni, najszybciej wychwytyjają zwiastuny zbliżających się przemian technologicznych, ważkich tematów czy zagrożeń. McLuhan, autor słynnej frazy „the medium is the message” (środek przekazu jest przekazem), nazywał sztukę nową percepcją, narzędziem obserwacji i przewidywania zmian technologicznych,

14 Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, Ginko Press, Berkeley 2003, s. 16.

ich kondensacji, przyspieszenia i wpływu na społeczeństwo<sup>15</sup>. Zanurzając się w niej, uczestnicy zyskiwali nowe podejście i krytyczną świadomość potencjału czy zgubnych oddziaływań, umożliwiające przygotowanie do pełniejszego bycia w świecie.

## Postbauhaus

Twórcy interdyscyplinarni i radary, a więc Andrzej Pawłowski, Jerzy Krechowicz, Jan Berdyszak czy Kazimierz Urbański w duchu postbauhasowskim związali się z pracą dydaktyczną na polskich uczelniach artystycznych, łącząc ją z własną, rozproszoną praktyką. Mniej lub bardziej świadomie poszukiwali inspiracji w dorobku teoretycznym, pedagogice czy działalności artystycznej osób związanych z jedną z najbardziej progresywnych europejskich uczelni XX wieku<sup>16</sup>. Szczegółowe omówienie programu nauczania w Bauhausie wykracza poza ramy artykułu, chcę jednak wskazać na wyjątkowość i przełomowość obowiązkowego interdyscyplinarnego kursu wstępnego (Vorkurs), który został opracowany przez Johanna Ittena (przy współudziale myśli Gertrud Grunow)<sup>17</sup>. Był on tworzony w kontrze do metod powielanych w akademiach. Itten bazował w nim zarówno na własnej teorii kolorów i form (na przykład dwunastostopniowym kole barw, kuli barw, opracowywaniu subiektywnych palet, podziałach osób według czterech typów kolorystycznych), jak i na inspiracjach koncepcjami swego nauczyciela Adolfa Hölzela (między innymi siedem typów kontrastów barwnych). Zakładał zasadność studiowania dzieł dawnych mistrzów, pracy z naturalnymi materiałami oraz

15 Tenże, *Culture is Our Business*, McGraw-Hill Book Company, New York-Toronto, 1989, s. 46.

16 Ciekawych refleksji dostarcza artykuł zestawiający Bauhaus ze współcześnie utworzoną uczelnią *École nationale d'art (ENDA)*, która w swym programie łączy sztukę z badaniami naukowymi. Por. Ryszard W. Kluszczyński, *On the Languages of Media and Postmedia Art*, [w:] *Media Education as a Challenge*, red. Sławomir Ratajski, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2019, s. 141–161.

17 Gertrud Grunow prowadziła w Bauhausie nowatorskie zajęcia z harmonii integrującej wszystkie zmysły i stanowiące bazę do nauki o barwach i formach. Zob. *Kolor, dźwięk, ruch. Kobieta w Bauhausie*, podcast Martyny Groth i Pauliny Olszewskiej, Goethe-Institut Polen, 2020, <https://youtube.com/watch?v=ZttWG8xVBaM>, dostęp z 12 czerwca 2025.

potrzebę samopoznania poprzez dalekowschodnie praktyki duchowe. Po reorientacji uczelni w stronę jedności sztuki i techniki, odsuwającej na bok jednostkowe wyroby rzemieślnicze i komercjalizującej efekty prac, następują też zmiany w programie kursu, który przejmuje konstruktywista László Moholy-Nagy. Propagował on model artysty inżyniera, będącego na bieżąco z postępem technicznym, stąd rozwijał już przede wszystkim ćwiczenia wykorzystujące nowe techniki i samodzielne, eksperymentalne badanie materiałów pochodzących z przemysłu i mediów (celofan, pleksa), a także stymulujące i integrujące różne zmysły. Wprowadził również elementy naukowe z zakresu biologii, technologii i matematyki. Jego zadania koncentrowały się wokół zagadnień statyki, dynamiki i równowagi. Testowano strukturę, teksturę i obróbkę powierzchniową, budowano nowe relacje między materiałami. Dalszym elementem było tworzenie kolaży czy form przestrzennych (asamblaży – tablic taktylnych) i rzeźb dla dłoni. Po odejściu Moholyego-Nagya prowadzenie Vorkursu objął absolwent Bauhausu, malarz Josef Albers, który rozwijał autorską teorię barwy oraz uwrażliwiał na relacje przestrzenne. Proponował też formułę uczenia przez działanie i „eksperymentację” warsztatową z różnorodnymi materiałami, zmierzającą do odkrycia ich wewnętrznej logiki czy potencjału. Uczyl oszczędnego projektowania i samodyscypliny. Stawiał na wynalazczość. Badał wraz ze studentami relacje form, światła i koloru, a także odwiedzał z nimi warsztaty i fabryki.

Każdy z pedagogów wypracował więc własny program, dostosowany do zmieniającej się w czasie koncepcji szkoły i ewoluujących potrzeb, niezmiennie pozostawało dążenie do uwolnienia potencjału osób studiujących, zapewnienia im całościowego rozwoju i zapoznania ich z różnorodnymi materiałami, co miało w przyszłości umożliwić im wybór najlepszego medium dla własnej praktyki. Twórcza atmosfera, dorobek awangardowych artystów prowadzących warsztaty (przemianowane w Dessau na pracownie laboratoryjne), zespalanie dydaktyk z różnych dyscyplin (zwykle traktowanych rozłącznie), a także nowoczesna infrastruktura oraz narzędzia inspirowały do podejmowania samodzielnych badań czy działań artystycznych. Były one często swego rodzaju aneksem do realizowanego programu, uzupełniały go o obszary, które nie mieściły się w głównym nurcie dydaktyki, takie jak choćby eksperymenty fotograficzne, kinetyczne,

próby filmowe (między innymi pierwszy film powstały w technice found footage) czy refleksowe gry barwno-światłne studentów Ludwiga Hirschfelda-Macka, Kurta Schwerdtfegera i Herberta Bayera. Czasami, jak to miało miejsce w procesie tworzenia *Baletu triadycznego* Oskara Schlemmera, artysta prowadził badania nad przestrzenią, człowiekiem, czasem, kolorem, kształtem i choreografią kostiumu jeszcze przed zatrudnieniem w Bauhausie. Ich kontynuacja w murach uczelni, a także realizacja na scenie eksperymentalnej innych przedstawień Schlemmera, takich jak *Gabinet figur* (1922) czy *Tańce Przestrzeni* (1926), zainspirowały jego uczniów do podjęcia własnych prób teatralnych. Przykładem były *Balety Mechaniczne* Kurta Schmidta, Friedricha W. Boglera i George'a Teltschera (1923) czy projekt baletu *Człowiek i maszyna* pierwszego z nich (1924). Pisma teoretyczne artystów związanych z Bauhausem oraz dokumentację samodzielnych działań studentów opublikowano w serii wydawniczej „Bauhausbücher”<sup>18</sup>.

W Polsce przed drugą wojną światową znana była szczególnie tak zwana żółta książeczka *Die Bühne im Bauhaus* (Scena w Bauhausie) wydana w 1925 roku, z którą zapoznał się na przykład Tadeusz Kantor, studiujący w drugiej połowie lat trzydziestych na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych<sup>19</sup>. Poszukując rewolucyjnych, awangardowych teorii, zafascynował się Bauhausem.

[...] Z trudem i uporem tłumaczył ich dziwne i urzekające teksty... metafizyczne abstractum, mechaniczna ekscentryczność, balet triadyczny, człowiek i maszyna, cyrk, trójkąty, koła, walce, kuby, dźwięki, kolory, formy symultaniczne, synoptyczne, synakustyczne, w ekstazie radości, konstrukcji, świata bezprzedmiotowego, czystego, wyzwolonego, abstrakcji.<sup>20</sup>

18 W serii książek będącej wielotomowym manifestem programowym uczelni, upowszechniającym jej program i dokumentującym eksperymenty, w latach 1925–1930 wydano czternaście tomów zawierających pisma m.in. Gropiusa, Kandinsky'ego, Moholyego-Nagya i in. Pełna lista została zawarta w artykule: Maryam Habibi, Vahid Choopankareh, *Durability Assessment of the Bauhaus School in the History of Art and Design Based on Its Characteristics*, „International Journal of Humanities and Management Sciences” 2016 nr 4, s. 347, <https://journalsweb.org/siteadmin/upload/UH0916023.pdf>, dostęp z 1 czerwca 2025.

19 Tadeusz Kantor studiował malarstwo w latach 1934–1939.

20 *Tadeusz Kantor – malarstwo i rzeźba w Muzeum Narodowym w Krakowie* – katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1991, s. 53.

Pod ich wpływem wystawił marionetkowo-mechaniczną *Śmierć Tintagilesa* w 1938 roku.

### Kinetyczna plastyka. Andrzej Pawłowski

W latach 1947–1950 Tadeusz Kantor prowadził pracownię malarstwa na Wydziale Architektury krakowskiej ASP. Wówczas jego studentem, a później młodszym asystentem był Andrzej Pawłowski<sup>21</sup>, który podejmował samodzielne próby skonstruowania przenośnego lustrzanego teatryku lalek. W zamyśle konstruktora scenka miała ułatwić lalkarzom animację i wykorzystać trikowo-kreacyjny potencjał odbić. Pawłowski opatentował ten wynalazek, co czyniło go naukowym innowatorem<sup>22</sup>. Jednak z uwagi na niską jakość obrazów, artysta zastąpił lustro epidiaskopem. Podobnie jak Kantor, traktował teatr lalek jako środek wypowiedzi pozwalający na prowadzenie eksperymentów artystycznych. Ważna rola światła, zastosowanie optyki i możliwość deformacji kształtów zbliżały te doświadczenia do poszukiwań w dziedzinie fotografii bezkamerowej. Pawłowski rozwijał zainteresowanie językiem światła, wychodząc z tradycyjnych form sztuki na teren fotogramów. Przeniósł tam doświadczenia z malarstwa. Działania na światłoczułym papierze dawały mu autonomię i możliwość kreacji bez użycia aparatu, poprzez wywoływanie procesów fizycznych i chemicznych. Skierowało go to w stronę abstrakcji i umożliwiała osiągnięcie efektów podobnych do tych na płótnie (zapis gestu, włączenie przypadku, eksperymentu). Pobudki

21 O *Kineformach* Andrzeja Pawłowskiego pisali m.in.: Juliusz Garztecki, *Rewelacje za grosze*, „Sztandar Młodych” 1957 nr 34 (10/11 lutego); Marcin Giżycki, *Kino osobne Andrzeja Pawłowskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2003 nr 43, s. 226–232; Martyna Groth, *Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria*, [w:] *Odstony polskiej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy*, red. Katarzyna Fazan, Agnieszka Marszałek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 255–265; Ryszard W. Kluszczyński, *Kino transgresyjne*, [w:] tegoż, *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu*, Instytut Kultury, Warszawa 1999, s. 35–66; Lucjan Kydryński, *Wynalazek Andrzeja Pawłowskiego: Kineformy*, „Przekrój” 1957 nr 619.

22 Lustrzana scenka została zgłoszona do Kolegium Rzeczników Patentowych (opis ochronny wzoru użytkowego PL 9603 Y1) w 1950 roku. Po raz pierwszy prezentowałam ją w artykule: Martyna Groth, *Od Bauhausu do Teatru Galeria*, „Pamiętnik Teatralny” 2015 z. 1–2.

Pawłowskiego „wynikały z chęci poszerzenia w ogóle [...] twórczości wizualnej, stworzenia w niej nowego obszaru wynikającego z zachodzących na siebie zjawisk występujących w różnych mediach”<sup>23</sup>.

Praktyki te otworzyły pole do kreowania niepowtarzalnych i wymykających się pełnej kontroli twórcy procesualnych i immersyjnych przestrzeni obrazowych. W wyniku bezpośrednich działań manualnych artysty i zachodzących procesów optycznych powstawały wydarzenia, które były efektem gry światła przepuszczanych przez różne obiekty-przesłony i optykę. *Kineformy* (zapisywane początkowo jako *Kine-formy*) „stanowiły syntezę doświadczeń, gdyż były to projekcje oparte na zasadzie epidiaskopowego teatru lalek, w którym lalki zostały zastąpione przez elementy niefiguralne – kawałki papieru, geometryczne formy przestrzenne – używane przez artystę do tworzenia abstrakcyjnych fotogramów”<sup>24</sup>. Aparat do projekcji własnej konstrukcji Pawłowskiego – w przeciwieństwie do modulatora świetlnoprzestrzennego László Moholyego-Nagya – został ostatecznie obudowany, a w jego wnętrzu ukryto system soczewek, światła i abstrakcyjnych obiektów wykonanych z codziennych materiałów<sup>25</sup>. Aparaturę obsługiwał sam artysta, który, poruszając w różny sposób specjalnymi korbami, dopasowywał obrazy do muzyki (kompilacji utworów Bacha, Honeggera, Ymy Súmer i odgłosów natury). Nie mógł uzyskać za każdym razem tego samego efektu, w czym proces ten przypominał improwizację jazzową. Znaczący był również udział przypadku w konstruowanej na żywo audiowizualnej całości, zespolonej w procesie percepcji. Urządzenie wymagało zresztą specjalnej obsługi, wycucia, nie tylko wciśnięcia przycisku. Artysta w czasie reprojekcji na żywo *Kineform* stawał za ekranem i poruszał pokrętłami, które uruchamiały formy, światło i deformujące soczewki oraz filtry. Robił to w rytm muzyki odtwarzanej z taśmy. Od sposobu ich animacji zależał efekt końcowy. Nie widział dokładnie zmieniających się świetlnych form, gdyż taka podzielność uwagi byłaby bardzo

23 Lech Lechowicz, *Intermedialne zjawiska w fotografii i sztuce w Polsce w latach 1945–1988*, [w:] *Wybrane konteksty współczesnej fotografii w Polsce 1947–2017*, red. Janusz Musiał, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2020, s. 174.

24 Juliusz Garztecki, *Andrzej Pawłowski, czyli zabawa*, „Fotografia” 1966 nr 3.

25 Artysta jednak tego urządzenia nie opatentował.

trudno osiągalna. Każdy z pokazów stanowił więc ulotne, неповtarzalne wydarzenie.

Kantor był entuzjastą *Kineform*. Włączył te „czasoprzestrzenne koncepcje form w ruchu” do programu Teatru Cricot 2, gdzie były prezentowane w 1957 roku wraz z groteską *Cyrk* Kazimierza Mikulskiego<sup>26</sup>, w której twarze aktorów, dzięki charakterystyce przypominającej makijaż klauna, wyglądały jak maski. Zestawienie tych dwóch (a czasem i trzech, wraz z *Karbunkulem – teatrem okropności* Andrzeja Bursy i Jana Güntnera) odmiennych wydarzeń podczas jednego wieczoru kojarzy się ze strukturą i estetyką *variétés*. Dla dziewiętnastowiecznej kultury atrakcji charakterystyczne były pokazy optyczne. Zainteresowani tą formą rozrywkową byli również awangardziści, tacy jak Filippo Tommaso Marinetti (manifest *Variété*, 1913), László Moholy-Nagy (esej *Teatr, Cyrk, Variété*, 1924) i inni.

Andrzej Pawłowski, czyniąc dziełem niematerialną projekcję świetlną tworzoną na żywo na bazie przygotowanej aparatury i modeli, stał się jednym z polskich prekursorów kina rozszerzonego. Paradoksalnie, mimo że twórca nie planował zapisu konkretnego dzieła, *Kineformy*, a raczej jeden z pokazów, zostały ostatecznie utrwalone na taśmie filmowej w 1957 roku z muzyką Adama Walacińskiego. Zdobyły również medal na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Eksperymentalnych w ramach Wystawy Światowej EXPO w Brukseli (1958). Na bazie akcji świetlnych z wykorzystaniem muzyki powstał także drugi film *Tam i tu* (1957), w którym obok abstrakcyjnych form w ruchu pojawiają się ujęcia ludzkiego ciała – rąk i twarzy pokrytej strugami krwi. Marcin Giżycki słusznie zauważał jednak, że była to: „zbędna [...] próba nadania filmowi głębszego przesłania, zasugerowania, że film jest obrazem jakiejś kosmicznej apokalipsy”<sup>27</sup>. Mimo sukcesów, po zbadaniu możliwości projekcyjnych skonstruowanej aparatury do tworzenia widzeń artysta nie eksplorował już tego obszaru, sprawdził bowiem swoją koncepcję w praktyce i to mu wystarczyło. Wkrótce więc rozpoczął kolejne badania i poszukiwania własne.

26 Oba miały premierę 13 stycznia 1957 roku – najpierw prezentowano *Kineformy*, potem *Cyrk* w reż. Tadeusza Kantora, z kostiumami Marii Jaremy.

27 Marcin Giżycki, dz. cyt., s. 88.

Pawłowski coraz częściej ograniczał się do stworzenia odpowiednich założeń i warunków, w wyniku których określone siły oddziaływały na materiał, poddając go przewidywanej transformacji – jak na przykład w cyklach *Powierzchnie naturalnie ukształtowane* (od 1963 roku) czy *Manekiny* (od 1964 roku). Pisał, że:

[...] rozwój cywilizacji zapewni nam w końcu możliwość materializowania idei przestrzennych przez określanie dyspozycji, ustalanie założeń, warunków, w których forma kształtować się będzie jakby sama. Cały wysiłek twórczy będzie mógł być wtedy skupiony na określeniu założeń dla mającej powstać formy.<sup>28</sup>

Ten tok myślenia doprowadził go do podważenia idei obrazu jako świadomego aktu o znamionach indywidualnych. Jak pisał o nim Kantor:

[...] gdyby ktoś zapytał mnie o jego profesję, czy jest malarzem, rzeźbiarzem, architektem, fotografikiem, filmowcem, byłbym w kłopotcie. Wydaje się, że cechą nowoczesnej plastyki jest właśnie zatarcie granic między tymi gatunkami: jakaś pan plastyczność.<sup>29</sup>

Uważał Andrzeja Pawłowskiego za artystę mającego „absolutny słuch nowoczesności”<sup>30</sup> i świadomego kontynuatora przedwojennej awangardy, równie odważnego i wolnego w myśli co radykalnego w postępowaniu.

## Laboratorium audiowizualne. Jerzy Krechowicz

Jeden z pokazów *Kineform* widział w Galerii Krzysztofory Jerzy Krechowicz<sup>31</sup>, wówczas student malarstwa w Państwowej Wyższej

28 Andrzej Pawłowski. *Luxografie / ślady gestu / manekiny / powierzchnie naturalnie ukształtowane uwarunkowane światłem / modele stereognozyjne / stymulatory wrażeń nieadekwatnych* – katalog wystawy, Grupa Krakowska, Galeria Krzysztofory, Kraków 1964, strony nienumerowane.

29 Tadeusz Kantor, [w:] *Kinetyczna plastyka Pawłowskiego*, katalog indywidualnej wystawy w Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki, Warszawa 1957.

30 Tamże.

31 O Teatrze Galeria Jerzego Krechowicza pisali m.in.: Martyna Groth, László Moholy-Nagy i Jerzy Krechowicz – *akcje kinetyczne i luminescencyjne*, [w:] *Jerzy Krechowicz: Po śladach*

Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Obraz malarski przestał mu wystarczać. Był zaintrygowany nowatorskimi działaniami, szczególnie przedwojennej awangardy (fascynował go konstruktywizm). Podobnie jak Pawłowski, a wcześniej László Moholy-Nagy tworzył statyczne światłobrazy nonkamerowe i poszukiwał sposobu, jak je poruszać oraz multiplikować w przestrzeni. Miał za sobą również doświadczenie stworzenia kilku filmów animowanych w technice wycinankowej i bezpośredniej, w których eksplorował medium filmu, stosując ulubiony kolaż oraz działania manualne i chemiczne na taśmie. Sprawdziwszy możliwości ich plastycznego wyrazu, rozpoczął poszukiwania intermedialnej formy, pozwalającej na współistnienie hybrydycznej całości. Skierowało go to w stronę idei teatru ruchomego malarstwa. Krechowicz odbywał więc kwerendy w Bibliotece Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk, skąd pozyskał unikalną ikonografię ze starych podręczników i traktatów optycznych, którą wykorzystał w programach do spektakli oraz w projekcjach. Fotografował je, czasem modyfikował lub zwielokrotniał i przenosił na kliszę slajdową, stanowiącą nieruchomą klatkę. Czasami zmieniał im kolor poprzez warstwy filtrów, innym razem wykonywał miniaturowe elementy przestrzenne lub płyny i umieszczał pomiędzy błonami klisz – w zasobie zdarzają się więc również diapozytywy trikowe. W kolekcji miał motywy kosmiczne, różne faktury, abstrakcję geometryczną, linie świetlne, efekty kalejdoskopowe, przyrodę, dzieła historii sztuki światowej, naukowe instrumentarium, typografię, maszyny, rozmaite symbole. Pozostawało opracować sposób ich autorskiego animowania, który umożliwiałby każdorazowy proces kreacji, a nie odtwarzania.

Krechowicz studiował również publikacje naukowe i popularno-naukowe poświęcone optyce, percepcji wzrokowej, myśleniu

*awangardy*, red. Łukasz Guzek, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2019, s. 138–150; Zofia Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2001; Andrzej Żurowski, *Teatr najosobniejszy (Galeria)*, [w:] *Gdańskie teatry osobne*, red. Jan Ciechowicz, Andrzej Żurowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 88–95; Andrzej Żurowski, *Teatr światła i cienia*, [w:] tegoż, *Ludzie w reflektorach*, Czytelnik, Warszawa 1982; Andrzej Żurowski, *Wyspy czystej formy: o teatrze Jerzego Krechowicza*, „Śląskie Prace Filologiczne” 2009 t. 7, s. 193–202.

wizualnemu, psychologii widzenia, dziewiętnastowiecznej kulturze atrakcji czy technologicznym innowacjom (szczególnie laserom, holografii). Gromadził niezbędną aparaturę: różne typy zwierciadeł, projektory kinowe, epidiaskopy, a także urządzenia własnej konstrukcji – wzmocnione latarki z soczewkami, które pozwalały na ręczną animację slajdów. Około 1960 roku zaprosił do współpracy malarzy, malarki i muzyka, by w kolektywnym procesie twórczym połączyć scenę z przestrzenią ekspozycyjną i sztukę z multimediami. Tak powstał neoawangardowy Teatr Galeria w Klubie Studentów Wybrzeża Żak w Gdańsku. Artyści i artystki eksperymentowali z różnymi materiałami, kolorystyką i kształtem powierzchni projekcyjnych – od płaskiego ekranu, jak w teatrze cieni/kinie, do przestrzennego i kinetycznego środowiska wieloekranowego. Próby, które były audiowizualnym laboratorium, stanowiły dla nich ważniejszy etap niż prezentacje spektakli. Obrazy były tu na wolności jako wizualia niezmontowane, z możliwymi zmianami kolejności, przebiegu procesu rzutowania i tak dalej. Prezentacja przypominała improwizację jazzową, za każdym razem wykonywaną na nowo, gdzie każde działanie współgrało z dźwiękiem. Słowo szybko zastąpiono nowoczesną warstwą muzyczną, będącą kolażem dźwięków instrumentalnych, elektronicznych i konkretnych. Dość wspomnieć, że tworzył ją najpierw Andrzej Barczyński, a od trzeciego programu *Termitiera* (1965) Janusz Hajdun, który był później autorem ścieżki do nagrodzonego Oskarem *Tanga Rybczyńskiego*. Luźne, niepowiązane jednym nośnikiem obrazy spotykały się na ekranie, istniejąc symultanicznie. Z perspektywy czasu szczególnie odkrywczymi wydają się zabiegi wy czerniania ruchomych ekranów, co pozwalało uzyskać efekt unoszenia się rzutowanych obrazów w powietrzu, bliski wspomnianej holografii. Wyświetlano spreparowane slajdy, materiały wizualne kolekcjonowane przez artystę, fragmenty filmów eksperymentalnych, a także realizowano akcje refleksowo-światłne i animacje cieni.

Podobnie jak Schlemmer czy Kantor, Jerzy Krechowicz również opakowywał aktora w kostium wymagający innego stylu gry i ruchu. W drugim programie *Pies, a także brak psa* (1963) każda z sześciu postaci ubrana była w strój uprzednio nasycony białą emalią, który po wyschnięciu stawał się twardą, ciężką i pękającą, niejako „żyjącą skorupą”. Powstającą w ten sposób fakturę eksponowano następnie

oświetleniem. Zastosowanie farby jako „impregnatu” stroju podkreśla dodatkowo malarski rodowód zespołu. Kostiumy te zachowywały proporcje ludzkiego ciała, jednakże wpływały na płynność jego ruchu. Uwidacznia się tu inspiracja craigowską ideą nadmarionety. Aktorzy istnieli w dziele jako detale przestrzeni, dla czynności i poprzez czynność. Ich ruch był odkształcony, na pierwszym planie znalazł się czynnik wizualny. Nowością było zastosowanie w spektaklu oświetlenia stroboskopowego, kawalkującego ruch, co dawało efekt bliski animacji poklatkowej. W ten sposób reżyser stopniowo marionetyzował ludzkiego wykonawcę, a później ukrył go nie za parawanem, ale za ekranem i wewnątrz brył. O *Termitierze* pisano, że:

Aktorzy występują tu całkowicie już odczłowieczeni – jako stwory z innych planet, bryły ożywionej materii, zdeformowane, przypominające prehistoryczne diploki i pleziozaury [popr.: diplodoki i plezjozaury]. Wcale tu zresztą nie chodzi Krechowiczowi o „aktorstwo”. Gdy migoczące planety świetlne padają na poruszającą się, rozszerzającą i pnącą ku górze nieforemną bryłę pośrodku sceny, gdy zmieniają się jednocześnie barwy i kształty tła, a z głośników wydobywają się przenikliwe tony „kosmicznej” muzyki – doznajemy tego specyficznego dreszczu, który St. Ignacy Witkiewicz nazywał poczuciem tajemnicy istnienia. [...] Możliwości tkwiące w samej materii, jej kształcie, barwach i ruchu – w celowym, artystycznym organizowaniu tej materii – oto cel, jaki stawia sobie Krechowicz wraz ze swoim zespołem. I dlatego w spektaklu *Termitiery* jest coś z fascynujących zjawisk natury.<sup>32</sup>

W kolejnych spektaklach, a więc w *Traktacie* (1966) i *Inwazji* (1967), Krechowicz stał się niemal wyłącznie animatorem aparatury optycznej i abstrakcyjnych form, pochłoniętym coraz bardziej przez wielkoformatowy, poliwizyjny i immersyjny spektakl multimedialny.

Twórcy Teatru Galeria poprzez stosowanie kolażu, zakładającego równoczesność różnorodnych elementów i wielu ram w postaci ekranów dla obrazów, przełamywali dominującą praktykę wizualną i klasyczny model projekcji. Wpisywali się w rzadko stosowaną, eksperymentalną działalność filmowców, później także autorów pokazów

32 Tadeusz Rafałowski, *Teatrzyk „Galeria”*, „Głos Wybrzeża” 1965 nr 14 (18 stycznia), cyt. za: *Wybór recenzji za rok 1965*, oprac. Maria Kowalewska, [w:] *Gdański Rocznik Kulturalny*, Wydawnictwo Morskie, Gdynia 1966, s. 149, <https://bibliotekacyfrowa.eu/Content/54464/60548.pdf>, dostęp z 1 czerwca 2025.

multimedialnych prezentowanych na przykład podczas Wystaw Światowych. „Eksperymenty filmowców, którzy bawili się nakładaniem warstw, ekranami podzielonymi oraz wieloekranowymi projekcjami – od Richtera do Ruttmanna, od Brakhage’a do Warhola, od Abła Gance’a do Charlesa i Ray Eamesów, od Zbigniewa Rybczyńskiego do Mike’a Figgisa – dostarczają nam serii przykładów oporu wobec dominującej formy ekranowej projekcji”<sup>33</sup>.

W latach sześćdziesiątych XX wieku przed oczyma gdańskiej i międzynarodowej publiczności powstawały zupełnie innowacyjne wydarzenia audiowizualne, w swojej radykalnej, ostatecznej formie wykraczające poza zjawiska określane mianem teatru narracji wizualnej. Rozważając, jak należałoby zaklasyfikować działalność Teatru Galeria w jego fazie liminalnej, warto przywołać koncepcję kina rozszerzonego (expanded cinema) – w jej ramach Gene Youngblood analizował również zjawiska wykraczające poza klasyczne kino, takie jak spektakle multimedialne, działania intermedialne czy realizacje typu mixed media, zbliżające się do działań performatywnych i teatru<sup>34</sup>. Zasadne wydaje się jednak wprowadzenie innego określenia, dla którego expanded cinema stanowiłoby punkt odniesienia – ale w kierunku odwrotnym, mianowicie: „teatr rozszerzony”. Krechowicz bowiem świadomie tworzył spektakle narracji wizualnej i stopniowo rozszerzał je o komponenty multimedialne. Badał, czy teatr silnie zorientowany na abstrakcję wizualną – oparty nie na literaturze (ewentualnie traktowanej jako odległa inspiracja), lecz na plastyce – z czasem pozbawiony słów i tradycyjnie pojmowanego aktora (zastąpionego przez ukrytego animatora), z dominującym komponentem wizualno-dźwiękowym w postaci wielokanałowych projekcji realizowanych na żywo na ruchomych, przestrzennych ekranach – wciąż pozostaje teatrem.

Okolo 1968 roku kolektywny proces zaczął ciążyć artystom, a obawa przed powielaniem czy poczucie wyczerpania dociekań stały się silnym argumentem hamującym. Multimedialne spektakle

33 Anne Friedberg, *Wielozadaniowość, komputerowe okno i wielokrotniony ekran*, [w:] tejże, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska i Michał Pabiś-Orzeszyna, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 340.

34 Zob. Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, EP Dutton, New York 1970.

Teatru Galeria wymagały dużej precyzji w wykonywaniu działań zgodnie z partyturą, zgrania się z innymi czy muzyką. Wielogodzinne próby, wyjazdy zagraniczne, samodzielne montaż i demontaże, brak funduszy budziły tęsknotę za intymnym, autonomicznym procesem twórczym, odbywającym we własnej pracowni, bez udziału widowni, reżysera czy organizatorów. Artystom brakowało czasu na malowanie czy tworzenie grafik, stąd mimo wielu sukcesów i możliwości na horyzoncie postanowili zakończyć wspólną działalność.

### Plastyka przestrzeni animowanej. Jan Berdyszak

Jan Berdyszak był rzeźbiarzem, malarzem, grafikiem, scenografem, autorem instalacji, fotografii, teoretykiem sztuki, pedagogiem<sup>35</sup>. Studiował w latach 1952–1958 rzeźbę u prof. Bazylego Wojtowicza w Państwowej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu, gdzie był również zatrudniony od 1965 roku. W latach 1961–1981 był związany z Teatrem Lalki i Aktora „Marcinek”<sup>36</sup>, zrealizował tam łącznie dziewiętnaście scenografii. Jako pierwszą wykonał scenografię do sztuki Johanna Wolfganga Goethego *Pieśń o lisie* (prem. 3 kwietnia 1961), którą zwrócił uwagę krytyki. W jego projektach uwidoczniła się rozwijana później tendencja: budowanie plastyki scenicznej w oparciu o zestawienia faktur czy materiałów (na przykład słomy, wikliny, blachy, złomu, pierza), które stawały się często abstrakcyjnymi kompozycjami. W tandemie z Leokadią Serafinowicz i Wojciechem Wieczorkiewiczem Berdyszak stworzył w „Marcinku” eksperymentalny teatr dla dzieci i młodzieży, który zapoznawał widzów ze współczesną sztuką. Przejawiało się to choćby w operze dla dzieci *Najdzielniejszy*

35 O Pokazach Plastyki Przestrzeni Animowanej Jana Berdyszaka pisały m.in.: Martyna Groth, *Outside of the Curriculum: An Area of Individual Explorations*, [w:] *Young Polish Scenography. Exhibition of student's work from 2015-2018 – katalog wystawy*, red. Agnieszka Koecher-Hensel, Polski Ośrodek Międzynarodowego Instytutu Teatralnego, Warszawa 2019, s. 23–27; Jan Berdyszak, Elżbieta Olinkiewicz, *Teatr?*, Wrocławska Oficyna Nauczycielska, Wrocław 1996; Violetta Sajkiewicz, *Przestrzeń animowana. Plastyka teatralna Jana Berdyszaka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000.

36 Rok później, w 1962, nawiązał współpracę scenograficzną także ze Stanisławem Hebanowskim i jego Teatrem 5, działającym w Klubie „Od nowa”. Po zakończeniu współpracy z „Marcinkiem”, współpracował jako scenograf z różnymi reżyserami.

Krzysztofa Pendereckiego i Marka Stachowskiego do libretta Ewy Szelburg-Zarembiny (prem. 15 maja 1965) – za scenografię do niej Berdyszak otrzymał nagrodę podczas III Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Lalkowych w Bukareszcie (1965). W scenografii pojawił się ruchomy kadr – oko otwierającej i zamykającej się przesłony irysowej aparatu fotograficznego – który zmieniał perspektywę (trzy plany akcji) i nadawał nowe znaczenia sytuacjom scenicznym. Scena zmieniła się w fotoplastikon, a widzowie we voyeurów; „Lalki były tu przystosowane do działania w masie, oszczędne w formie, a zadziwiające różnorodnością tworzywa i faktury (słoma, pióra, drewno, metal)”<sup>37</sup>. W *Weselu* w reżyserii Leokadii Serafinowicz (prem. 22 marca 1969) również pojawiła się słoma: artysta stworzył z niej chochoły-sobowtóry i usadowił je na widowni. Zatarł w ten sposób granice przestrzenne, czyniąc wszystkich uczestnikami weselnej biesiady w bronowickiej chacie. Wytworzył też sytuację wielozmysłowego oddziaływania i potęgowania wrażeń: „W powietrzu unosiły się paździerz i kurz. Zasiadając na swych miejscach, widzowie ocierali się o powiązane sznurem snopy. Wdychali zapach wysychającej słomy; zapach ziemi, słońca i kielkującej oziminy”<sup>38</sup>. W teatrze lalek lat sześćdziesiątych XX wieku nastąpił wzrost znaczenia przedmiotu, który poprzez animację ożywał i budował akcję sceniczną. Jego dynamika w dialogu z przestrzenią, światłem, muzyką czy materią tworzyła wielopłaszczyznowy przekaz.

W tym czasie w twórczości malarskiej Berdyszak eksplorował zagadnienia formatu obrazów, uwidocznione w porzuceniu prostokąta na rzecz koła i form zbliżonych otwierających artefakt na otoczenie (cykl *Koła podwójne*) oraz wycinaniu wnętrza obrazu i uczynieniu właściwym dziełem tego, co potencjalne (na przykład *Obraz strukturalny z otworem*, 1965). W ten sposób Berdyszak powiązał rzeczywistą przestrzeń z dziełem malarskim, a pustka stała się jego równorzędnym elementem. W tworzonych równolegle i później rzeźbach, przeradzających się czasem w aranżacje przestrzenne

37 Andrzej Górny, *Dwadzieścia pięć lat Teatru Lalki i Aktora w Poznaniu*, [w:] *Teatr Lalki i Aktora w Poznaniu 1945–1970*, red. Andrzej Górny, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, s. 18.

38 Violetta Sajkiewicz, dz. cyt., s. 43.

nazywane „rzeźbami instalowanymi”<sup>39</sup>, sięgał po różne naturalne materiały, a więc drewno, szkło, kamień, ziemię, popiół czy chleb. Inspirował się filozofią Wschodu, fizyką czy religiami świata. Często podejmował działania intelektualne, formułując własne rozważania teoretyczne dotyczące choćby teatralności w życiu codziennym. Tworzył cykle, które domykał niekiedy po kilkunastu latach, gdy wyczerpał dany temat/problem.

Poszukiwał niekonwencjonalnych sposobów wyrazu. Zauważał możliwości, które nie były dostatecznie eksplorowane. W latach 1966–1970 wraz z kilkunastoosobowym zespołem studentów z Koła Naukowego PWSSP w Poznaniu poszukiwał reguł, jakie rządziłyby aranżowaniem otoczenia przy pomocy światła, koloru, ruchu, rytmu, postaci i innych właściwości otoczenia. Swoje efemeryczne działania nazwał Pokazami Plastyki Przestrzeni Animowanej. Wspominał, że: „od roku 1966 zajmowałem się Plastyką Przestrzeni Animowanej, gdzie wszystko, co nie mogło mieć miejsca w teatrze, było usamodzielniane (czasami jako pewien rodzaj modelu), prowadzone bardzo różnymi środkami – z głosem, obrazem, ruchem, światłem”<sup>40</sup>. Zrealizował łącznie siedem wydarzeń multimedialnych, w których ważnym środkiem były projekcje slajdów. Efektem scalania w heterogeniczną całość materiałów wizualnych, będących reprodukcjami światowych arcydzieł, dokumentów historycznych czy współczesnych fotografii, był trójwymiarowy kolaż zmieniający się w czasie i przestrzeni. Bazowanie na statycznych slajdach – reprodukcjach znanych z historii dzieł sztuki – które, wyświetlane jednocześnie w określonej kolejności na różnych powierzchniach, tworzyły wieloelementową narrację wizualną, bliskie było idei Musée Imaginaire (Muzeum Wyobrażeń) André Malraux<sup>41</sup>. Jej autor krytycznie odnosił się do instytucji

39 Zob. Jan Berdyszak „Gęstość cienia. Pomiędzy światłem a ciemnością” – katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu”, Toruń 2012.

40 *Pytając o teatr*, rozmowa Ewy Moroń z Janem Berdyszakiem, [w:] *Katalog wystawowy Centrum Scenografii Polskiej Muzeum Śląskiego*, Katowice 1987, cyt. za: *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/7264/pytajac-o-teatr>, dostęp z 30 maja 2025.

41 Zob. André Malraux, *Muzeum wyobraźni* (fragm.), przeł. Irena Wojnar, [w:] *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, red. Irena Wojnar, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980, s. 344–378; tenże, *Muzeum wyobraźni* (fragm.), przeł. Adam Dziadek, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, Universitas, Kraków 2005, s. 185–210.

muzealnych, żądając uwolnienia ich kolekcji z przestrzeni poprzez umożliwienie kontaktu z albumowymi wydaniem reprodukcji artefaktów powstałych na przestrzeni wieków, przetworzonych przez fotograficzne medium. Na podkreślenie zasługuje fakt, że PPPA były prezentowane zarówno w przestrzeni PWSSP w Poznaniu, jak i w salach Biura Wystaw Artystycznych w Poznaniu i Sopocie czy w warszawskiej Zachęcie.

Ekran o różnych kształtach przenosili (animacja pionowa i pozioma) i podrzucali animatorzy, czyli ubrani na biało studenci, dynamizując rzutowane statyczne obrazy, które odkładały się pod różnym kątem na ruchomych powierzchniach projekcyjnych (czerwonych i białych prostokątach, przezroczystych kulach, bryłach i formach eliptycznych), ścianach i suficie. Sam proces rzutowania również podlegał przekształceniom w zakresie ostrości czy multiplikacji. Pokazom wizualnym towarzyszyła muzyka, czasem odczytywano również manifesty i teksty twórców. Publiczność była w nich traktowana jako aktywny element całości i mogła ingerować w przebieg. W pokazie IV została nawet ubrana w białe kitle, stając się żywym ekranem. Rozwiązanie to było bliskie temu, czego od publiczności nowojorskiej premiery symfonii *Prometeusz. Poemat ognia* (1915) oczekiwał jej autor Aleksander Skriabin<sup>42</sup>. Wraz z młodym zespołem Jan Berdyszak eksplorował międzyprzestrzenie sztuk performatywnych, wizualnych i audiowizualnych, odkrywając je w swoisty dla siebie i własnej wrażliwości artystycznej sposób. Szukali terenów dziewiczych, niepenetrowanych dotąd w sztuce, które artysta uważał zresztą za doświadczenia „poza wszelkimi podziałami na dziedziny, konwencje, stając się rodzajem modeli mediów i sensów”<sup>43</sup>. Berdyszak, realizując pokazy narracji wizualnej w przestrzeni galeryjnej, proponował inny rodzaj kontaktu z dziełami wizualnymi – z ich wyświetlonym fantomem/diapozytywem. Tworzył możliwości immersyjnego otaczania nimi publiczności czy pochłaniania, a także tworzenia własnych asocjacji, międzyobrazowych połączeń czy napięć i budowania relacji z przestrzenią. Pokazy Plastyki Przestrzeni

42 David Crowley, *Dźwięki elektrycznego ciała*, [w:] *Dźwięki elektrycznego ciała...*, dz. cyt., s. 22–24.

43 Violetta Sajkiewicz, dz. cyt., s. 136.

Animowanej tworzyły intermedialną całość, ukazującą niewykorzystany potencjał relacji z obszaru plastyki, scenografii, teatru i mediów oraz tworzenia nowych modeli zależności.

## Współpraca z różnorodną materią.

### Kazimierz Urbański

Droga Kazimierza Urbańskiego<sup>44</sup> do realizacji spektakli audiowizualnych wiodła najpierw przez krakowską ASP, gdzie uczył się scenografii u Karola Frycza. Wykonał projekt do sztuki Aleksandra Puszkina *Borys Godunow*, za który otrzymał ocenę bardzo dobrą z odznaczeniem<sup>45</sup>. Po zakończeniu studiów nie zajął się jednak projektowaniem dla teatru, gdyż nie odpowiadała mu ograniczająca swobodę twórczą polityka. Już na obozach studenckich zrealizował autorskie spektakle teatru cieni i pokazy latarni magicznej własnej konstrukcji z pudła po UNRRA (United Nations Relief and Rehabilitation Administration) z rysunkami na papierowej taśmie. Kolejnym jego krokiem była więc podróż do Pragi, którą wsparł Frycz, gdzie miał się uczyć u Jiříego Trnki animacji lalek i realizacji filmów lalkowych (najpewniej w Studiu Filmów Lalkowych). Po miesiącu jednak zmienił zdanie i jako wolny słuchacz uczestniczył w wykładach w FAMU<sup>46</sup>. Podczas pobytu za granicą zrealizował również widowiska pantomimiczne Ośrodka Studentów Zagranicznych, które reżyserował i w których grał, ale też pisał do nich scenariusze i wykonywał dekoracje – w ten sposób poznając istotę filmu i przygotowując się do realizacji autorskich dzieł. Po powrocie został zaangażowany do Studia Miniatur Filmowych w Warszawie<sup>47</sup>. Po kilku miesiącach dzięki poparciu Frycza

44 O koncepcjach muzyki wizualnej na przykładzie *Transpaintingu* Kazimierza Urbańskiego nie zachowało się wiele źródeł, przede wszystkim: maszynopis (datowany na 1 czerwca 1985) autorstwa Kazimierza Urbańskiego, *Transpainting*, który znajduje się w archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, oraz wywiady i wypowiedzi autorskie, które zamieszczam w przypisach poniżej.

45 Potwierdza to protokół Komisji z dnia 28 maja 1956 roku znajdujący się w Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

46 Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Pradze (Wydział Filmowy i Telewizyjny Akademii Sztuk Scenicznych w Pradze).

47 Studio Miniatur Filmowych w Warszawie powstało w 1958 roku w wyniku przekształcenia warszawskiej filii Studia Filmów Rysunkowych z Bielska-Białej.

otworzył przy krakowskiej ASP Pracownię Rysunku Filmowego, którą prowadził w latach 1957–1972. Była to pierwsza tego typu eksperymentalna placówka na świecie: przez sześć semestrów kształciła animatorów, a jej celem było wyprowadzenie animacji z pola filmu do sztuki w czwartym wymiarze. Z uwagi na trudności w zdobyciu sprzętu, Urbański sam skonstruował pierwszą kamerę, uruchamianą na mechanizm spłuczki. Zainteresowanie teatrem i wykształcenie scenograficzne wykorzystywał, przenosząc metody pracy nad inscenizacją teatralną do reżyserii animacji. Zafascynowany Wielką Reformą Teatru planował zreformować film. W programie PRF wpisał jako ważne zajęcia pantomimę oraz rytmikę. Narodził się tam też pomysł tworzenia spektakli audiowizualnych, bazujących na projekcji światła, slajdów, cieni i działaniach wykonawczych na żywo. Można zauważyć, że świadomie poruszał się na pograniczu teatru, filmu i sztuki.

Urbańskiego w filmie zarówno animowanym, jak i żywej akcji interesował dramat materii, a więc ścieranie się form, faktur, barw, płynność ruchu, mniej anegdota, pod którą ukrywał eksperymenty formalne (później chciał się jej pozbyć). Posługiwał się niezwykle modnym ówczesnie określeniem kinetycznej plastyki, przekraczał tradycyjne podziały gatunkowe, struktury narracyjne czy techniki (na przykład działania nonkamerowe – abstrakcyjne eksperymenty bezpośrednio na taśmie). Wskazywał inspirujących go poprzedników: „Cały Bauhaus. Oni tam już realizowali ciekawe filmy”<sup>48</sup>.

W 1966 roku Urbański został również kierownikiem krakowskiego oddziału Studia Miniatur Filmowych, który nazwał nieformalnie tygłem laboratoryjnym. Pracując z absolwentami PRF, po raz kolejny ujawnił nowatorskie, niespotykane wówczas w polskich uczelniach podejście pedagogiczne – można je określić jako postbauhausowskie.

48 Wywiad z Kazimierzem Urbańskim – reżyserem filmowym, scenografem, realizatorem spektakli audiowizualnych, organizatorem i kierownikiem Pracowni Rysunku Filmowego w krakowskiej ASP oraz Studia Filmów Animowanych w Krakowie, nauczycielem Juliana Antonisza, prowadziła Agnieszka Mrozowska, 12 kwietnia 2013, Mediateka Muzeum Narodowego w Krakowie, <https://mediateka.example.pl/wywiad-z-kazimierzem-urbanskim>, dostęp z 18 maja 2025.

Nie chodziło bowiem już o edukację w kierunku wytwarzania *oeuvres*/przedmiotów/obiektów sztuki, ale o szerokie kształcenie realizatorów dobrych filmów w znaczeniu kinoplastyki, rozumianej jako supremacja obrazu i ruchu nad historią i literacką narracją.<sup>49</sup>

Uczył myślenia obrazem, ujawniającego się już na etapie tworzenia malarskich scenariuszy z rozrysowanymi kadrami, operującymi plastycznym skrótem. Wskazywał kierunki, zostawiając przestrzeń dla kształtowania własnego języka. Uwrażliwiał na ważną rolę połączenia obrazu i dźwięku. Wszystko to miało sprawić, że absolwenci będą przygotowani, by tworzyć filmy będące równoprawną sztuką, jak malarstwo, grafika czy muzyka. Utorował też drogę dla innych artystów w filmie animowanym. Bywał niewygodny dla systemu politycznego czy zachowawczego szkolnictwa. Za swą bezkompromisową postawę artystyczną tracił posadę, został również objęty niepisany zakazem realizacji filmów (w latach siedemdziesiątych XX wieku). Eksperymentatorski i interdyscyplinarny charakter jego działań powodował, że ciągle drażnił, a to sprawiało że często był zmuszony do szukania sobie nowego miejsca.

Urbański od 1954 roku nieprzerwanie zajmował się też malarstwem transparentnym. Poszukiwał języka sztuki, który byłby w stanie wyrazić ducha współczesności, skierował się w stronę muzyki wizualnej i zjawiska synestezji. Środkami, po jakie sięgnął, były światło, materia i projekcje preparowanych slajdów malowanych przeziernymi emulsjami barwnymi, powstającymi w wyniku ujarzmionych reakcji termochemicznych, na przykład poprzez podgrzewanie emulsji czy trawienie jej kwasem. Uzyskiwały one niezwykłą moc barw, a ich pełny wyraz ujawniał się podczas wyświetlania w ruchu, w przestrzeni, gdy nachodziły na siebie warstwowo i pod różnym kątem według traktowanej aleatorycznie partytury. Urbański chciał, aby wizualność stała się muzyczna, a forma była kinetyczna i procesualna. W eksperymentach kierował się intuicją i subiektywnym odczuwaniem synestezji. Do realizacji autorskich zamierzeń zbudował specjalną aparaturę sterowniczą, dzięki niej mógł swobodnie kształtować i ingerować w wyświetlany na żywo obraz (manipulować

49 Hanna Margolis, *Animacja autorska w PRL w latach 1957–1968. Ukryty projekt Kazimierza Urbańskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 154–155.

intensywnością i ostrością obrazów). Efektem prób i badań własnych był przede wszystkim spektakl kinetyczny *Muzyka dla oczu* oraz audiowizualny *Transpainting*.

O drugim z działań pisał w zachowanym maszynopisie, że:

[...] oparty jest na zasadzie kombinacji dwóch warstw [wizji i fonii] o różnej strukturze czasowej. Ze świata dźwięków zaczerpnąłem tylko pewne rudymenty konstrukcyjne, tzn. zasady podziałów czasu i wielowarstwowość tych podziałów, zredukowałem fonię do skromnego zasobu elektronicznych i wokalnych impulsów metrycznych, którym towarzyszą efekty pracującej aparatury. I w ten sposób widzialność, czyli „muzykowanie wizją” rozwija się w czasie i przestrzeni na bazie słyszalnego metrum.<sup>50</sup>

Podkreśleniem faktu działania na żywo była uwidoczniiona na ekranie cieniowa sylwetka artysty konstruktora. Urbański stał bowiem pomiędzy źródłami projekcji a ich powierzchnią, twórczo reagując i jednocześnie poświadczając, że obrazowo-ruchowe wydarzenie było pozbawione mechanicznego odtwarzania. Abstrakcyjne „transowe wizje”, mające również własną, wewnętrzną dynamikę ruchu, były wyświetlane z kilku rzutników, dzięki czemu osiągnano efekt ich przemieszczania się. Jak podsumowywał po latach uczeń Urbańskiego Wojciech Bąkowski:

Tutaj przenikają się bardzo powoli obraz z dwóch projektorów karuzel, nakładają się na siebie, a tkanina poruszana jest wentylatorem. Bo Urbański właśnie stosował takie efekty, bo bardzo mu zależało na tym, aby cały ten świat był bardzo żywy. Ożywiał go, jak tylko mógł. A więc nie dość, że przenikały się obrazy, on własnym ciałem zasłaniał projektory, czyli robił coś w rodzaju takiego baletu cienia, do tego rozostrzał, rozciemniał i rozjaśniał te projekcje, a dodatkowo aktorzy poruszali tymi tkaninami, na których to było wyświetlane. Czyli nadał tym obrazom jak najwięcej się dało życia.<sup>51</sup>

50 Kazimierz Urbański, *Transpainting*, dz. cyt.

51 Kazimierz Urbański. *Artysta o porywistej duszy*, rozmowa Aleksandry Łapkiewicz z Hanną Margolis, Joanną Kordjak i Wojciechem Bąkowskim, audycja *Rozmowy po zmroku* z 30 lipca 2019, Polskie Radio Program 11, <https://polskieradio.pl/8/2222/artukul/2348733,kazimierz-urbanski-artysta-o-porywistej-duszy>, dostęp z 19 maja 2025.

*Transpainting* do muzyki Andrzeja Krzanowskiego Urbański zaprezentował podczas XXI Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” w 1977 roku<sup>52</sup>. Mimo że Urbański chciał z połączenia muzyki i sztuki stworzyć dzieło wyższego rzędu, nie udało mu się to w pełni. Warstwy te nie zawsze tworzyły nowe jakości<sup>53</sup>. W wersji dla Warszawskiej Jesieni przygotował pokaz na kilkanaście rzutników wyświetlających materiały kolorowe i monochromatyczne, statyczne i ruchome, także różnych rozmiarów wprost na ekran i flecistkę (Wandę Balcar), która stanowiła część kompozycji. Innym ze spektakli audiowizualnych był słynny *Prometeusz. Poemat ognia* Aleksandra Skriabina skomponowany w latach 1909–1910. Kompozytor ten był przekonany, że środki takie jak dźwięk, kolor i zapach potrafią wspólnie przynieść umysłowi czysto abstrakcyjną ekstazę. Urbański wykonał *Prometeusza* na żywo podczas III Spotkań Muzycznych w Baranowie w 1978 roku w dwóch wersjach: historycznej ze świetlnym fortepianem oraz według własnego pomysłu. O tej autorskiej wersji, zaprezentowanej podczas interdyscyplinarnego sympozjum *Muzyka i malarstwo*, pisano, że Urbańskiemu udało się zrealizować pomysł, jakim była „gra kolorami”. Odtworzonej z płyty muzyce z *Prometeusza* towarzyszyły kolory zmieniane za pomocą zaprojektowanego przez artystę urządzenia<sup>54</sup>.

Z czasem Urbański tworzył również własne podkłady dźwiękowe do autorskich *FarbSinfonii* pokazywanych w RFN w 1985 roku. Zajmował się także plastyką świetlną, dziś nazwalibyśmy te działania po prostu projekcjami multimedialnymi do różnych spektakli teatralnych, choćby *Dante* w reżyserii i ze scenariuszem Józefa Szajny (prem. 26 kwietnia 1974, Teatr Studio w Warszawie). Projekcje tworzyły przestrzeń poprzez eksperymentatorskie zastosowanie różnych podłoży:

52 Wcześniej, w 1974 roku, wraz z Grupą KEW (Krzysztofem Knittlem, Elżbietą Sikorą, Wojciechem Michniewskim) prezentował podczas wj *Drugi poemat tajemny, improwizacja*. Zastosowano tu aparaturę elektroniczną i diapozytywy Urbańskiego. Zob. [https://warszawska-jesien.art.pl/upload/2020/08/wj2020\\_pl\\_ksiazka\\_indeks.pdf](https://warszawska-jesien.art.pl/upload/2020/08/wj2020_pl_ksiazka_indeks.pdf), dostęp z 11 maja 2025.

53 Aleksander Chłopecki, *Z sal koncertowych*, „Ruch Muzyczny” 1977 nr 22, s. 4.

54 Zob. „Ruch Muzyczny” 1978 nr 5.

- 1) nałożenie transparentowych emulsji w trzech podstawowych barwach: czerwonej, niebieskiej i żółtej;
- 2) w zależności od grubości farby zmiana ulega faktura i kolor;
- 3) struktura powstaje w wyniku reakcji chemicznej – im wyższa struktura, tym struktura jest bardziej delikatna.<sup>55</sup>

Pojedyncza struktura wizualna traktowana była przez twórcę jako dźwięk, z którego budował większe całości – współbrzmienia: „Sumuję więc kolory i formy, a zmieniając ostrość projekcji przekształcam ciągle formę obrazu”<sup>56</sup>.

Urbański szukał drogi do scenografii aktywnej, współtworzącej dzieło sceniczne, niebędącej martwą dekoracją. Motywowało go to do kilkunastoletnich poszukiwań w laboratoriach, zgłębiania tajników chemii, by kontrolować procesy i ich efekty wizualne. Artystyczny dorobek Kazimierza Urbańskiego sytuował się zawsze na pograniczach, tworząc międzyprzestrzeń filmu/mediów, sztuk wizualnych i teatru. O połączeniu dwóch z nich pisał:

[...] od kilku lat przeprowadzam intensywne badania na granicy filmu i plastyki. Pogranicze to porośnięte jest jeszcze dziewiczym chwastem, w którym kryją się nowe, nieznanne plastyce i filmowi środki emocjonalne. Wolno, lecz zdecydowanie powstaje nowy problem kinetyczno-plastyczny, łączący te dwie Muzy.<sup>57</sup>

Obszary te były w tym czasie wciąż odseparowane, co spychało jego różnorodną twórczość na obrzeża dyskursu i wpłynęło na fakt, że nie zaistniał w głównym obiegu.

## Konkluzja

Przywołani artyści odkrywali, przekraczali granice i zajmowali nowe, nieznanne tereny. Na podstawie swych artystycznych prognoz

55 Jolanta Dąbkowska-Zydroń, *Muzyka dla oczu*, „Nurt” 1984 nr 8, s. 41.

56 Tamże.

57 Kazimierz Urbański, *Rozmyślenia nad rysunkiem filmowym*, „Projekt” 1962 nr 3, cyt. za: <https://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/10143>, dostęp z 1 listopada 2025.

i spekulacji wzmacnianych naukowymi ustaleniami, obiektywizującymi narzędziami czy precyzyjnymi metodami wybierali intermedialne międzyprzestrzenie, w których nie obowiązywały ustalenia. Uwidoczniały się tam pytania bez znanych jeszcze odpowiedzi. Do tego złożonego procesu dodawali intuicję, przypadek i wykorzystanie tego, co nieużyteczne. Eksperyment był ich imperatywem. Eksplorowali te same obszary, stawiali różne hipotezy i sprawdzali je, ponosząc ryzyko porażki, co odpowiadało charakterowi laboratorium naukowego. Scena czy galeria, często połączone, były dla nich miejscem realizowanych na żywo wobec widowni procesualnych doświadczeń, o konstrukcji kolażowej, dążących do stworzenia synestetycznych połączeń obrazowo-dźwiękowych i immersyjnego pochłaniania otoczenia. Zależało im na poszerzeniu ich o nowe jakości, a to powodowało unikanie wąskiej specjalizacji i wywoływało nieustanne kłopoty terminologiczne.

Postrzegali rzeczywistość wieloaspektowo i odczuwali niejako wewnętrzny przymus bycia stale w ruchu i w zmianie. Fascynowała ich przyszłość i ją w swojej twórczości antycypowali. Bez wątplenia twórcy ci zostali wyposażeni w wyjątkowy dar odczytywania „przesłania wyzwań kulturowych i technicznych całe dekady wcześniej, zanim dadzą o sobie znać zmiany, do jakich doszło pod wpływem tych wyzwań”<sup>58</sup>. Dzięki głębokiej i wizjonerskiej zdolności rozumienia uwidaczniającej się w ich nowatorskich dziełach, publiczność oswajała się z tym, co miało nadejść (dominacja technologii, wirtualizacja, elektroniczne światy obrazowe, robotyka, wielokadrowe ekrany komputerów) i dostosowywała swoją percepcję do tempa zmian.

Artyści zawsze odgrywali ważną rolę w wyjaśnianiu, choćby poetyckim, w jaki sposób postęp technologiczny i naukowy wpływa na życie społeczne oraz na naszą indywidualną autopercepcję. W miarę rosnącego poziomu technologicznej i naukowej złożoności świata, przy nieustannym bombardowaniu informacjami, rola ta być może stała się jeszcze ważniejsza.<sup>59</sup>

58 Marshall McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. Natalia Szczaucka, Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004, s. 111.

59 Victoria Vesna, *Laboratoria naukowe jako pracownie artystów*, [w:] *W stronę trzeciej kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i kultury*, red. Ryszard W. Kluszczyński, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011, s. 15.

Pawłowski, Krechowicz, Berdyszak czy Urbański oferowali bogate doznania, oddziałujące na zmysły i intelekt. Widzowie obserwowali zmienność i ruchliwość różnorodnych, często abstrakcyjnych form. Uczyli się scalania bezsłownej narracji, rozwijającej się w czasie i przestrzeni. Poznawali prawa barw i dźwięków, łącząc środki audialne i wizualne w jedną znaczeniową całość. Artyści, poprzez intensyfikację, operowanie ciemnością i medium światła, eksperymentalną multiprojekcją z preparatami czy autorskimi slajdami o wysokiej wartości plastycznej, zmierzali w stronę ponadwidzialności i sztuki totalnej. Ich samodzielne badania, poszukiwania i eksperymentalne realizacje spektakli multimedialnych przetarły szlak, którym po nich podążali inni. Twórczość ta była bliska obecnej w nauce tendencji do ujmowania świata w sposób całościowy.