

Teatr Galeria



KM
6

Martyna Groth

Teatr Galeria

Audiowizualne laboratorium
Jerzego Krechowicza

OFICYNA  NAUKOWA

Warszawa 2025

Inicjator i konsultant serii Kultury Mediów
Andrzej Gwóźdź

Publikację recenzowali
prof. dr hab. Maryla Hopfinger
prof. dr hab. Ryszard W. Kluszczyński

Projekt okładki
Ireneusz Sakowski

Zredagowała
Elżbieta Nowakowska-Sołtan

Noty, bibliografię, indeks osób i postaci oraz pojęć i terminów przygotowała
Autorka

© by Oficyna Naukowa Elżbieta Nowakowska-Sołtan, Długa Szlachecka 2025
© by Martyna Groth, Warszawa 2025

Powielanie zawartych w książce tekstów, zarówno w całości,
jak i we fragmentach, bez zgody wydawcy stanowi naruszenie
praw autorskich i jest karalne.

Dotyczy to również tłumaczenia, wykonywania mikrofilmów
i reprodukcji metodami elektronicznymi.

ISBN 978-83-64840-02-9

Zamówienia na książkę można składać w Oficynie Naukowej
ul. Leśna 17, 05-071 Długa Szlachecka
tel. 691 031 334
e-mail: esoltan@oficyna-naukowa.home.pl
www.oficyna-naukowa.com.pl

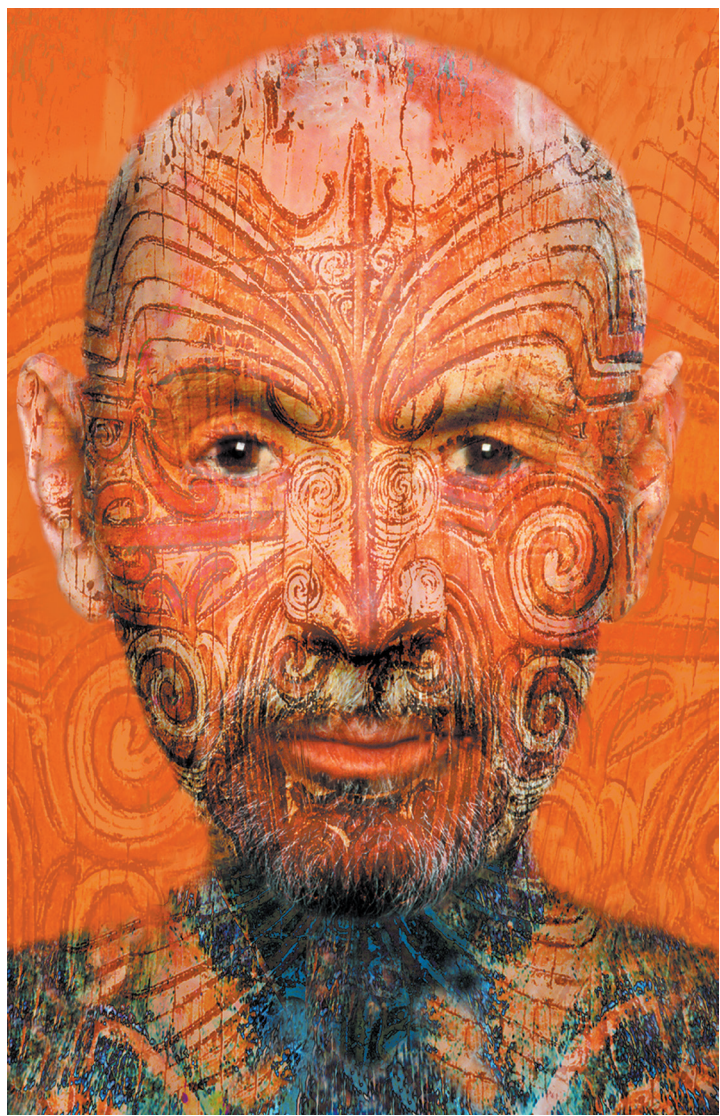
Nakład 250 egz. Obj. 18 ark. wyd.
Skład: Jan Swianiewicz
Druk i oprawa: Totem
Cena katalogowa 67,- zł

Spis treści

Od Redaktora serii	VII
Podziękowania	IX

Teatr Galeria

1. Wprowadzenie: Zawsze szukam tego, co inni ignorują..	3
2. O relacjach sztuki, nauki i technologii — teatr rozszerzony	19
3. Teatr Magiczny	48
4. <i>Atlas Obscura</i>	79
5. Audiowizualne laboratorium.....	104
Ruch 115; Barwa 128; Światło 151; Dźwięk 170; Forma 191	
6. Ziemia – multimedialne dzieło sztuki.....	218
7. Tezy końcowe	257
Bibliografia	265
Indeks osób i postaci	281
Indeks pojęć i terminów	288
O Autorce	292



Jerzy Krechowicz, *Autoportret podwójnie fałszywy* (2002), ze zbiorów Rodziny

Od Redaktora serii

Drogi Czytelniku,

po dłuższej przerwie powraca na wydawniczy rynek seria Kultury Mediów, zainaugurowana w 2010 roku monografią *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia* Siegfrieda Zielinskiego. Czas, jaki dzieli nas od ostatniej pozycji w serii, to okres niebywałego wręcz i w takim stopniu zapewne nieprognozowanego awansu mediów w przestrzeniach kultury i w obrębie praktyk artystycznych. Prace publikowane w serii będą towarzyszyć tym procesom i w większym niż dotychczas stopniu wspierać się na efektach badań polskich autorów z zakresu mediów i ich kulturowych środowisk. Nie znaczy to, że programowe założenia serii naszkicowane we wspomnianym tomie ulegają zmianie. Przeciwnie, zostają wzmocnione wskutek dynamiki zmian, jakie dokonują się w pejzażu kulturowym głównie za sprawą nowych technik i praktyk komunikowania. Kiedy inaugurowaliśmy serię, były to czasy zdominowane przez awans cyfrowości w praktykach medialnych i problematykę rzeczywistości wirtualnej. Aktualnie to sztuczna inteligencja i złożony syndrom medialny nowego typu, wymagający innych narzędzi poznania i nowego języka naukowego dyskursu. Nie unieważnia to jednak tradycyjnych obszarów filmoznawczo-medialnego dyskursu, ale przydaje im nowego horyzontu. Z drugiej strony, za sprawą swych manifestacji i reżimów widzialności media są na najlepszej drodze do zdominowania kultury wizualnej przez kultury designu. Dziś wyraźnie dostrzegamy, że kulturę definiują już nie tyle jej medialne zapośredniczenia, ile kształtującą ją medialny design — wszechobecny i inwazyjny w stopniu wskazującym na zmianę kulturową o randze paradygmatu.

Będziemy śledzić te przemiany i towarzyszyć im w całym bogactwie ich społecznych, technicznych, kulturowych i artystycznych uwikłań.

Andrzej Gwóźdź

Podziękowania

Profesor Andrzej Gwóźdź, koordynator serii *Kultury Mediów*, był dotąd moim przewodnikiem po twórczości węgiersko-amerykańskiego teoretyka sztuki, pedagoga, wizjonera i multidyscyplinarnego artysty László Moholy-Nagy. Dziękuję mu za otwartość na problematykę teatru rozszerzonego oraz na zjawiska eksperymentalne, wciąż słabiej obecne w naukowym mainstreamie. Jestem również wdzięczna prof. Maryli Hopfinger i prof. Ryszardowi W. Kluszczyńskiemu za ich cenne uwagi i krytyczne wskazówki.

Książka nie powstałaby jednak bez zaangażowania nieżyjących już Jerzego i Ewy Krechowiczów, których mieszkanie na gdańskiej Zaspie odwiedzałam cyklicznie. Rozmowy z nimi — częściowo przeze mnie zarejestrowane — wraz z zachowanymi archiwaliami stanowią bezcenny ślad działalności Teatru Galeria. Starłam się ukazać pionierskie działania wieloekranowe i wielokadrowe w polskim teatrze w możliwie szerokim, światowym kontekście, gdyż silnie rezonowały one z praktykami artystycznymi rozwijanymi poza żelazną kurtyną. Chciałabym również podkreślić wsparcie i życzliwość, które otrzymałam od Dominiki i Jakuba Krechowiczów.

Serdecznie dziękuję wszystkim rozmówczyniom i rozmówcom za ich świadectwa, a instytucjom oraz artystkom i artystom wymienionym w podpisach do ilustracji — za zgodę na publikację fotografii i projektów. Wyrazy wdzięczności kieruję także do redaktorki Elżbiety Nowakowskiej-Sołtan oraz odpowiedzialnego za skład Jana Jacka Swianiewicza za zaangażowanie w powstanie tej książki.

Prywatnie dziękuję rodzicom, rodzeństwu i przyjaciołom, którzy motywowali mnie, by nie ustawać w interdyscyplinarnych badaniach. Jestem przekonana, że lista osób, którym należą się podziękowania, mogłaby być znacznie dłuższa, dlatego proszę przyjąć zbiorowe wyrazy wdzięczności dla wszystkich, których spotkałam na swojej naukowej drodze. Czas podjąć nowe wyzwania badawcze.

Martyna Groth

Teatr Galeria



1. Jerzy Krechowicz, *Archiwistka* [tak artysta nazywał Martynę Groth],
 kolaż, 1996, z archiwum Jerzego Krechowicza

1. Wprowadzenie: *Zawsze szukam tego, co inni ignorują*¹

*To dla mnie trudne, że mamy w Polsce zgodę i miejsce tylko na tak zwany teatr środka (mieści się w nim także Krystian Lupa), gdzie wszystko musi być zrozumiałe, wyrażone i opisywalne w języku, sprowadzalne do treści. W ogóle nie ma innego teatru*².

Anna Karasińska

Pole badań naukowych poświęconych polskiemu teatrowi jest w znacznej mierze rozpoznane i zmapowane. Można się po nim poruszać wytyczonymi drogami, mając do dyspozycji opracowania i liczne relacje wielu, którzy już nimi wędrowali. Nie wyklucza to możliwości nowego spojrzenia ani też oryginalnych odkryć, jest to bowiem obszar bezkresny. Nowe spojrzenie poszerza i pogłębia ustalony zakres widzialności, a nasz badawczy radar „zasysa” dostępny „kod”. Z rzadka jednak sondowane są zjawiska, które w syntezach i przekrojach historii teatru pojawiały się epizodycznie i zazwyczaj bywały pomijane. Wykluczone tym samym z pola uwagi i niejako osierocone pozostają działania artystyczne, które często wyprzedzały dominujące w danym czasie i już uprawomocnione

¹ Richard Kostelanetz, *Master Minds: Portraits of Contemporary American Artists and Intellectuals*, Macmillan, New York 1969, s. 91.

² Wypowiedź Anny Karasińskiej w rozmowie z Dominikiem Gacem, *Obecność*, „Teatr” 2024, nr 5.

paradygmaty; łamiąc konwencjonalny kanon swoją odmiennością wprowadzały dysonans i zakłócały zaakceptowany obraz rzeczywistości i jej zwyczajowy odbiór. Popularyzując zatem twórczość pewnej grupy artystek i artystów teatru, często pomijamy pozostałych, określanych enigmatycznym epitetem „osobna” czy „osobny” i umieszczanych poza symbolicznym uprzywilejowanym kręgiem. Reżyserka Anna Karasińska, często określana w ten sposób ze względu na performatywny charakter swojej pracy — opartej na obecności i doświadczeniu — a przez to, mimo sukcesów, napotyka silny opór zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz środowiska teatralnego, w wywiadzie z 2024 roku wspomina:

„[...] moja praca pozostając w teatrze, rozszerza jego definicję. Dzięki niej teatr może wprowadzać nowe jakości, które mogą być zasobem dla pracy wielu ludzi. [...]. Bo ja rozszczeliniam «regulamin»”³.

Dokonywany przez nią demontaż klasycznej struktury teatralnej w warstwie scenicznej i literackiej, a więc działanie niejako w międzyprzestrzeniach, podobnie jak wcześniej było to w przypadku Teatru Galeria, czyni z niej twórczynią pracującą na uboczu, — na prowincji lub na scenach mniej obciążonych tradycją.

Karasińska dodawała: „Ale prawda jest taka, że jak proponujesz coś, co jest niesprowadzalne do treści, to napotkasz na opór i od razu jesteś na marginesie zainteresowań”⁴.

„Osobni” są rzadziej widzialni dla głównego nurtu, a także dla zapośredniczonej medialnie publiczności, która czyta przeciwieństwo, o czym my — wcześniej krytycy i krytyczki, a później badacze i badaczki — napiszemy. Świadomość

³ Dominik Gac, *Obecność*, „Teatr” 2024, nr 5. Artykuł dostępny online: https://archiwum.teatr-pismo.pl/22799-obecnosc/?fbclid=IwY2xjawOJwxpleHRuA2F1bQIxBicmlkETFGOHJ5Z3J4eHJqT1BJM2hrc3J0YwZhcHBfaWQQMjIyMDM5MTc4ODIwMDg5MgABHq1Kwf5qhvKhW8-t4v4YIMkVacmPt3EbSPvWASzEd3y5oA9QDhwOdABeINO6_aem_GQLnvYfbXzLymG0bsajxA [data dostępu: 19.11.2025]

⁴ Tamże. Po pięciu latach od jej teatralnego debiutu powstała jednak książka. Zob. Dariusz Kosiński, *Opowiem jak najlepiej umiem. O teatrze Anny Karasińskiej*, Teatr Studio im. S. I. Witkiewicza, Stowarzyszenie Komuna Warszawa, Warszawa 2020.

trwania procesu „gry znaczonymi kartami”⁵ nie tylko w kulturze, ale i w nauce, skłoniła mnie do rozpoczęcia poszukiwań „tego, co inni ignorują, i dostrzegania znaczenia tam, gdzie inni widzą tylko dane”⁶.

Lektura artykułu Andrzeja Żurowskiego o wymownym tytule *Teatr najosobniejszy (Galeria)*⁷ potwierdzała odkrycie tego typu zjawiska. Już we wstępie krytyk wyraził zakłopotanie i bezradność w przyporządkowywaniu neoawangardowej formacji, ponieważ

„[...] mamy [tu — MG] do czynienia z formułą teatru zupełnie nową, zgoła odmienną od występujących równolegle konwencji scenicznych. [...] Niemal z kretesem zapomniane dziś zjawisko, jakim w latach sześćdziesiątych był gdański teatr plastyków”⁸.

Sonda w środowisku teatralnym i badawczym na temat Teatru Galeria szybko zarysowała spolaryzowane stanowiska. Małe grono wyznawców podkreślało wyjątkowość i niezwykłość audiowizualnego doświadczenia odbiorczego, umacniając tym samym mit nowatorski. Jak pisała historyczka sztuki i krytyczka Zofia Watrak, z którą również rozmawiałam na ten temat:

„[...] w teatrze tamtych lat znajdowały ujście nowoczesne tendencje sztuki, wychodzące poza tradycyjny obraz sztalugowy czy rzeźbę — w nowe przestrzenie interdyscyplinarnych sojuszy. Najpełniej spełniły się one w Teatrze Galeria

⁵ „Zrozumiałem bowiem, że ciągle gramy w kulturze znaczonymi kartami — znaczonymi przez politykę, przez rocznice, przez mody, że uprawiamy rodzaj chocholego tańca wokół kilku pisarzy czy artystów: Schulza, Witkacego, Gombrowicza i Mrożka, i nie mamy specjalnej ochoty rozerwać tego zakłętego kręgu, co wyszłoby na dobre i tym wielkim pisarzom, i nam wszystkim”. Zbigniew Majchrowski, *Dlaczego wracamy do Themersonów?*, w: *Świat według Themersonów. Szkice do portretu*, pod red. Zbigniewa Majchrowskiego, Wydawnictwo Trinum, Gdańsk 1994, s. 10.

⁶ Cyt. za: Kalina Kukiełko-Rogozińska, *Ten, który zrozumiał media*, w: *też, Między nauką a sztuką. Teoria i praktyka artystyczna w ujęciu Marshalla McLuhana*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2018, s. 51.

⁷ Andrzej Żurowski, *Teatr najosobniejszy (Galeria)*, w: *Gdańskie teatry osobne*, pod. red. Jana Ciechowicza i A. Żurowskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 88–95.

⁸ Tamże, s. 88.

Jerzego Krechowicza i Teatrze «A» Włodzimierza Wieczorkiewicza⁹.

Do drugiej grupy należeli ci, którzy wprawdzie o TG słyszeli lub widzieli spektakle, lecz o nim nie pisali. Wypowiadali się jednak o działaniach Krechowicza z mentorskim pobłażaniem, opierając się głównie na własnych przekonaniach. Najczęściej podawali oni w wątpliwość wartość „teatryku studenckiego” czy „amatorskiego” Krechowicza, argumentując ów fakt jedynie ośmioletnim stażem Galerii, działaniem poza centrum i nie uzyskaniem sławy porównywalnej do innych twórców teatru narracji wizualnej, którzy byli aktywni równoległe czy też później — Kantora, Szajny i Mądzika. Pomiędzy tymi grupami sytuuje się przytłaczająca większość, która o fakcie istnienia prekursorskiego teatru nie miała (i nie ma) pojęcia. Towarzyszyło mi więc przecucie graniczące z pewnością, iż w przypadku Galerii zachodziła modelowa sytuacja zjawiska osieroczonego i niewidzialnego w głównym nurcie badań. Było to tym bardziej zastanawiające, iż zespół Krechowicza zyskał jednak ogólnopolską i zagraniczną rozpoznawalność. Konstany Puzyna zauważał, iż w obliczu wyjąłowania i ugrzecznienia teatru, znajdującego się od 1960 roku w martwym punkcie, *Termitiera* gdańskiego TG była jedną z nielicznych, nowych i odważnych propozycji¹⁰. Widział ten spektakl podczas III Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Studenckich¹¹ organizowanego przy okazji III Festiwalu Kulturalnego Studentów w Warszawie w 1965 roku, nazywając go wówczas „objawieniem”¹². W innym tekście Puzyna zauważał:

⁹ Zofia Watrak, *Gdańskie teatry plastyków w kontekście ewolucji sztuki współczesnej. Próba reinterpretacji*, „Gdański Rocznik Kulturalny” 1999, nr 18, s. 95.

¹⁰ Konstany Puzyna, *Wyjąłowanie teatru*, „Dialog” 1966, nr 7, s. 63.

¹¹ Według informacji zawartych w podsumowaniu Anity Czarnowskiej, *Sześć wspaniałych festiwali?* w „Festiwalowym Kurierze” 1987, nr 7, s. 7: „Teatry nagrodzono w kategorii zespołów polskich i zagranicznych. W kategorii zespołów polskich laureatami zostały teatry mające już spore doświadczenie artystyczne; Kalambur, Teatr 3S, Pstrąg, Gest. Warto podkreślić nagrodę dla gdańskiego plastyka — Jerzego Krechowicza i powadzonego przezeń teatru Galeria”.

¹² Szerzej o tym w: Krzysztof Mroziewicz, *Konstany Puzyna o teatrze studenckim*. Artykuł online: <https://www.teatralny.pl/artykuly/konstany-puzyna-o-teatrze-studenckim-225> [data dostępu: 19.11.2025]

„[...] Gdański teatr *Galeria*, którego ostatnie propozycje są niezwykle dojrzałą próbą teatru abstrakcyjnego, analogicznego do niefiguratywnego malarstwa. Teatr niefiguratywny — to niemal sprzeczność w założeniu; a jednak jest to teatr możliwy. Ze dyskusyjny? O to przecież, o ten typ fermentu myślowego, także nam wszystkim chodzi. I ta funkcja teatrów studenckich — funkcja artystycznej awangardy — jest społecznie niemniej ważna niż inne. Szczególnie w skali krajowej, bardziej może nawet niż w skali danego ośrodka. Po prostu: ważna dla całej młodej sztuki w Polsce”¹³.

Warto w tym miejscu doprecyzować, iż już podczas I Łódzkich Spotkań Teatralnych w 1964 roku zespół otrzymał za *Termitierę* główną nagrodę w postaci przechodniej rzeźby Wacława Kondka „Bóg deszczu” z uzasadnieniem: za najbardziej oryginalną propozycję teatralną. W III edycji tegoż festiwalu (1966) Jerzy Krechowicz wraz z Januszem Hajdunem otrzymali nagrody indywidualne: za reżyserię i muzykę w spektaklu *Traktat*.

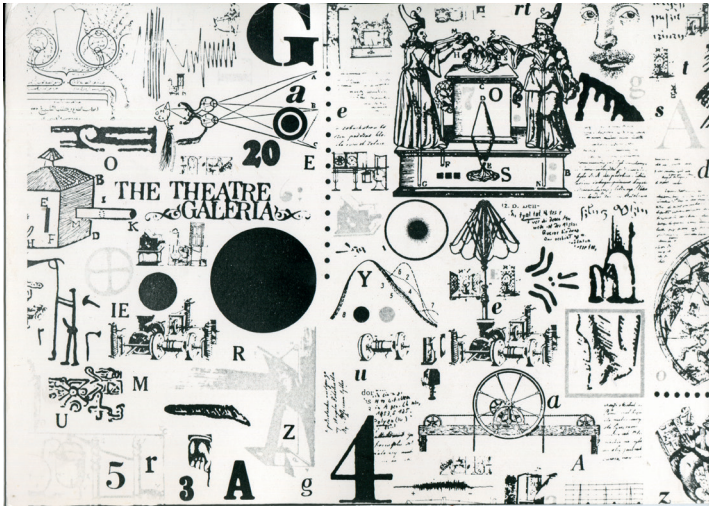
Pierwszy znaczący sukces poza granicami kraju przyniósł zespołowi udział w XIV Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Studenckich (Internationales Studententheater-Festival) w Erlangen (Niemcy) w 1964 roku. Podczas festiwalu spektakl *Pies, a także brak psa* został wysoko oceniony jako przykład nowego myślenia o teatrze, a lokalny dziennik „Erlanger Tageblatt” uznał występ za najciekawszy w całej edycji. Kolejne wyróżnienie pojawiło się po prezentacji programu *Termitiery* na II Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Studenckich w Nancy (Festival Mondial du Théâtre Universitaire de Nancy) w 1965 roku, gdzie zespół otrzymał Nagrodę Krytyki za twórcze poszukiwania nowych form i środków ekspresji. Bezpośrednio po tym występie *Galeria* została zaproszona do udziału w prestiżowym Théâtre des Nations w Paryżu. Wśród innych znaczących wydarzeń warto wymienić choćby udział w Międzynarodowym Studenckim Festiwalu Kulturalnym w Turku — Suomen Ylioppilaiden Kulttuurifestivaali (Finlandia) w 1966 roku, gdzie zaprezentowano spektakl *Traktat*, a także objazd po Holandii zorganiz-

¹³ K. Puzyna, *Teatr studencki*, „Współczesność” 1965, nr 20, s. 5.

zowany w 1968 roku na zaproszenie Holenderskiej Federacji Teatru Studenckiego (Nederlandse Studenten Toneelfederatie). W ramach tego *tournée* polscy artyści wraz z zespołem Co-To odwiedzili m. in. Rotterdam, Utrecht, Amsterdam, Nijmegen i Hagę, prezentując ostatni ze zrealizowanych programów — *Inwazję*.

Spektakle Krechowicza znamionowało nowatorstwo w zakresie różnorodnych środków artystycznych, języka i poetyki, a także hybrydyczna, interdyscyplinarna postać dzieł — łączyły bowiem doświadczenia sztuk performatywnych, wizualnych i audiowizualnych — stąd były trudne do opisu, interpretacji i kategoryzacji. Ich zbadanie wymagało podejścia holistycznego. Tymczasem wśród krytyków i badaczy dominowały tendencje do zawężania oglądu — eksponowano zatem bądź środki wyrazu *par excellence* teatralne, bądź efekty z domeny plastyki, o multimediami niemal zapominając¹⁴. Sytuacja ta obudziła we mnie potrzebę takiego pogłębienia wiedzy w obszarze artystycznych praktyk, by dało się opowiedzieć o teatrze w całej jego złożoności, ujmując całą sieć powiązań i wpływów, także z uwzględnieniem eksperymentalnych zjawisk na świecie. Słaba dokumentacja efemerycznych, eksperymentalnych działań performatywnych, zwłaszcza tych z odległej przeszłości, obudziła potrzebę żmudnego poszukiwania rozproszonych śladów po eksplozjach pomysłów, uważnego przyglądania się im z wielu perspektyw i żmudnego rekonstruowania całości z odkrytych kawałków. W ciągu pierwszych kilku lat udało mi się znaleźć lub pozyskać jedynie niewielki zasób fotografii i recenzji oraz odbyć rozmowy, które wciąż nie dawały wyczerpujących i precyzyjnych odpowiedzi na temat idei, sposobu

¹⁴ Zob. np. Przykładowe określenia: teatr obrazu — Andrzej Żurowski, *Wyspy czystej formy: o teatrze Jerzego Krechowicza*, „Słupskie Prace Filologiczne”, 2009 seria 7, s. 193; instalacja plastyczna (sceniczna) — Jerzy Limon, *Piąty wymiar teatru*, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 193, czy lokując ją także w kręgu zjawisk sztuki współczesnej — Zofia Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia : od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Akademia Sztuk Pięknych, Gdańsk 2001. Temat różnych kategoryzacji Galerii przywołuje również Barbara Świąder-Puchowska, *Myslenie obrazem. Gdańskie teatry plastyków w latach 50. i 60. XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2018.



2. Fragment angielskiej wersji wizualnego programu do spektaklu *Inwazja* (1967), projekt Jerzego Krechowicza, ze zbiorów Autorki

realizacji, dat premier, czy stosowanego audiowizualnego instrumentarium, stąd proces pisania rozciągnął się niemal na dekadę. Od premiery pierwszego spektaklu *Kolonia karna* minęło ponad sześćdziesiąt lat. Naturalne zatem, iż twórcy i widzowie nie pamiętali wiele¹⁵ — o czym świadczy choćby list, który otrzymałam od Piotra Wieczorka — wykonawcy mieszkającego w Szczecinie (zob. ilustracja 3). Luki w pamięci, wiedzy i dokumentacji wymusiły poszerzenie obszaru poszukiwań — od archiwów Instytutu Pamięci Narodowej, przez strych Politechniki Gdańskiej, po prywatne zbiory i relacje osób z Polski. Proces pozyskiwania archiwaliów trwał więc długo i — obok fascynacji — często towarzyszyło mu zwątpienie, czy cokolwiek jeszcze znajdę (a tym samym, czy książka powstanie).

Podczas jednej z wizyt żyjący wówczas Krechowicz¹⁶ sięgnął po stertę teczek, które okazały się archeologicznymi pozostałościami po inwentarzach wizualnych, tworzonych od wczesnych lat młodości. Zawierały morze obrazów, obraz-

¹⁵ Wyjątek stanowił Jerzy Krechowicz.

¹⁶ Jerzy Krechowicz zmarł po długiej chorobie 20 lutego 2023 roku.

Szczecin 14. 01. 2014r.

Szanowna Pani,

Przesyłam materiały dotyczące
„Galerii” jakie się u mnie zachowały

Po pół wieku, materiał wygięty
z pamięci szeregiły zrobione z
przygotowaniem widowiska (?)
teatralnego(?).

Część dyngusów Krechowicz
i to od Jego decyzji zależy ostateczny
kształt spektaklu.

Sądzę, że to od Niego wyjechać może
Pani wykrepijsze wyjątkiem,
na wszystkie nurtujące Panią
pytania, związane z ideą i realizacją
przedsięwzięcia jakim była „Galeria”,
życie powodem u pracy.

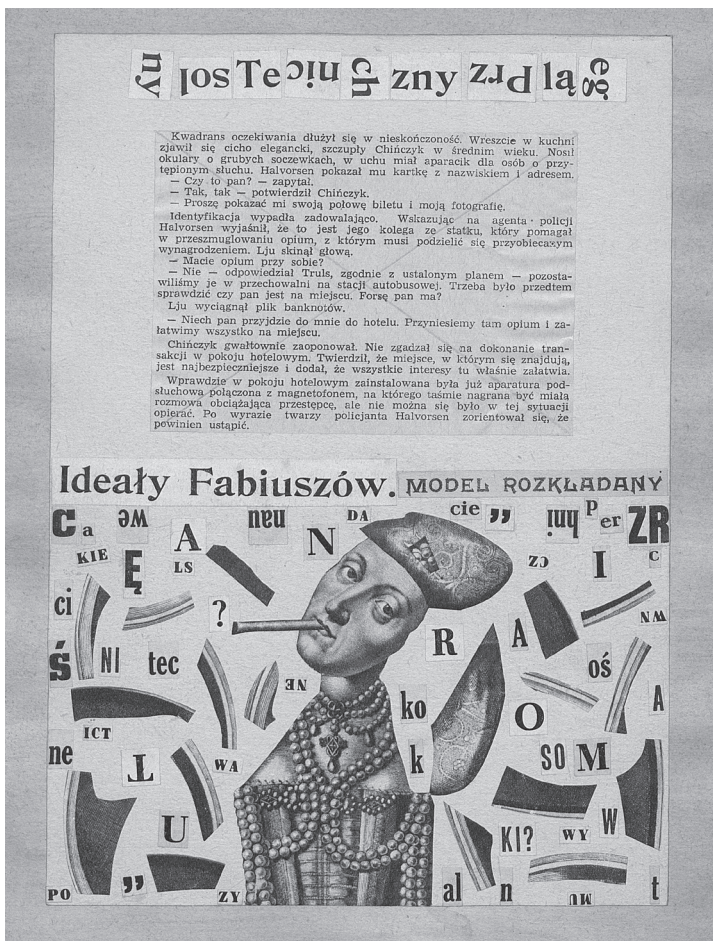
z pozdrowieniami

Henryk Winiarski

3. List Piotra Wieczora z dnia 14.01.2014 roku, ze zbiorów Autorki, dzięki uprzejmości Piotra Wieczorka

ków i obrazeczków, które zarówno dawniej, jak jeszcze i dziś są używane do kolażu. Szczególnie intensywny czas kolekcjonowania świata przypadał u niego właśnie na lata sześćdziesiąte XX wieku. Wówczas to, w warunkach wciąż dość szczerzego odizolowania od Zachodu, narzędziem zaspokajania ciekawości i budowania aktualnego obrazu rzeczywistości były dla twórcy przede wszystkim czarno-białe i kolorowe reprodukcje z ilustrowanych czasopism zagranicznych (por. niżej, Rozdział 2. *Atlas obscura*). Zbiory te tworzyły podreż-

ną, wielotomową encyklopedię zjawisk, dzięki którym artysta — jako wrażliwszy przedstawiciel społeczeństwa — wychwytywał dziejące się i nadchodzące zmiany cywilizacyjne. „[...] Sztuka podobnie jak radar działa jako «system wczesnego ostrzegania», uzbudzając nas w zdolność odkrywania celów społecznych i psychicznych w ich kolejności pojawiania się



4. Makieta książki z kolażowymi ilustracjami Jerzego Krechowicza, ze zbiorów Biblioteki Gdańskiej PAN

i umożliwiając przygotowanie do zmierzenia się z nimi. Takie pojmowanie sztuki jako siły przewidującej przeciwstawia się rozpowszechnionemu wyobrażeniu o niej wyłącznie jako o „środku autoekspresji”¹⁷. Krechowicz, jak żywy radar, dobrze rozumiał rozpędzającą się epokę elektroniki. Wyczulony był zatem na szybko rozwijającą się rzeczywistość cyfrową i wirtualną. W kształtującej się kulturze audiowizualnej poszukiwał wieloekranowych i wielokadrowych możliwości budowania narracji w sceno-galerii, opierając się przede wszystkim na sztuce projekcji, wykraczał z impetem poza granice teatru, zbliżając się przy tym do sztuk wizualnych i multi-mediów. Jego nastawienie było echem przekraczania tradycyjnych granic i konwencji w dziedzinie filmu — zjawisko to Gene Youngbloda scharakteryzował jako kino rozszerzone (*expanded cinema*). Polski twórca czynił to jednak w dziedzinie teatru konstruując model teatru rozszerzonego (Rozdział 3. *O relacjach sztuki, nauki i technologii — teatr rozszerzony*). Wyświetlał w Galerii ławice symultanicznych obrazów, występując jednocześnie w trzech rolach — *primo*: archeologa mediów, traktującego aparaturę jako instrument magiczny, *secundo*: następcy Bruno Meyera, wykładającego za pomocą slajdów autorski program nauk o obrazie, *tertio*: twórcy teatru audiowizualnych immersyjnych środowisk, angażujących widza nie tylko jako obserwatora, ale też jako uczestnika scenicznych wydarzeń¹⁸ (Rozdział 4. *Teatr magiczny*). Jego teatr powstał w 1961 roku w Gdańsku. Twórcami byli tu studiumy malarstwa w ówczesnej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku: Monika Krechowicz, Wanda Kamińska (Wójcik), Adam Haras, Hugon Lasecki, Zbigniew Ralicki, Władysław Wasilewski, Piotr Wieczorek oraz dołączający później artyści: Andrzej Dyakowski, Jacek John i Ryszard Patzer; a także muzycy: Andrzej Barczyński (współpracujący w latach 1961–1965) i Janusz Hajdun (od 1966).

¹⁷ Cyt. za: Kalina Kukielko, *Sztuka w teorii mediów Marshalla McLuhana*, „Media, Kultura, Społeczeństwo” 2009, nr 1, s. 16.

¹⁸ Zob. Martyna Groth, *Reżyser iluzji*, w: *1x1 Jerzy Krechowicz*. oprac. Jacz Staniszewski, Akademia Sztuk Pięknych, Gdańsk 2019. Online: <https://zbrojowniasztuki.pl/pliki/4de2bd9105fd339da9e187e437abcbd3/jerzy-krechowicz-jacek-staniszewski-1-x-1.pdf> [data dostępu: 23.08.2025].

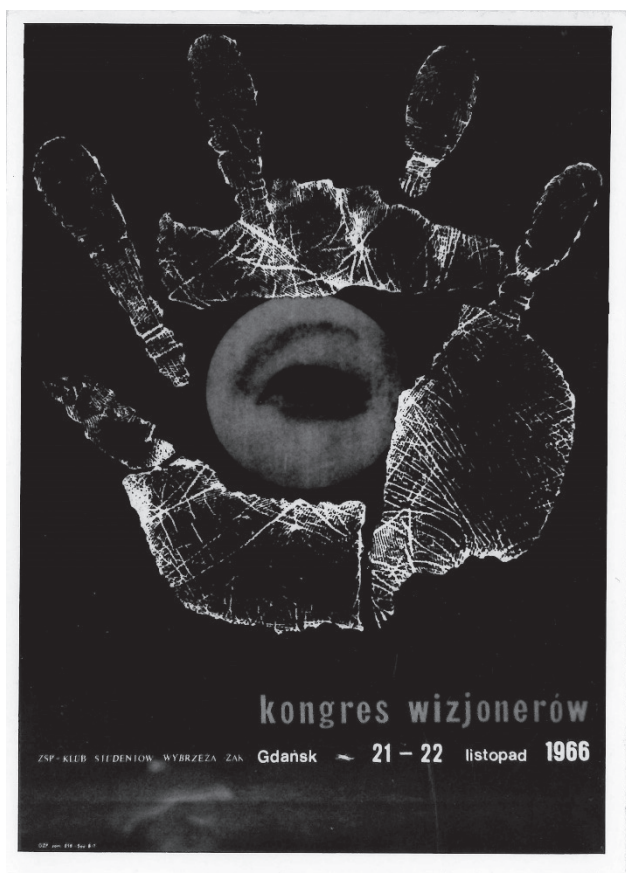


5. Makieta książki z kolażowymi ilustracjami Jerzego Krechowicza, ze zbiorów Biblioteki Gdańskiej PAN

Młodym artystom/kom statyczny obraz sztalugowy przestał wystarczać. Byli zainteresowani ukazaniem procesualnego charakteru dzieła, tworzyli więc wydarzenia artystyczne rozgrywające się przed publicznością. W nazwie i koncepcji łączyli z początku przede wszystkim teatr ze sztukami wizu-

alnymi, a scenę z przestrzenią ekspozycyjną. W Polsce w latach sześćdziesiątych XX wieku eksplorowanie technologii, łączenie mediów, preparowanie manualne i techniczne przeźroczy czy taśm i tworzenie przy ich użyciu wydarzeń-hybrid, których czas powstawania i percypowania zrównywał się, nie było tak częste jak za granicą. Termin „multimedialność” z rzadka występował w tekstach krytycznych czy publikacjach naukowych tego czasu. Krechowicz poruszał się więc po ziemi bardzo słabo zaludnionej. Warto podkreślić, iż tworzenie relacji obrazowo-dźwiękowych w Teatrze Galeria miało różne natężenia. Każdy z programów powstawał jako efekt długotrwałych prac laboratoryjnych, skoncentrowanych wokół wybranego środka artystycznego — ruchu, barwy, światła, dźwięku i formy. Artyści od początku zamieniali wielostrumieniowe projekcje w proces twórczy, stopniowo porzucając scenografię materialną na rzecz wirtualnej. Eksperymentowali również z różnymi powierzchniami, rozszerzając możliwości animacyjne ekranu. Niczym w poliklinice Lászla Moholy-Nagy’a ekran raz stawał się pagórkowaty, a innym razem kulisty. Człowiek z tradycyjnej roli aktora przeszedł metamorfozę w animatora form i interpretatorawyświetlacza. (Rozdziały 5.1–5.5 — *Ruch /Barwa /Światło /Dźwięk /Forma*). Jak możemy zaobserwować na okładce *Gdańskich teatrów osobnych* (ilustracja 7) minimalizm środków — jedynie światło i zawieszane w przestrzeni powierzchnie projekcyjne, niczym białe płótna oczekujące na akt kreacji — stanowił jego esencję. Scena-galeria przeistoczyła się w trzecim programie w przestrzeń dynamicznego transcendowania tradycyjnych granic teatru i kina, poddając krytycznej analizie i kwestionując oczywistość ich konwencjonalnych postaci. Wypełniały Galerię drgające ekrany, jaśniejące powodzią migotliwych obrazów i ożywiane ruchliwością form, które animowali skrywający iluzjonistyczne instrumentarium zręczni animatorzy. Niezwykły świat przestrzennych, bezsłownych wizji wzmacniały kolaże, które angażowały widza do wielomysłowego odbioru.

„Aktywność «Galerii» była inspirowana eksperymentami artystycznymi ówczesnej światowej awangardy, których echa



6. Plakat na *Kongres wizjonerów* w 1966 roku autorstwa Jerzego Krechowicza, ze zbiorów Artysty

docierały do Polski — jak wspominał Jerzy Krechowicz — najczęściej w sposób pośredni, poprzez relacje nielicznych wówczas artystów przekraczających «żelazną kurtynę». Wynikała z założeń podobnych do tych, którymi kierowała się międzynarodowa grupa «Zero», tworząc na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych koncepcję «przedmiotów» i «form» ze światła i ruchu. Bliska niektórym najistotniejszym doświadczeniom polskiej sztuki poszukującej okresu

«odwilży» (takim jak na przykład «*Kineformy*» Andrzeja Pawłowskiego)¹⁹.

Moment metamorfozy zauważył również Zbigniew Taranienko w książce *Teatr bez dramatu*, pisząc o TG, iż był on „bodaj najpoważniejszą realizacją modelu teatru plastycznego, a nawet wyjściem poza ważną granicę — ostatnie spektakle odbywały się bez aktora. Historia tego teatru to ciąg przedstawień, z których każde było nową, dalej idącą niż poprzednie propozycją — aż do granic przestrzennych możliwości²⁰. Poruszanie się Galerii po pograniczu teatru i sztuk wizualnych, a także dostrzegane podobieństwa do działań Tadeusza Kantora w Krakowie oraz happeningów Allana Kaprowa w Nowym Jorku, stanowią dla Kathleen M. Cioffi — autorki książki *Alternative Theatre in Poland 1954–1989* — podstawę do określenia tego zespołu mianem teatru wizualnego czy teatru form plastycznych²¹. Kierunkiem, w którym — według badaczki — podążała Galeria, była sztuka *performance*. Niektórym z kolei programy teatru Krechowicza przypominały abstrakcyjne filmy McLarena czy pokazy *Kineform* Pawłowskiego. Jak dowodził jednak Witold Dąbrowski:

„[...] tego pięciogłosu milczenia, muzyki, koloru, formy i ruchu, tych wprawionych w dramatyczne działanie obrazów abstrakcyjnych, które raptem przekształcają się w historie opowiadane na sposób poetycki, nagle zaczynają dźwigać iście teatralną, fabularyzowaną, właśnie bardzo nowoczesnie poetycką akcję — zjawisko to więc jest rzeczywiście niepowtarzalne. Ale i nie powtórzone po kimś, mimo antenatów [...] których zawsze ma każda dobra sztuka²².

¹⁹ Danuta Godycka, *Inne media*, w: *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005 : tradycja i współczesność*, układ merytoryczny Wojciecha Zmorzyńskiego, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2005, s. 214.

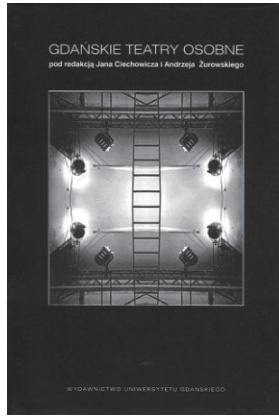
²⁰ Zbigniew Taranienko, *Plastyka zamiast dramatu*, w: tegoż, *Teatr bez dramatu*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1979, s. 161–162.

²¹ Kathleen M. Cioffi, *Student Theatre 1958–1968*, w: tejże, *Alternative Theatre in Poland 1954–1989*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam 1996, s. 75.

²² Witold Dąbrowski, *Teatry studenckie w latach 1965, 1966*, w: *Teatry studenckie w Polsce*, pod red. Jerzego Koeniga, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1968, s. 264.

Zważywszy na złożone pocho-
dzenie i działania w międzyprze-
stzeniach sztuk wizualnych, per-
formatywnych i audiowizualnych
Autorka konsekwentnie uznaje
jednak, iż Teatr Galeria w swej doj-
rzałej postaci był historycznie jed-
ną z pierwszych manifestacji teatru
rozszerzonego (*expanded theatre*)
w Polsce. Widzi w nim bowiem
rewers transgresyjnych działań
z nurtu *expanded cinema*, który roz-
wijał się szczególnie intensywnie
w latach sześćdziesiątych XX wie-
ku w Stanach Zjednoczonych. Uka-
zanie tego heterogenicznego i auto-
nomicznego zjawiska w szerszym
kontekście wszystkich tych sztuk
— nie tylko w Polsce, ale i na świe-
cie — nie ma na celu prostego podkreślenia wpływów, lecz
pokazanie przepływów różnych idei i praktyk. Teatr Galeria
stanowił bowiem autonomiczne jądro, które integrowało to,
co aktualne i zgodne z duchem czasu (*Zeitgeist*), z futuro-
logicznym przeczuciem, otwierając się zaś na zróżnicowane
tendencje artystyczne poszukiwano nowych dróg artystycz-
nej eksploracji i ekspresji.

Już po zamknięciu Galerii Krechowicz raz jeszcze powró-
cił do eksperymentalnych działań audiowizualnych, pracując
z grupą studentów i studentek w namiocie półsferycznym
w Holandii w ramach rezydencji artystycznej nad *Płonącym
sokołem*. Osiągane wcześniej za pomocą ambalowania prze-
strzeni zacieranie kubiczności sceny-galerii, w kopule było
już sytuacją zastaną. Dodatkowo przestrzeń ta stanowiła
optymalne warunki do dookólnej projekcji, pochłaniającej
widzów usytuowanych w jej centrum. (por. niżej, Rozdział 6.
Ziemia — multimedialne dzieło sztuki). Mimo iż w latach 1961–
1968 Teatr Galeria nie osiągnął takiej sławy, jak Teatr Cricot
2 Tadeusza Kantora, teArt Józefa Szajny czy Scena Plastyczna



7. Okładka *Gdańskich teatrów osobnych* zaprojektowana przez Jerzego Krechowicza, dzięki uprzejmości Wydawnictwa Uniwersytetu Gdańskiego

KUL Leszka Mądzika, fakt jego krótkiego, choć nowatorskiego istnienia i intermedialnego podejścia zainspirował kolejne grupy, w tym: Teatru A Włodzimierza Wieczorkiewicza, Teatru Academia Ruchu Wojciecha Krukowskiego²³ czy wreszcie Teatru Cinema, którego trzon stanowi duet Katarzyny i Zbigniewa Szumskich — dyplomantów Jerzego Krechowicza z gdańskiej uczelni.

²³ Wojciech Krukowski jako uczeń Liceum Sztuk Plastycznych w Gdyni oglądał spektakle Teatru Galeria w Klubie Studentów Wybrzeża Żak. W wywiadzie wspominał, iż: „Był również teatr Galeria Jerzego Krechowicza z Gdańska. Teatr bardzo mało znany, ale rzeczywiście niezwykle, w skali europejskiej nie mający wtedy odpowiedników. Tu właśnie Teatr „A”, prowadzony przez spadkobiercę Krechowicza, świętej pamięci Wieczorkiewicza realizował *Kłamstwa duszy ludzkiej*. Był to teatr słowa, a równocześnie bardzo plastyczny, bardzo ciekawie prowadzony reżyserko. Wieczorkiewicz realizował tu także akcję *«Literary»*. To wszystko świadczy o tym, że *Wiosnę* można było wtedy oglądać raczej jako festiwal poszukiwań estetycznych”. Zapis dyskusji *W ogóle najważniejsza rzecz na świecie...* Online: *W ogóle najważniejsza rzecz na świecie...* — KULTURA ENTER [data dostępu: 18.09.2025] Lech Śliwonik również zauważał istotną rolę Teatru Galeria w powstaniu Teatru Akademia Ruchu i A: „Zbierał zasłużone laury, ale — może to nawet ważniejsze — otwierał na próby, na ryzyko, budził odwagę do poszukiwań. Uczeń Liceum Plastycznego w Gdańsku, Wojciech Krukowski obejrzał spektakl Galerii — doznanie było tak silne, że po prawie 10 latach stało się inspiracją do utworzenia całkiem innego, też «osobnego» Teatru Akademia Ruchu”. Zob. Lech Śliwonik, *Jerzy Krechowicz i jego Teatr GALERIA — pierwszy prawdziwy eksperyment w studenckim ruchu teatralnym*, artykuł online: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/328734/jerzy-krechowicz-i-jego-teatr-galeria-pierwszy-prawdziwy-eksperyment-w-studenckim-ruchu-teatralnym> [data dostępu: 16.11.2025].

2. O relacjach sztuki, nauki i technologii — teatr rozszerzony

Kiedy mówimy expanded cinema, mamy w rzeczywistości na myśli «rozszerzoną świadomość». Expanded cinema nie oznacza filmów komputerowych, luminoforów wideo, światła atomowego ani projekcji sferycznych. Expanded cinema w ogóle nie jest filmem: podobnie jak życie, jest procesem stawania się¹.

Gene Youngblood

W drugiej połowie XX wieku, szczególnie w latach sześćdziesiątych, kiedy to kształtowała się koncepcja i postać Teatru Galeria Jerzego Krechowicza, nasila się tempo formalno-artystycznych przemian. Dochodzi do rozszerzenia tradycyjnych gatunków. W obszarze sztuk wizualnych będzie to choćby poszerzenie plastyki abstrakcyjnej o akcję, rzeźba kinetyczna, konceptualizm, obecność w przestrzeni i relacje z nią — *environment*, instalacje czy happeningi, budowanie powiązań dźwiękowo-wizualnych, fotografia intermedialna. W domenie teatru owo poszerzenie przejawia się w postaci dominacji środków wizualnych, narracji plastycznej, teatru rozszerzonego o media, ożywienia przedmiotu i materii, nie tylko w teatrze lalek, w postaci uruchomienia scenografii, marionetyzacji /protorobotyzacji aktora.

¹ Gene Youngblood, *Preface*, w: tegoż, *Expanded Cinema*, E.P. Dutton & Co, New York 1970, s. 41 (tłumaczenie własne).

W dziedzinie sztuk audiowizualnych przejawami tendencji do wykraczania poza utartą konwencję będą bezpośrednie działania na taśmie filmowej, kino transgresyjne, czyli charakteryzujące się programowym łamaniem tradycyjnej estetyki, norm społecznych i kulturowych (*expanded cinema*), wreszcie telewizja. Wymieniam tylko te zjawiska, których refleksem jest interdyscyplinarna praktyka polskiego artysty i jego zespołu. Nieustanny postęp technologiczny stymulował coraz intensywniejszy rozwój audiowizualności. Maryla Hopfinger zauważała, iż „nasze stulecie upowszechniło fotograficzną i dźwiękową reprodukcję rzeczywistości oraz zapoczątkowało techniki symulowania i wirtualizowania rzeczywistości”². W związku z tym ukształtował się nowy typ kultury, wymagający zmiany nawyków odbiorczych i innych kompetencji, np. scalania bodźców dźwiękowych i wizualnych w spójną całość znaczeniową czy rozważania relacji obrazu do obrazu. Wciąż czarno-biała telewizja³ stanowiła wówczas silną konkurencję dla udźwiękowionego i kolorowego filmu, skłaniając jego twórcynie i twórców do podejmowania prób poszerzania pola widzenia i słyszenia (eksperymenty z panoramicznym formatem, wielokadrowością, wielokanałowym dźwiękiem elektronicznym), a także do przemyślenia kulturowych praktyk wyświetlania obrazów (uprzestrzennianie, zwielokrotnianie ruchomych obrazów, symultaniczne wyświetlanie na kilku ekranach z kilku projektorów — o niestandardowych cechach, jak: trójwymiarowość, kinetyczność i mobilność). Następowo w nich przejście od statycznego widzenia perspektywicznego do równoległego rejestrowania wielu punktów widzenia mozaikowych treści, które ćwiczyły percepcję, służąc pogłębianiu wrażeń czy wielozmysłowego zanurzenia w wirtualnej rzeczywistości, najczęściej unieruchomionych, kolektywnie odbierających widzów.

² Maryla Hopfinger, *Zmiana kultury, zmiana spojrzenia*, w: tejsze, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2003, s. 9.

³ W 1960 roku w zapóźnionej cywilizacyjnie Polsce było zaledwie kilkadziesiąt tysięcy aparatów telewizyjnych, pierwszy zaś publiczny pokaz telewizji kolorowej odbył się w 1969 roku.

Artyści sięgnęli również do praktyk wywodzących się z obszaru różnorodnych form dziewiętnastowiecznego teatru atrakcji „będącego swoistym laboratorium innowacji technicznych, które utorowały drogę prawdziwym dziełom sztuki i mediom. Były to zarówno jarmarczne budy i kramiki wędrownych operatorów latarni magicznej, jak też teatry chińskich cieni, panoramy, gabinety figur woskowych oraz typowe dla amerykańskiego show biznesu instytucje takie jak teatry wodewilowe”⁴.

Bez wątpienia inspiracją dla Krechowicza stały się rozbudowane widowiska fantasmagoryczne⁵, będące performansem zmediatyzowanym, wykorzystującym kilka latarni jednocześnie, choć ustawionych zwykle na sobie i wyposażonych w system dźwigni, ułatwiających zmianę slajdów oraz wyświetlających obrazy na różnych, nietypowych powierzchniach, jak np. mgła, lustra, tiul. Operator mógł je odsuwać i zbliżać do ekranu, zmieniać perspektywę i wielkość czy ostrość obrazów, łączyć wizualną warstwę z muzyką, komentarzem słownym czy efektami specjalnymi. Obok form z epoki prekinowej istotne wydaje się również samo kino atrakcji — początkowo funkcjonujące jako jeden z programów w teatrach *variétés* lub wodewilach, z czasem przekształcające się w autonomiczne pokazy kinematograficzne.

„Począwszy od egzotycznych zakątków świata, chwytnych kamerami braci Lumière, przez magiczne metamorfozy ze stołu montażowego Mélièsa, operacje chirurgiczne filmowane przez Eugène Louisa Doyena i filmy mikroskopowe Charlesa Urbana, na «teledyskach» Alice Guy Blaché skończywszy. Wczesne kino wystawiało na pokaz zestawy widoków szokujących, niespotykanych i niepowiązanych żadną nadrzędną fabułą”⁶.

⁴ Artur Duda, *Kino w strefie wpływów teatru atrakcji*, w: tegoż, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011, s. 272.

⁵ Rozwijam ten wątek w rozdziale 3. *Teatr Magiczny*.

⁶ Michał Pabiś-Orzeszyna, *Kino atrakcji: historia, krytyka, mapa i kartoteka*, „Kultura Popularna” 2013, nr 3, s. 19.

Miało ono zdumiewać, wstrząsać, wytrącać z przyzwyczajień, będąc pochwałą szaleństwa widzialności. Dysponowało repertuarem chwytów takich jak: triki techniczne, fragmentaryczność, nielinearność czy niespodziewane zwroty akcji. W działaniach zespołowych Teatru Galeria, w których każdy z wykonawców/czyń, wyświetlał i animował obrazy w sekwencjach obok siebie, ruch projektorów w przestrzeni i ich korelacja z wykonawcami były daleko bardziej zaawansowane i złożone. Zauważalne jest w tym podobieństwo do metod stosowanych w japońskich pokazach *utsushi-e*. Operatorzy lekkich, drewnianych projektorów typu *furo*, wzorowanych na europejskich latarniach magicznych, nosili je w rękach podczas projekcji, także manualnie nimi operowali. Dawid Głownia opisał sposób realizacji takich projekcji:

„Każdemu elementowi pojawiającemu się w danym momencie na ekranie przyporządkowany był osobny projektor z własnym operatorem. Ze względu na właściwości konstrukcyjne *furo* ich operatorzy mogli swobodnie przemieszczać się z aparatami przyciśniętymi do klatki piersiowej lub ramienia, co pozwalało wprowadzić do spektaklu dodatkowe aspekty ruchowe — postaci poruszały ciałem, przemieszczały się po ekranie oraz zbliżały i oddalały od widzów. Umożliwiało to również stosowanie efektów trickowych w rodzaju powiększania się i pomniejszania obiektów na ekranie czy ich nagłego znikania i pojawiania się w innym miejscu. Mobilność operatorów pozwalała na rozgrywanie akcji przedstawienia na większej przestrzeni, toteż obrazy rzutowano na szeroki, prostokątny ekran, co kontrastowało z modelem pokazów przyjętym na Zachodzie, gdzie z reguły używano ekranu kwadratowego”⁷.

Wielobrazowym pokazom slajdowym towarzyszyła też często warstwa audialna. Kazimierz Urbański, uznany twórca filmów animowanych, realizował także spektakle kinetyczne *Muzyka dla oczu*, czy też wykonywane na żywo pokazy

⁷ Dawid Głownia, *Misemono: japoński świat atrakcji, część 2: Przed-filmowe media wizualne*. <https://panoptykon.blogspot.com/2016/03/misemono-ja-panski-swiat-atrakcji-czesc.html> [data dostępu: 04.09.2025].

*Transpaintingu*⁸. Zainteresowania muzyką wizualną i zjawiskiem synestezji w teatrze skierowały uwagę Urbańskiego w stronę światła i preparowanych slajdów. Poddawał je od lat sześćdziesiątych XX wieku różnorodnym procesom termochemicznym.

„Do realizacji swoich zamierzeń artysta zbudował specjalną aparaturę sterowniczą, dzięki niej mógł swobodnie kształtować i ingerować w wyświetlany na żywo obraz”⁹.

Artysta zwierzał się, iż jego marzeniem było

„wniknąć do wnętrza materii, aby utożsamić się z tym, co ma w sobie jedyne, niewyraźnego. Pasjonuje mnie magia, która istnieje dzięki niedoskonałości naszego oka, dzięki światłu i ciemności. Interesuje mnie malowanie i rysowanie ujarzmionymi reakcjami chemicznymi. Poszczególne preparaty (obrazy-przezroczka malowane za pomocą reakcji termochemicznych w transparentowych emulsjach barwnych o wym. 4x4), mimo że już same posiadają wartości estetyczne, są dla mnie jedynie półproduktem. Pełny wyraz uzyskują dopiero istniejące w ruchu, przestrzeni, czasie i wzajemnym kontekście, rzutowane na siebie pod różnym kątem i na kilku planach według traktowanej aleatorycznie partytury”¹⁰.

Jeden z jego studentów i dawny asystent, Wojciech Bąkowski, po latach odtworzył przebieg i techniczną stronę tego projekcyjnego, autorskiego wydarzenia. Opis ten stanowi ważne, rzadkie świadectwo:

„[...] Sam pokaz był efektowny i dość kuriozalny w dobrym tego słowa znaczeniu. Profesor stał po środku sali z dużym

⁸ Pisałam o tym w: *Międzyprzestrzenie: tereny badań własnych* w monografii *Intermedia. Małe monografie teatralne*, pod redakcją Krzysztofa Mrowcewicza, wydanej przez Akademię Teatralną w Warszawie, Warszawa 2025, oraz *Outside the curriculum an area of individual explorations*, w katalogu wystawy *PQ 2019: Young Polish Scenography*, pod red. Agnieszki Koecher-Hensel, Polski Ośrodek Międzynarodowego Instytutu Teatralnego, Warszawa 2019, s. 23–28.

⁹ Martyna Groth, *Poza programem: teren badań własnych*, w katalogu wystawy *PQ 2019*, j.w., s. 27.

¹⁰ Cyt. za Iwona Rajewska, *Fotografia intermedialna*, „Sztuka” 1988, nr 5–6, s. 100.

projektorem slajdowym zawieszonym na szyi. Rozostrzał i zaciemniał ręcznie obraz, kręcąc pierścieniem soczewki i manipulując rękami w powietrzu tuż przed nią. Dawało to efekt miękkiego teatru cieni na tle wolno pulsujących, barwnych abstraktów. Projektor na szyi Profesora nie był jedynym źródłem światła. Na podłodze stały cztery inne zmodyfikowane Kodaki Carousel, automatycznie rzucające całe cykle slajdów na ten sam ekran, którego rolę pełniła wisząca luźno tkanina poruszana przez stojący za nią wentylator. Wydaje mi się, że te Kodaki miały zamontowane jakieś silniczki poruszające pierścieniami soczewek, ale tego nie jestem pewien. Obrazy wyłaniały się bardzo powoli, więc jakoś automatycznie rozjaśniały się lampy tych rzutników. Ostatecznie efekt był bardzo żywy. Pulsujące, przenikające formy w luźny sposób towarzyszyły muzyce Wagnera puszczonej z magnetofonu. Tkanina nadymała się i opadała, dając wrażenie żywego organu utkanego mnóstwem pulsujących żył i plam. Zawartość slajdów była różna i bardzo bogata. Przeważały abstrakcyjne kolorowe tekstury i formy uzyskane przez nadpalanie lub chemiczne trawienie klisz. Czasem materiałem wyjściowym były fotografie prawdziwych obiektów, np. plasterów miodu, jednak częściej pojawiały się formy trudne do zidentyfikowania. Prawdopodobnie Profesor poddawał różnym procesom rozmaite substancje i trudno dzisiaj będzie dojść, jak powstały wszystkie te przeźrocza”¹¹.

Udział człowieka — obok automatycznej projekcji slajdów z kilku źródeł jednocześnie — był tu znaczący, gdyż operator projektora poruszał się z nim w określony sposób, animował też wyświetlanymi obrazami oraz cieniami rzutowanymi na poruszany strumieniem powietrza ekran.

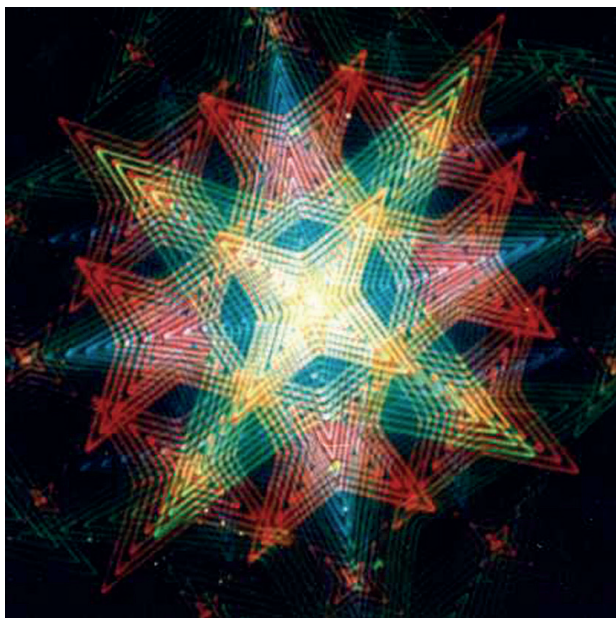
W latach sześćdziesiątych XX wieku przełamywano również mechaniczną rejestrację obrazów, włączając w pokazy

¹¹ Materiał niepublikowany, przesłany Autorce 15.07.2025 roku. Kazimierz Urbański od 1954 roku nieprzerwanie zajmował się malarstwem transparentnym, później zainteresował się sztuką projekcji, w ramach której wyświetlał m. in. chemicznie trawione slajdy. Tak powstały: spektakl kinetyczny *Muzyka dla oczu* oraz audiowizualny *Transpainting*. Realizował te pokazy od II połowy lat siedemdziesiątych XX wieku. Opis dotyczy wewnętrznego pokazu zrealizowanego na początku lat dwutysięcznych w Bayreuther Festspielhaus, jednak zasada była stała.

na żywo różnorodny materiał wizualny, w którym obok fotograficznego/filmowego zapisu, wyświetlano manualnie wykonane slajdy, ślady działań taktylnych bezpośrednio na taśmie, procesualną zmienność płynów czy niestandardowe użycie światła. Tego typu twórczość, bazującą na multiprojekcjach z istotną rolą dźwięku, zaprezentowano w ramach przeglądu *Expanded Cinema Festival* w nowojorskim Film-Makers' Cinematheque w 1965 roku. Były to umowne i formalne początki kina rozszerzonego, gdyż eksperymentalne działania projekcyjne, łączące interakcje filmowe i pozafilmowe oraz wykraczające poza tradycyjny ekran — jak odnotowywał artysta i kurator przedsięwzięcia Jonas Mekas — realizowano już co najmniej od dekady¹². Robert Whitman zaprezentował wówczas słynny performans *Prune Flat*, w którym zatarta została granica między obecnością tancerzy i ruchem w żywym planie a filmową rejestracją. Z kolei w późniejszym *mixed media* performansie *Snow* Carolee Schneemann (1967) pięć filmów (w tym *Viet-Flakes*) i projekcje slajdów wyświetlane były na ciałach „widmowych” wykonawców oraz eterycznym otoczeniu — instalacji zbudowanej z kolorowych paneli świetlnych, gałęzi, worków, folii, kolaży. W ten sposób powstało gęste, audiowizualne doświadczenie, będące wyrazem oporu i gniewu wobec okrucieństwa wojny w Wietnamie. Jego uczestnicy mogli sterować jego elementami za pomocą elektronicznego systemu przełączników.

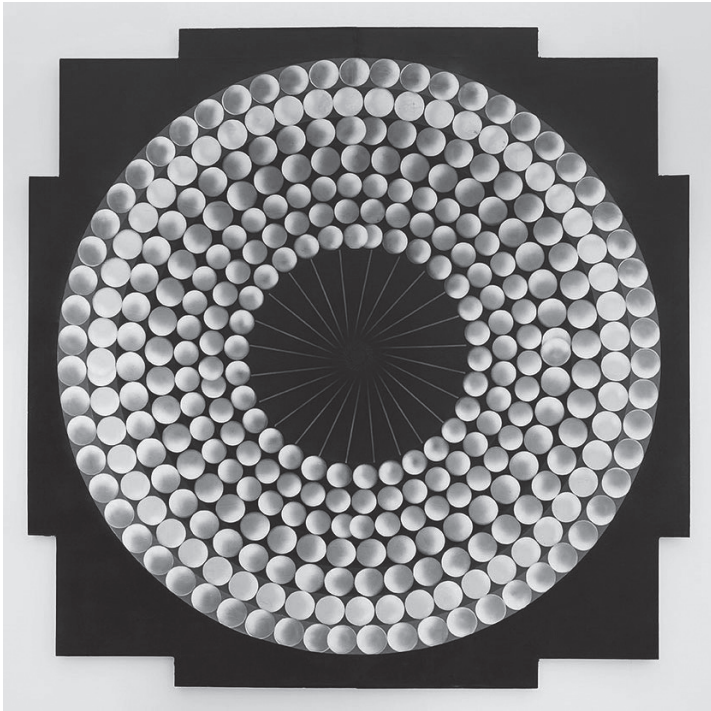
Pionierami w wydarzeniach typu *światło i dźwięk* byli tacy artyści, jak muzyk Henry Jacobs oraz filmowiec Jordan Belson, realizujący wspólnie *Vortex Concerts*. Sterowali oni projekcją elektronicznej muzyki, osiągając efekty wirowania dźwięków zsynchronizowane ze zwielokrotnionymi,

¹² Film-Makers' Cinematheque (New York), New Cinema Festival I / „Expanded Cinema Survey”, 1–9 listopada 1965 (kontynuacje do grudnia). W programie: Angus MacLise (Rites of the Dreamweapon), Nam June Paik (Electronic Video Projections), Don Snyder (Epiphany of Light), Jack Smith (Rehearsal for the Destruction of Atlantis), John Vaccaro; następnie m.in. Stan VanDerBeek (Feedback #1), Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Robert Whitman. Miejsce: Astor Place Playhouse, 434 Lafayette St.; później 41st St. Kurator/organizator: Jonas Mekas (Film-Makers' Cinematheque).



8. Kalejdoskopowa wizualizacja prezentowana w ramach serii wydarzeń *Vortex Concerts* (1957–1959) w Planetarium Morrisona w San Francisco — dzięki uprzejmości Akademii Nauki w Kalifornii (USA)

abstrakcyjnymi i kalejdoskopowymi obrazami wyświetlanymi z różnych aparatów, co było bliskie psychodelicznym wizjom. (ilustracja 8) Ich pierwszy pokaz odbył się w Morrison Planetarium w San Francisco w 1957 roku, wypełniając dookoła całą kopułę. Innym z przykładów intensyfikacji doznań poprzez jednoczesność wielu bodźców była instalacja *Tabernacle* kolektywu USCO (United States Company, czyli The Company of US), w którym działali m. in. Gerd Stern, Michael Callahan, Steve Durkee, Judi Stern, Barbara Durkee. Mandalom i projekcjom na ścianach oraz suficie towarzyszyły wielokanałowe dźwięki i zapach kadzideł. Otwarta dla publiczności w 1966 roku, miała służyć co niedzielę medytacjom i doświadczeniom psychodelicznym, a także wywoływać przeciążenie sensoryczne przez wiele jednocześnie działających bodźców. Instalacja ta znajdowała



9. Sitodruk na płótnie *Spheres-Time (Tabernacle Painting)*, USCO (Gerd Stern, Stephen Durkee, Michael Callahan), 1965, za zgodą Solway Gallery, Cincinnati (USA)

się w opuszczonym kościele w Garnerville (Nowy Jork), będącym miejscem życia i działania artystyczno-technologicznej komuny. (ilustracja 9) Kolejnym projektem z wykorzystaniem multiprojektacji był cykl wydarzeń *Exploding Plastic Inevitable* (EPI, 1966–1967) organizowanych przez Andy'ego Warhola, w którym muzyka The Velvet Underground & Nico łączyła się z projekcjami filmów, slajdami, światłami stroboskopowymi, tańcem i akcjami performatywnymi, tworząc immersyjne środowisko klubowe. Niemal równolegle zorganizowano 9 *Evenings: Theatre and Engineering* (1966), a więc 10 wydarzeń z udziałem 10 twórców i około 30 inżynierów z Bell Labs, z udziałem multiprojektacji filmowych i wideo,

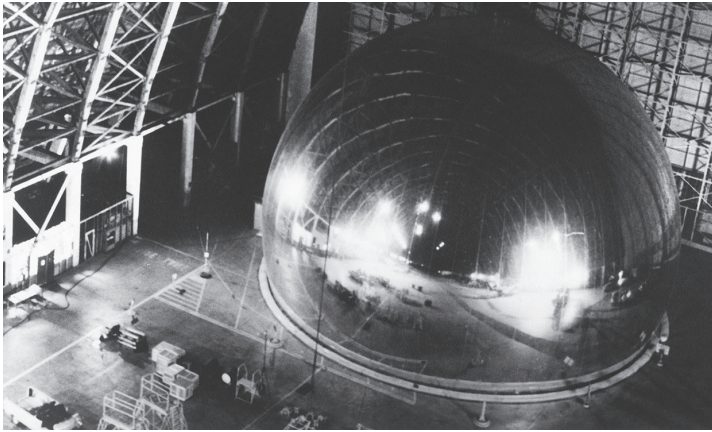
gdzie dźwięk przestrzenny transmitowany był bezprzewodowo oraz użyto sonaru Dopplera i czujników ruchu do sterowania obrazem i dźwiękiem w czasie rzeczywistym¹³. Było to przełomowe przedsięwzięcie zaprezentowane między 13 a 23 października 1966 roku, będące efektem dzieśiąciu miesięcy transdyscyplinarnej współpracy. Jak odnotowała Agnieszka Jelewska

„[...] po raz pierwszy w sztuce wykorzystano rozwiązania, które nie zostały jeszcze w pełni wprowadzone do przemysłu, takie jak fotokomórka i skonstruowane specjalnie na potrzeby projektu Rauschenberga «Open Score» mikroprzełączniki radiowe. Innym ważnym faktem było wykorzystanie publicznej sieci telefonicznej do transmisji «danych» z przestrzeni miasta Nowy Jork, które później były na żywo przetwarzane w miejscu, gdzie odbywał się performance (*Variations VII* Johna Cage'a)”¹⁴.

Przedsięwzięcie *9 Evenings: Theatre and Engineering* stanowiło prelude do *Experiments in Art and Technology* (E.A.T.) — kolektywu, który w szczytowym momencie zrzeszał około 4 000 artystów, naukowców i inżynierów. Zespół liczący 75 osób odpowiadał w tym przedsięwzięciu za projekt (którego koncepcję opracowali Robert Breer, Frosty Myers i Robert Whitmana, a techniczną realizację Billy Klüver) oraz realizację pawilonu sponsorowanego przez firmę Pepsi na Wystawę Światową w Osace (1970). Była to immersyjna przestrzeń, zaprojektowana z myślą o kształtowaniu nowej wrażliwości percepcyjnej. Z zewnątrz była to biała, minimalistyczna sfera, zbliżona do hemisfery, którą spowijała mgła wytworzona przez Fujiko Nakayę,

¹³ W programie: 1. John Cage, *Variations VII*; 2. Lucinda Childs, *Vehicle*; 3. Öyvind Fahlström, *Kisses Sweeter Than Wine*; 4. Alex Hay, *Grass Field*; 5. Deborah Hay, *Solo*; 6. Steve Paxton, *Physical Things*; 7. Yvonne Rainer, *Carriage Discreteness*; 8. Robert Rauschenberg, *Open Score*; 9. David Tudor, *Bandoneon! (A Combine)*; 10. Robert Whitman, *Two Holes of Water* — 3; Wśród inżynierów, m. in. Billy Klüver, Max Mathews, Fred Waldhauer, Béla Julesz, John Pierce, Manfred Schroeder. Zobacz katalog: https://monoskop.org/images/5/5d/9_Evenings_Theater_and_Engineering_1966.pdf [data dostępu: 20.11.2025]

¹⁴ Agnieszka Jelewska, *Transmedia a sztuka Roberta Wilsona*, „Images” 2009–2010, nr 13–14, s. 247.



10. E.A.T. sferyczne lustro znajdujące się we wnętrzu Pepsi Pavilion, Expo '70, Osaka, dzięki uprzejmości E.A.T.

zacierająca jej granice. Prowadził do niej podziemny tunel wypełniony laserowymi wizualizacjami autorstwa Lowella Crossa, które pojawiały się również w jej wnętrzu, gdzie zamontowano gigantyczne, sferyczne lustro z aluminiowego Mylaru (handlowa nazwa rodzaju folii poliestrowej) wykonane przez G.T. Schjeldahl Company. (ilustracja 10) Stało się ono powierzchnią do projekcji wizualnych (slajdowych, filmowych, świetlnych) Tony'ego Martina i ich multiplikacji oraz realnych odbić, które „wisały” w powietrzu niczym hologramy. David Tudor zaprojektował tu 37-kanalowy system dźwiękowy, który — podobnie jak światło — mógł być sterowany z pulpitu kontrolnego i umożliwiał poruszanie dźwięku w przestrzeni. Dzięki różnym technologicznym rozwiązaniom ukazana została bogata złożoność ówczesnego, zmieniającego się szybko świata technologii (ilustracja 11 i 12). Architektura odgrywała w takich projektach coraz ważniejszą rolę w powiązaniu z filmem, wspierając poszerzenie możliwości projekcji i odbioru. Francis Thompson, autor sześćoekranowego filmu *We Are Young* przygotowanego dla Pawilonu Canadian Pacific-Cominco na Expo '67, wspominał o potrzebie tworzenia największych i najmniejszych filmów świata, a także o kon-



11–12. Zwiedzający oglądają swoje odbicia w sferycznym lustrze pawilonu, fot. Fujiko Nakaya, dzięki uprzejmości E.A.T.

cepcji ogromnej kuli, w której nie byłoby wyodrębnionego ekranu, a obrazy otaczałyby widzów.

„Poprzez starannie zaplanowane formalne relacje obrazów można wytworzyć najmocniejszy rodzaj komunikacji. Za pomocą wielkiej kuli wprowadza się ludzi w zupełnie nowy świat wizualny, który będzie przytłaczający emocjonalnie, fizycznie i intelektualnie”¹⁵.

Myślał też o earphone/eyephone, a więc o rodzaju indywidualnej minikopuły-hełmu, w którego wnętrzu obrazy i dźwięki tworzyłyby immersyjne środowisko. Do różnych zastosowań kuli jako symbolu Ziemi i globalności — zarówno w architekturze, jak i w projektach multimedialnych — powracam szerzej w rozdziale 6. Jak stwierdziła Anne Friedberg

„wśród projektów sponsorowanych przez korporacje i przeznaczonych dla pawilonów Wystaw Światowych i performance’ów kina rozszerzonego, które włączały projekcje filmu w szereg innych form gry światłem — pokazów slajdów, reflektorów pokrytych kolorowymi żelami, lamp stroboskopowych, lustrzanych kul — wieloekranowe pokazy stały się

¹⁵ W oryginale: „Through formal relationships of images, most carefully planned, you can produce the most powerful kind of communication. With a great sphere you’re introducing people into a whole new visual world which would be emotionally, physically, and intellectually overwhelming”. Gene Youngblood, *World Expositions and Nonordinary Reality*, w: tenże, *Expanded cinema*, E. P. Dutton & Co, New York 1970, s. 358.

typową praktyką wizualnych przedstawień lat sześćdziesiątych¹⁶.

Gene Youngblood, autor kultowej książki *Expanded cinema* (1970)¹⁷ ze wstępem wizjonera Buckminstera Fullera, zbadał i opisał różne przykłady transcendowania granic kina i konwencjonalnych metod jego prezentacji czy odbioru. Stanowiło ono „pewien stan transgresywnej świadomości, zrewoltowanej wobec tradycyjnej kinematografii, odrzucającej jej ekonomiczne fundamenty i otwierającej się na nowe wizje rzeczywistości”¹⁸.

Przywołał on ważne przykłady wieloekranowych eksperymentów projekcyjnych i narracyjnych choćby w postaci *Diapolyecranu* Josefa Svobody, zaprezentowanego w ramach przywoływanego już Expo 67 w Montrealu (oficjalnym jego tematem był *Człowiek i jego świat*). Wraz z Emilem Radokiem artysta przygotował dla pawilonu czechosłowackiego materiał wizualny *The Creation of the World of Man*, składający się z 15 000 slajdów z towarzyszeniem trzykanałowej ścieżki dźwiękowej. Był wyświetlany na Diapolyecranie zbudowanym ze 112 ruchomych kostek do reprojektacji, z których każda zawierała dwa rzutniki slajdów i mogła wyświetlać sekwencje 160 diapozytywów w 80 sekund. Co więcej, prędkość wyświetlania poszczególnych segmentów można było modyfikować i intensyfikować. Treścią obrazów była historia narodzin cywilizacji i ewolucji człowieka. Nagromadzenie treści wizualnych, niekiedy ich rozbijanie i uabstrakcyjnianie, stanowiło również swoisty eksperyment narracyjny. Nie był to jedyny wieloekranowy projekt multimedialny Josefa Svobody, zaprezentował on bowiem także *Polyvision: Czechoslovakia — The Automated Country*. Była to kompilacja zapisu na taśmie 35 mm oraz na statycznych slajdach wraz z po-

¹⁶ Anne Friedberg, *Kino rozszerzone*, w: tejsze, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 367.

¹⁷ Dotąd niestety nieprzetłumaczonej na język polski. W sieci dostępna jest wersja anglojęzyczna: monoskop.org/images/4/40/Youngblood_Gene_Expanded_Cinema_no_OCR.pdf [data dostępu: 05.09.2025]

¹⁸ Cyt. za: Ryszard W. Kluszczyński, *U początków historii filmu interaktywnego (Jeffrey Shaw — Luc Courchesne — Grahame Weinbren)*, „POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE” 2014, nr 2, s. 251.

dwójną ścieżką dźwiękową utrwaloną na taśmie magnetycznej. Pokazy kontrolowane elektronicznie były wyświetlane z dwudziestu projektorów na różne ekrany — klasyczne oraz ruchome i przestrzenne, a także na lustra i obręcze. Określano go często jako balet kinematograficzny, ukazujący obraz współczesnego życia w industrialnych Czechach. Youngblood widział w tworzonych z rozmachem Wystawach Światowych wielobodźcowe nowoczesne środowiska intermedialne, w których możliwe było zbiorowe doświadczanie i odkrywanie wspólnotowych mitów, a także zyskiwanie nowej świadomości audiowizualnej. W samym Montrealu ponad pięćdziesiąt milionów osób miało możliwość zobaczyć, w jaki sposób kino i multimedia, dzięki innowacjom technologicznym i architekturze, wykraczają poza granice ekranu, otwierają się na performatywność i przełamują narracyjne paradygmaty.

Mówiąc o kinie rozszerzonym Ryszard W. Kluszczyński wspominał o radykalnych działaniach, odznaczających się rezygnacją z tworzenia artefaktu zapisanego na nośniku-taśmie, dzieło zaś stanowiła procesualna projekcja świetlna. Ważnym przedstawicielem tego nurtu, którego fascynowała luminescencyjna plastyka kinetyczna i który tworzył samodzielnie aparaturę do tworzenia efemerycznych widzeń, był bez wątpienia jego polski prekursor Andrzej Pawłowski i jego Kineformy. Był to również obszar eksploracji dla awangardowego filmowca Kena Jacobsa, który realizował gry cieni (*The Big Blackout of '65: Chapter One «Thirties Man»* [1965]), multimedialne pokazy światła i dźwięku (*The Big Blackout of '65: Chapter Four «Evoking the Mystery»* [1968]) oraz różne typy performansów opartych na projekcji i jej eksperymentalnym potencjale — m. in. na początku lat siedemdziesiątych maraton filmowy z wieloma projektorami w Bleecker Street Cinema. Sięgał także po samą projekcję świetlną, pozbawiając wydarzenie „filmu”, wykorzystywał materiał znaleziony, tworząc kolaże w technice *found footage*, czy przetwarzając archiwalne filmy z okresu kina atrakcji w *Tom, Tom, The Pipers Son* (1969), gdzie poszukiwał możliwości alternatywnych wobec głównego nurtu filmów hollywoodzkich. Działania te

określił później mianem *paracinema*. Kontynuacją idei i praktyk z lat sześćdziesiątych był cykl działań *The Nervous Magic Lantern* realizowany od lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Innym z przykładów był *Zen for Film* (1962–1964) Nama June'a Paika, podczas którego artysta wyświetlał pustkę, czyli czystą taśmę filmową 16 lub 35 mm w pętli. Medytacyjne skupienie, które wywoływał ten pokaz, pozwalało uważnie śledzić wszelkie zadrapania, kurz czy migotanie światła. Był to sprzeciw wobec narracji i dominacji obrazu. Podczas wspomnianego już przeglądu Mekasa, artysta stanął przed ekranem, czyniąc z siebie „żywą” projekcję. Kolejnym przejawem rozszerzenia kina jest *performance*, rozumiany jako bezpośrednie działanie wobec medium projekcji, jak w pracach związanego z Fluxusem artysty Takehisy Kosugiego. W *Film & Screen* (1965) powierzchnia ekranu nie przyjmowała biernie obrazów, lecz stawała się aktywnym partnerem akcji artystycznej — była rozwieszana, przesuwana, rozrywana, przepuszczała światło i ciała performerów. W podobnym czasie powstały jego *Events for Projection* (ok. 1964–1965) — partytury-performanse, w których Kosugi opisywał różnorodne działania z ekranem, projekcją i światłem, traktując je jako aktywne tworzywo i eksplorując możliwości percepcyjne samego medium. W drugiej połowie lat sześćdziesiątych Austriaczka Valie Export rozwinęła swoją koncepcję kina rozszerzonego, w ramach której testowała relację obrazu filmowego, dźwięku i realnej obecności/doświadczenia czy działania. W instalacji *Abstract Film No. 1* (1967–1968) kwestionowała klasyczne medium filmu, a więc taśmę, realizując projekcję świetlną z projektora — projekcja ta przepływa przez wodę na lustrze, tworząc abstrakcyjne formy luminescencyjne. W filmie *Ping-Pong* zaś zestawiała rejestrację obrazu gry z prawdziwym odbijaniem piłeczki i trafianiem w pojawiające się na ekranie punkty. Otrzymała zań nagrodę podczas Międzynarodowego Spotkania Niezależnych Filmowców w Monachium w 1968 roku. We wczesnych działaniach z nurtu kina rozszerzonego Valie Export zastępowała typowe elementy filmowego aparatu papierem, ubraniem czy ciałem, traktując je jako ekran: przykładem jest choć-

by *Cutting* (1967/68) czy *Tapp und Tastkino* (1968). W ramach drugiej, spektakularnej akcji artystka zamontowała na swoim ciełe niewielkich rozmiarów skrzynkę z zasłonką, która miała pełnić funkcję przenośnej sali kinowej.

„W Wiedniu akcja odbyła się podczas ceremonii wręczenia nagród filmowych, natomiast w Monachium EXPORT przeniosła ją na ulice. Jej kolega artysta i ówczesny partner, Peter Weibel, zachęcał przechodniów przez megafon, aby wkładali ręce do skrzynki i dotykali piersi Valie Export przez określony czas. Ciało stało się w ten sposób ekranem, który można było doświadczać dotykowo. Osoby uczestniczące w «Tapp und Tastkino» utrzymywały bezpośredni kontakt wzrokowy z artystką, dzięki czemu voyeurystyczny ogląd kobiecego ciała, zwykle ukryty w zaciemnionej sali kinowej, został tutaj ujawniony”¹⁹.

Jej działania wyróżniała prowokacja i fizyczna interakcja. Z *expanded cinema* wyłonili się zresztą twórcy filmu interaktywnego, jak Jeffrey Shaw, który włączył z czasem do swojej praktyki technologie cyfrowe.

(Audio)wizualność, choć z początku obecna tylko incydentalnie, pojawiła się w wielotworzywowym ze swej natury teatrze niemal równoległe z narodzinami kina w 1895 roku. Pionierem na tym polu był Georges Méliès — francuski iluzjonista, w młodości zafascynowany rysowaniem, lalkami i mechaniką, prowadzący Teatr Roberta Houdina. Projekcje filmów Edisona, a z czasem również autorskie realizacje Francuza, stanowiły część programu i były wyświetlane zwykle po prezentowanym w żywym planie spektaklu pre-digitalatorskich atrakcji. Język teatru i, dopiero kształtującego się, medium silnie się u niego przenikały, czerpiąc od siebie nawzajem do tego stopnia, iż powstające na jego scenie przedstawienia feerii określano teatrem kinematograficznym. Jak słusznie stwierdzał Andrzej Gwóźdź, twórca ten działał na styku.

¹⁹ Fragment w tłumaczeniu własnym pochodzi z materiałów dotyczących retrospektywnej prezentacji *Valie Export. Retrospective* w Albertinie. Dostępny online: https://www.albertina.at/site/assets/files/18776/pm_valie_export_eng-1.pdf [data dostępu: 20.11.2025]

„Z teatru Méliès przejął większość efektów: zapadnie (zastępowane z czasem trikiem substytucji), petardy i ognie bengalskie (pirotechnika), latające postaci podtrzymywane przez druty, malowane kulisy, rozmaite urządzenia mechaniczne i kukły, a jego pomysły filmowe opierały się na eksperymentach teatralnych. Z kina natomiast brał makiety, animowane rysunki, jednak przede wszystkim triki techniczne, a wszystko to utrzymane w konwencji teatralnych dekoracji (nie zaś jakiejś filmowej scenografii, o której wtedy zresztą jeszcze się nie mówiło), których umowność (i zawodność) była zaletą, nie wadą. Nie chodziło wszak o zatajenie faktu, że chodzi o iluzję, lecz przeciwnie — o wywołanie zachwyty samym efektem”²⁰.

Filmy Mélièsa służyły wykreowaniu wizji w ruchu i światów fantastycznych na potrzeby prostokątnego ekranu, który twórca wywodził zresztą od ramy sceny. Zgodnie jednak z właściwościami kinematografu mieszał porządki czasowe i przestrzenne, korzystał też z technologicznych trików, które umożliwiała kamera czy materialny nośnik — taśma. I choć później wiele razy teatr i film rywalizowały ze sobą, próbowały się uwolnić od wzajemnych wpływów, akcentując swoistość i autonomiczność tych dziedzin sztuki, to nie da się ukryć, że zdarzały się im różne zbliżenia (i nie mówimy tutaj o rejestracji sztuk performatywnych), prowadzące czy też zwiastujące pojawienie się w przyszłości form hybrydycznych — multimedialnych.

Pewnej „kontynuacji” drogi Mélièsa, a później także futurystów, można doszukiwać się u Sergieja Eisensteina. Był on uczniem Wsiewołoda Meyerholda, który dostrzegał potencjał masowości tego medium, stąd postulował nawet: „Dokonajmy «ufilmowania» teatru”²¹. Eisenstein był autorem koncepcji montażu atrakcji, wywodzącej się najpierw z jego około czteroletniej praktyki teatralnej w latach 1919–1923, później rozwijanej w filmie. Polegał on na swobodnym zestawieniu „[...] dowolnie wybranych, samodzielnych, nie związanych daną kompozycją tematyką scen «oddziaływań»

²⁰ Andrzej Gwóźdź, *Narodziny kina z ducha triku*, „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 99, s. 10.

²¹ Cyt. Za: Susan Sontag, *Film i teatr*, tłum. Grzegorz Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 87–88, s. 17.

(atrakcji), lecz dokładnie nacelowanych na wywołanie określonego końcowego efektu tematycznego”²².

Eisenstein proponował rezygnację z iluzorycznej obrazowości czy logicznego, linearnego budowania narracji na rzecz rzeczywistości wielopoziomowej, łączącej różne aspekty niczym molekuly *realnych sztuczności*. Nadrzędnym zadaniem spektaklu miało być silne oddziaływanie za pomocą różnorodnych bodźców i wywoływanie określonych reakcji.

„Atrakcja [...] to każdy agresywny moment widowiska, to każdy jego element, który poddaje widza uczuciowemu psychologicznemu oddziaływaniu, doświadczalnie sprawdzonemu z matematyczną dokładnością, obliczonemu na określony wstrząs emocjonalny u widza, a następnie w związku tym — jedyna możliwość warunkująca percepcję ideowej problematyki widowiska”²³.

Tak pojęte dzieło sceniczne miało bowiem pełnić funkcję agitacyjno-atrakcyjną. Wysoko cenił włoską *commedia dell'arte* z właściwą jej improwizacją, maskami, wyrazistymi kostiumami, groteskowością gry, żartami i trickami, które uważał za idealny kontrapunkt dla poważnego, patetycznego tematu. W młodości zachwycał się cyrkiem i zbudowanym z numerów kabaretem. Świadomie stosował dwoistość stylu, łącząc przeciwstawne elementy. Po raz pierwszy rosyjski twórca zastosował tę metodę, gdy zadebiutował jako scenograf w teatrze zawodowym, projektując futurystyczno-kubistyczną dekorację do spektaklu *Meksykanin* według opowiadania Jacka Londona w moskiewskim teatrze Proletkult. W sierpniu 1921 r. wstąpił do Państwowej Wyższej Pracowni Reżyzerskiej, kierowanej przez Wsiewołoda Meyerholda. W ramach ćwiczeń przygotowany został tam *Kot w butach* według bajki Ludwika Tiecka. Eisenstein skonstruował scenę na scenie, którą otoczył z tyłu lustrami, konfrontując fikcyjną widownię z realną, znajdującą się naprzeciwko, budując tym wrażenie podwójności życia postaci. Wkrótce też

²² Siergiej Eisenstein, *Montaż atrakcji*, w: tenże, *Wybór pism*, R. Dreyer (red.), Mieczysław Kumorek (tłum.), Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959, s. 293.

²³ Tamże, s. 292.

rozpoczął ważną współpracę z teatrem Nikołaja Foreggera, odwołującym się do akrobatyki i włoskiej *commedia dell'arte*. Spotkał się tam też z

„koncepcją «music-hallizacji» teatru polegającą między innymi na wprowadzeniu do spektaklu ekscentrycznych popisów taneczno-akrobatycznych, które miały być wyrazem ironicznej postawy Foreggera wobec współczesnego mu teatru. Dzięki tej współpracy Eisenstein nawiązał kontakt z Piotrogrodzką Fabryką Ekscentrycznego Aktora (FEKS) i uczestniczył w pracy nad jej pierwszym przedstawieniem — *Ożenkiem* Gogola. Spotkał się tam z pomysłem wprowadzenia filmu do spektaklu teatralnego i koncepcją gruntownego «przerabiania» klasyki — *Ożenek* reklamowano na plakacie hasłem «elektryfikacji Gogola»²⁴.

Inną z realizacji, wspólną z Siergiejem I. Jutkiewiczem, był *Makbet* wystawiony w kwietniu 1922 r. w Centralnym Teatrze Oświatowym w Moskwie. „Usunięcie kotar, trickowy, nieomal mélièsowski chwyt zamiany przedmiotów ludzi za pomocą oświetlenia, gra światłał reżyserii kolorów, kojarzy się już z montażem filmowym”²⁵. Najbardziej dojrzały wyraz jego koncepcji montażu atrakcji–agitacji powiązanej z atrakcyjnym dynamizmem i ekscentrycznością, można dostrzec w realizacji *Mędrca* na podstawie sztuki Aleksandra Nikołajewicza Ostrowskiego *Trafiła kosa na kamień* w marcu 1923 roku. Spektakl obfitował w elementy cyrkowe i estradowe, a więc w akrobatykę, taniec i śpiew. Ważnym elementem był tu również film, stanowiący pierwsze ćwiczenie montażowe Eisensteina, który później wszedł do kroniki filmowej jako *Wiosenne uśmiechy Proletkultu*. Sztuka była więc pełna atrakcyjności²⁶, jak nazywał je artysta, przy tym wywrotowa, gdyż podważała pojęcia i kanony.

Innowacyjne zastosowanie projekcji filmowej i slajdów w teatrze, a także wypracowanie oryginalnych technik ich

²⁴ Jarosław Twardosz, *Strajk Siergieja Eisensteina, czyli atrakcyjność ideologii*, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 49–50, s. 62.

²⁵ Regina Dreyer, *Z młodzieńczej twórczości Sergiusza Eisensteina („Montaż atrakcji”)*, „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 3, s. 41.

²⁶ Nazwa pochodzi od określenia części lunaparku w Piotrogradzie, w której zbuntowani poeci wykrzykiwali na karuzelach wiersze Majakowskiego.

wyświetlania, przełamujących bezruch i płaskość ekranu, można odnaleźć w słynnej elektro-mechanicznej scenografii Fredericka Kieslera — scenografa, projektanta, architekta i rzeźbiarza, który czerpał z najnowszych osiągnięć technologicznych — do spektaklu *R.U.R.* Karela Čapka w berlińskim Theater am Kurfürstendamm w 1922 roku. Artysta

„[...] użył różnorodnych mediów, które wspólnie miały stworzyć wibrującą poszerzoną przestrzeń doświadczenia sensualnego i immersyjnego. Kiesler wykorzystał wtedy ruchome ekrany, specjalnie zaprojektowaną do lamp oświetleniowych przysłonę, która pozwalała regulować natężenie światła oślepiającego publiczność, kinetyczne obiekty, neony, owalny ekran projekcyjny, a także system luster transmitujących na scenę obraz zza kulis. Po kilku pokazach artysta zlikwidował ekran projekcyjny po to, by obraz filmowy wyświetlany był na kurtynie wodnej — czyli na wodzie swobodnie opadającej w formie wodospadu — jest to bodajże pierwsze wykorzystanie tej techniki w historii”²⁷.

Równolegle, choć wydaje się, że niezależnie, w pograżonej w społeczny i ekonomiczny kryzysie Republice Weimarskiej dojrzał Erwin Piscator zamysł teatru jako politycznego trybunału, w którego strukturze ważną rolę odgrywałyby również obrazy statyczne i ruchome. Ograniczył on tradycyjną narrację słowną na rzecz wizualnej, która odzwierciedlała nowoczesność, ponadto była pojemniejsza, bardziej zrozumiała dla społeczeństwa masowego, silniej oddziałująca na jego emocje i oddająca dynamikę proklamowanych przemian. Pierwszą realizacją Piscatora z zastosowaniem projekcji na scenie były *Fahnen (Sztandary)* Alfonsa Paqueta, wystawione w berlińskiej Volksbühne w 1924 roku.

„Poleciłem ustawić po obu stronach sceny wielkie ekrany. Już w czasie prologu, który wprowadzał w sztukę, charakteryzując występujące postaci, pojawiały się na tych ekranach fotografie osób, o których była mowa. W sztuce posłużyłem się ekranami, by połączyć poszczególne sceny projekcjami

²⁷ Agnieszka Jelewska, *The Future of Scenography: The Practice and the Mode of Thinking*, w: *Young Polish Scenography. Exhibition of students' works from 2015–2019*, Agnieszka Koecher-Hensel (red.), Polski Ośrodek Międzynarodowego Instytutu Teatralnego, Warszawa 2019, s. 29 (tłumaczenie własne).

napisów i śródtekstów. O ile wiem, projekcje świetlne, w tym sensie, zastosowane zostały po raz pierwszy przeze mnie”²⁸.

Nie były one tłem czy jedynie ilustracją, lecz pełniły ważne funkcje: scalały i komentowały poszczególne sceny, a także wzmacniały poczucie prawdziwości scenicznego przekazu. Podstawą rzutowanej dokumentacji były świadectwa dotyczące historii działaczy robotniczych skazanych w 1880 roku w Chicago na karę śmierci za agitację do walki o osmiogodzinny dzień pracy. Warto w tym miejscu wspomnieć choćby szkicowo o *Revue Roter Rummel*, nazywanej *Czerwoną rewią*, z 1924 roku, która powstała jako propagandowa impreza Komunistycznej Partii Niemiec przed wyborami, zapoczątkowując nowy gatunek w twórczości Piscatora — rewię polityczną. Jej tekst napisał wspólnie z Felixem Gasbarrą, odwołując się do charakterystycznej dla *revue*, ukształtowanej w XIX wieku różnorodności środków i otwartej struktury, łączącej różne gatunki. Dwuczęściowa, zbudowana z czterestu obrazów rewia składała się z numerów muzycznych, kabaretowych, akrobatycznych, tanecznych, filmu, zdjęć, statystyki, sportu, rysunku, skeczów, prowadzona przez dwóch spolaryzowanych konferansjerów: burżuazja i proletariusza.

„Pomiędzy sceny [...] wkomponował Piscator «ekran, kino, cyfry statystyczne, obrazy». Możemy stąd wnioskować, że zastosowanie elementów «filmowych» było szersze niż w poprzednim przedstawieniu. Ekran stanowił «kanał informacji», obszar zarezerwowany dla przywoływania obiektywnych faktów, których zadaniem było puentowanie zdarzeń scenicznych: służył z jednej strony do przywołania miejsc czy sytuacji rzeczywistych, z drugiej zaś ukazywał liczby, dane statystyczne. Tutaj posłużono się nie tylko projekcją plansz i obrazów statycznych, ale wykorzystano także fragmenty filmów. Nie chodziło jedynie o konfrontowanie «fikcji» sceny i «prawdy» obrazu, ale także o zderzenie nastroju cyrkowo-kabaretowych «numerów» z okrucieństwem cyfr i bezwzględnością polityki”²⁹.

²⁸ Erwin Piscator, *Fahnen w: Teatr polityczny*, przełożył Roman Szydłowski, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 69.

²⁹ Monika Wąsik-Linder, *Czar rewii. Nowoczesne oblicze teatru robotniczego Erwina Piscatora*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2020, nr 2, s. 6.

W Polsce *Zeittheater* rozwijał się intensywnie na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, głównie za sprawą Leona Schillera, który był autorem faktomontaży czy scenicznych reportaży, a więc widowisk polityczno-społecznych budowanych z autentycznych materiałów dokumentalnych. Inspiracje Piscatorem wyrażały się zarówno w estetyce — wykorzystywanie projekcji filmowych i fotograficznych, operowanie tłumem i sceną symultaniczną — jak i w doborze tematów: ucisk klasowy proletariatu, degradujący wymiar wojny, kolonializm czy prawa kobiet. Projekcje filmowe nie były u Schillera jedynie ilustrującym dodatkiem, lecz elementem dramaturgii: komentowały akcję, kontrapunktowały lub poszerzały kontekst społeczny. Jednym z ważniejszych faktomontaży była widziana uprzednio w 1928 roku w Moskwie u Meyerholda sztuka *Krzyczcie, Chiny!* Siergieja Tretjakowa poświęcona walce chińskich kulisów z imperialnym wyzyskiem. Tekst sztuki został mocno okrojony przez cenzurę, a następnie wystawiony przez Schillera w Teatrze Wielkim we Lwowie w 1932 roku z dekoracjami Andrzeja Pronaszki. Jak stwierdził krytyk filmowy Maksymilian Feuerring: „I oto jesteśmy świadkami, jak teatr posługuje się elementem żywcem zaczerpniętym z dziedziny kinematografii, zamieniając dotychczasową «domenę słowa» na plastykę ekspresyjnego ruchu i na prawdziwą ucztę wrażeń optycznych”³⁰.

W nurcie awangardowych poszukiwań łączących eksperyment formalny z politycznym i społecznym zaangażowaniem Emil František Burian wyrósł na jedną z kluczowych postaci czeskiego teatru lat trzydziestych. Tworzył lub współtworzył kilka scen — Teatr Wyzwolony, Dada, Moderni Studio i działający na zasadach kolektywu Teatr D 34, zakorzeniony w tradycji lewicowego ruchu Devětsil i inspirowany ideą rewolucji znoszącej klasowe podziały. Artyści określali siebie jako robotników, a sam teatr jako aktualny, kolażowy, (poli)dynamiczny, syntetyczny i w duchu *Voicebandu*. Już pierwsza

³⁰ Anna Kuligowska-Korzeniewska, «Utwór proroczy». *Krzyczcie, Chiny!* (Lwów i Łódź 1932, Warszawa 1933), w: *Faktomontaże Leona Schillera. Polityka społeczna R.P., Cjankali, Krzyczcie, Chiny!*, pod redakcją A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej, Wydawnictwo Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Rażewskiego, Warszawa 2015, s. 271.

premiera tego zespołu, *Życie w naszych czasach (Život za našich dnů)* w 1933 roku, często uznawana za jego manifest programowy, ujawniała inspiracje teatrem epickim i językiem scenicznym Erwina Piscatora:

„Sztuka ta opowiadała o problemach bezdomnej pary, która zamieszkuje w jaskini. Historia dobrze odzwierciedlała okrutną rzeczywistość społeczną w Czechosłowacji po wielkim kryzysie. Od strony wizualnej spektakl przypominał nawet to, co wcześniej robił Piscator: na ekranach wyświetlano dane dotyczące bezrobocia i liczby samobójstw. Scenografia była raczej prosta, z rysunkami i plakatami zamiast rekwizytów i dekoracji, co miało podkreślić kontrast między opisami luksusów dostępnych nielicznym, a niedostatkiem odczuwanym przez większą część społeczeństwa. Jednym ze sposobów przyciągnięcia widowni z klas niższych było wykorzystanie lirycznych piosenek”³¹.

Stosowanie projekcji ruchomych i statycznych obrazów szybko stało się również jego znakiem rozpoznawczym i przestrzenią eksperymentów, ukierunkowanych na dynamizowanie akcji scenicznej oraz poszerzenie przestrzeni. Z czasem krytykował stosowanie przez Piscatora filmowych kulis, które — jego zdaniem — nie sprzyjały pełnemu wykorzystaniu możliwości medium, ograniczały płynność narracji i nie pozwalały na operowanie detalem. Wraz z Miroslavem Kouřilem, scenografem i architektem, w 1936 roku opracował innowacyjną metodę teatrografu (*theatergraph*)³², polegającą na złożonym rzutowaniu materiałów wizualnych na ekrany o różnych stopniach transparencji, co przy odpowiednim oświetleniu pozwalało uzyskiwać efekty bliskie holografii, a także wirtualnej rzeczywistości. Dzięki tym rozwiązaniom zostali nazwani „inicjatorami prawdziwego teatru światła”³³. Aktorzy mogli przenikać do zmiennej

³¹ Hana Reisigová, *Emil František Burian: czechosłowacki rewolucjonista teatru*, artykuł online: <https://grotowski.net/performer/performer-7/emil-frantisek-burian-czechoslowacki-rewolucjonista-teatru> [dostęp: 17.09.2025].

³² Po raz pierwszy zastosowaną w 1936 roku w inscenizacji *Przebudzenia wiosny* Wedekinda.

³³ Denis Bablet, *W sercu Europy*, w: tenże, *Rewolucje sceniczne XX wieku*, Zenobiusz Strzelecki i Krystyna Mazur (tłum.), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 119.

i wielowymiarowej projekcji wyświetlanych obrazów, poruszając się pomiędzy światami czy też wchodząc w interakcję z niematerialnymi wykonawcami. Obrazy pełniły tu funkcję konstrukcyjną, były partnerem gry aktorskiej, umożliwiały płynność zbliżoną do filmowego montażu, wzmacniały iluzję i liczbę bodźców, intensyfikując percepcję widza. Warto w tym miejscu wspomnieć również o utopijnej i niezrealizowanej koncepcji Teatru Pracy (Divadlo Práce) opracowywanej w latach 1936–1939, w którym Burian i Kouřil planowali zrezygnować z klasycznego podziału na scenę i widownię i połączyć je na planie areny z siatką ruchomych kwadratów w podłożu, które pozwalały wypiętrzać czy obniżać, a także różnie rozplanowywać przestrzeń gry (wielofunkcyjność). W projekcie tym można dostrzec bliskość z niemieckim konstruktywizmem i z opracowaną przez Waltera Gropiusa dla Erwina Piscatora koncepcją Teatru Totalnego (*Total Theater*) z 1927 roku, z wielofunkcyjną areną i immersyjnie otoczoną dwunastoma ekranami widownią, czy też z projektem teatru Siergieja Wachtangowa i Michaiła Barchina z 1935 roku stworzonym dla Wsiewołoda Meyerholda³⁴. Czescy artyści kładli przy tym nacisk na kolektywność procesu, syntezę sztuk, współtwórczą, zaangażowaną rolę publiczności i postępowy repertuar. Według Jakuba Kłeczka Burian projektował w nim „utopię pełnego zanurzenia w nowej formie iluzji wspartej nowymi środkami, co na ogólnym poziomie pozostaje zgodne z dzisiejszymi formami immersyjnych narracji”³⁵.

Kontynuatorami tradycji teatrografu byli bez wątpienia: reżyser Alfréd Radok i scenograf Josef Svoboda, którzy wspólnie przygotowali propagandowy pokaz *Laterna Ma-*

³⁴ Zob. Małgorzata Leyko, *Dwudziestowieczna awangarda a cyrk*, w: *Nie tylko klaun i tygrys. Szkice o sztuce cyrkowej*, Małgorzata Leyko i Zofia Snalewska-Stempień (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019, s. 113–123.

³⁵ Jakub Kłeczek, *Teatrograf, teatr pracy i multimedialność w twórczości Emila Františka Buriana oraz Miroslava Kouřila*, w: *Nowe światy. Sztuki performatywne jako polityczne przestrzenie konfliktu, dialogu i troski*, Krzysztof Kurek, Magdalena Rewerenda, Agata Siwiak (red.), Uniwersytet im. Adama Mickiewicza Poznań 2022, s. 291.

gica³⁶ w pawilonie czechosłowackim w ramach Wystawy Światowej EXPO w Brukseli (1958). Była to multimedialna rewia, nazwana początkowo *Non-stop revue*, grana przez cały dzień³⁷. W tym miejscu warto przytoczyć nadal aktualne refleksje Buriana, dotyczące XIX-wiecznego, widowiskowego gatunku, który przez swą syntetyczność sztuk często był prezentowany na scenie teatralnej awangardy. Artysta jako muzyk wrażliwy na nowoczesną audiosferę, wyrażał zachwyt dla kondycji i techniki tancerek *variétés*, które w ruchu przypominały jedno urządzenie. W charakterystycznej wielości i mechanicznej synchronii widział rewię jako gatunek odpowiedni dla nowoczesnego świata, obok jazzu i filmu. Pisał, iż

„rewia i girlsy były reakcją na lata minione, nadmiernie filozofujące i zbyt uczuciowe. [...] Maszyny, drapacze chmur, nowoczesny sport, rewia, jazz, girlsy, giełda i mecz. Hałas

³⁶ Nazwę tego urządzenia optycznego przyjął czeski teatr założony w 1958 roku przez artystyczny duet Josefa Svobodu oraz reżysera teatralnego i filmowego Alfréda Radoka. Ich pierwszy program przygotowany był i zaprezentowany na Expo'58 w Brukseli. Tytuł *Expo 58* powstał od nazwy tejże światowej wystawy. Data premiery: 26 maja 1958. (Bruksela). Była to rewia w dwudziestu czterech scenach. Dyrektor artystyczny: Alfréd Radok, Scenograf: Josef Svoboda, Scenariusz: Miloš Forman, Reżyserzy: Vladimír Svitáček, Jan Roháč; Choreografia: Jiří Němeček; Kostiumy: E. Veselá; Kamera: Jan Novák; Maski: Gustav Hrdlička; W spektaklu wykorzystano oryginalną muzykę autorstwa Jiřego Šlitra. Informacje podają za artykułem Evy Stehlikovej: *Laterna Magika of Josef Svoboda and Alfréd Radok*. Adres odnośnika: http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/115544/1_Theatralia_14-2011-1_11.pdf [data dostępu: 01.09.2013]

³⁷ W Laternie możliwości techniczne zostały spożytkowane niemal wyłącznie w repertuarze rozrywkowym: rewia, show i różne składanki, minimalna rola słowa mówionego. Postaci wychodzą w nich z ekranu, by po chwili na niego powrócić. Żywy plan jest zsynchronizowany z filmowym. Obraz na ekranie bywa zwielokrotniany, raz jest partnerem, raz komentarem. Wiele efektów, a jest to teatr wykorzystujący ogromną maszynę, uzyskuje się przy użyciu np. zwierciadeł, tak powstają złudzenia optyczne. Ekran się porusza. W programie spektaklu prezentowanego w 1961 roku w Warszawie i Gdańsku znajduje się informacja dotycząca prehistorii projekcji i źródeł tego teatru. Laterna wywodzi swój rodowód „z tamtych poszukiwań i marzeń”. Pojawia się więc Athanasius Kirchner i wspomnienie jego pokazów latarni magicznej, fantasmagorie Robertsona i jarmarczne widowiska, gdzie prezentowano latarnię magiczną — prehistoryczną wersję rzutnika i projektora filmowego. Jerzy Krechowicz mógł być widziec te spektakle.

miejskich pociągów i gwar milionów ludzi. Orkiestry samochodów i fabrycznych syren. Duet aeroplanów i reflektorów. Codzienna, całoroczna rewia z setkami i tysiącami numerów”³⁸.

Pod koniec lat pięćdziesiątych XX wieku refleksja ta, mimo niewątpliwego postępu technologicznego i cywilizacyjnego, nie straciła na aktualności. W ujęciu Radoka i Svobody rewia została zbudowana z numerów, pozostających w pełnej integracji i synchronizacji z fragmentami filmów rzutowanych z wielu projektorów³⁹. Zarejestrowane działania były ściśle zespolone z grą tych samych aktorów, tancerzy i wykonawców w żywym planie w szczegółowo zaplanowanej przestrzeni. Relacja była do tego stopnia dopracowana, że plan filmowy i teatralny nie mogły bez siebie istnieć, a osiągnięta płynność wytwarzała iluzję dynamicznego dialogu na żywo. Z początku widzowie byli przekonani, że oglądają improwizację i prawdziwą interakcję. Była to „magiczna” sztuczka, polegająca na tym, że aktor i tancerz potrafili stworzyć wrażenie, że medium filmowe jest „realne” i reaguje na wydarzenia na żywo. Opracowano i pokazano tu takie triki, jak przechodzenie w słynnej scenie aktorki przez filmowe drzwi i jej pojawienie się po chwili w drzwiach na scenie, czy też multiplikacja tego samego aktora jako całego zespołu grającego w projekcji na kilku instrumentach, akompaniującego sobie w teatrze. W spektaklu granym przed publicznością udało się osiągnąć — przy ówczesnej technologii — równowagę i wielowarstwowość elementów, ich symultaniczność, a także syntezę i fuzję człowieka z zapośredniczonym obrazem⁴⁰. Rezultat działania na styku filmu z teatrem był równie tajemniczy, jak dawniej sposób wyświetlania prekinowych pokazów poprzedzających kinematograf latarni magicznych. Był też na tyle też oszałamiający i dezorientujący, iż tematyka współczesnego życia w Czechosłowacji, sztuki

³⁸ Emil F. Burian, *Rewia i girlsy*, w: *Emil Frantisek Burian. Teatr dynamiczny. Wybór pism o teatrze, muzyce i polityce*, wybór opracowanie i redakcja Jan Jiřík, tłumaczenie Krystyna Mogilnicka, Wydawnictwo Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2023, s. 85.

³⁹ Wyświetlano również slajdy.

⁴⁰ Pokazy rewii *Laterna Magika* obejrzało łącznie 150 000 widzów.

ludowej czy romantyczno-ironiczna komedia schodziły w odbiorze na dalszy plan. Wśród strategii zastosowanych przez artystów należy wymienić zacieranie granic między sceną i ekranem, tworzenie intermedialnego *continuum*, zestawianie sytuacji w różnym czasie i przestrzeni, wieloaspektowe ukazywanie zdarzeń. Zaprojektowane przez Svobodę ruchome, geometryczne ekrany zmieniały przestrzeń, umożliwiały też osiągnięcie efektu mozaiki obrazów statycznych lub w ruchu, a także zderzenia płaskości z trójwymiarowością. Jak deklarował artysta:

„Scenografia musi być mechanicznie udoskonalona, aby zapewnić jak największą elastyczność przestrzeni scenicznej, jeśli ma korzystać z filmowych możliwości bez ryzyka bycia przez nie zdominowaną. Scena musi być zdolna reagować natychmiast na następstwo obrazów, by dawać ekwiwalent filmowego szybkiego montażu; dotąd najbardziej użytecznymi urządzeniami były ruchomy pas i zapadnia, ale nasze obecne koncepcje sceniczne prowadzą nas do intensywnych badań nad ekranami, nad właściwościami i technicznymi możliwościami dyfuzji i kierunkowania światła oraz ich mechaniczną instalacją”⁴¹.

Po ogromnym sukcesie w Belgii, *Laterna Magika* stała się sceną w strukturach Teatru Narodowego w Pradze, tworząc pierwszy teatr multimedialny na świecie. Jak sami twierdzili

„*Laterna Magika* [...] wywodzi swój rodowód z dawnych poszukiwań i marzeń. Jest to już jednak instrument współczesny, albo — lepiej to określając — zespół najnowocześniejszych urządzeń, dzięki którym poetyka wypowiedzi artystycznych wzbogacona została o nowe środki wyrazu”⁴².

Tych kilka teatrów, poprzedzających Galerię Jerzego Krehowicza, eksperymentowało z projekcjami świetlnymi, filmowymi i diapozytywami. Stosowano w nich różnorodne powierzchnie projekcyjne — od wieloekranowości, przez wyczerzianie ekranu i jego częściową transparencję, po

⁴¹ Fragment z wywiadu Josef Svoboda, Kelly Morris, Erika Munk, *Laterna Magika*, „The Tulane Drama Review” 1966, nr 1, s. 142. (tłumaczenie własne).

⁴² Program *Laterna Magika* wydany przez PAGART w 1961 roku w związku z tournée w Polsce.

stworzenie możliwości poruszania nim. Zabiegi te wpływały bezpośrednio na styl gry aktorskiej i ruch sceniczny, stając się istotnym technicznym środkiem inscenizacji. Przybliżają nas one do form hybrydycznych, multimedialnych podważając dotychczasowe opinie na temat granic oraz relacji różnych dziedzin sztuki. Podobnie jak w koncepcji kina rozszerzonego (*expanded cinema*), które wykraczało poza granice klasycznych sposobów prezentacji tego medium, zbliżając się szczególnie do sztuk wizualnych i performatywnych, tak tutaj — na zasadzie inwersji — rodził się *teatr rozszerzony* (*expanded theatre*). Był on otwarty na różnorodne popularne formy widowiskowe, rozbudowany mocno o komponenty multimedialne, o kinetyczną i abstrakcyjną plastykę. Twórcy teatru rozszerzonego rezygnowali też niekiedy z materialnej obecności słowa czy zamienionego w animatora form aktora — na rzecz realizowanych na żywo wizualno-dźwiękowych spektakli. Tego typu procesualne i intermedialne wydarzenia artystyczne rozwijały się szczególnie intensywnie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Były wyrazem odchodzenia od paradygmatów modernistycznych, a więc dzieła jako artefaktu czy teatru jako inscenizacji literatury. Izabela Franckiewicz charakteryzowała je 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”⁴³

Były to więc przedstawienia zbudowane z wielu komponentów audiowizualnych — projekcji świetlnych, slajdów, filmów, muzyki, ruchu i tańca. Ich atrybutami były — według Ryszarda W. Kluszczyńskiego — procesualność, immersyjność, interakcja, komunikacyjność, nielinearność, hipertekstualność, nawigacja i telematyczność. Cechy te nie muszą jednak występować w komplecie ani w jednakowej

⁴³ Izabela Franckiewicz, *Sztuka audiowizualna — propozycja kategoryzacji*, w: teje, *Kolor, dźwięk i rytm. Relacja obrazu i dźwięku w sztukach medialnych*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010, s. 11.

intensywności. Przypatrując się wczesnym realizacjom spektakli multimedialnych można wyróżnić niemal wyłącznie dwa pierwsze — procesualność i immersyjność. Spektakle te prezentowano publiczności zawsze w rzeczywistej przestrzeni i czasie. Twórcom przyświecało dążenie do intensyfikacji różnorodnych bodźców, kiedy to immersyjnie oddziaływali poprzez atakowanie dźwiękami, światłami, wyświetlanymi z wielu źródeł obrazami, wytwarzanymi mechanicznie i manualnie (statycznymi/ruchomymi). Obliczone były na to, by pochłonąć publiczność i uczynić ją częścią tworzono tu i teraz wszechogarniającego, totalnego widowiska. Odbiorcom przydzielano niekiedy aktywną rolę, jednakże interakcja nie zachodziła w nich na technologicznym, zaprogramowanym poziomie. Z czasem spektakle multimedialne transformują się w bardziej heterogeniczne — rozbudowane o elementy związane z teatrem i ruchem — eksperymenty ze światłem (światła stroboskopowe), obrazem (zabiegi z płynami) i dźwiękiem (sterowanie komputerami, syntezatory, reagowanie na ruch).

3. Teatr magiczny

Magia sceniczna była zainteresowana nauką i technologią. Poprzez wachlarz opracowanych sztuczek i zastosowanie optycznej aparatury igrała z ludzkim widzeniem — jego możliwościami i nawykami.

„[...] wraz z nowymi technologiami produkcji światła i szkła magia sceniczna z końca XIX wieku wkroczyła w erę wyobrazeniową (*imagistic*), w której wyszukane wizualnie przedstawienia — rozkwitające od czasów fantasmagorii późnego XVIII wieku — zajęły dominującą pozycję”¹.

Kreacyjne używanie luster i wytwarzanych przez nie odbić, a także kontrola linii spojrzeń, pozwalały osiągnąć teatrowi magicznemu innowacyjne efekty znikania i metamorfoz, co wzbudzało zachwyt publiczności. Zręczna manipulacja obiektami zaś wytwarzała atrakcyjne efekty wizualne — złudzenia. W ideach, opisach, schematach czy skonstruowanej aparaturze z dziedziny nauki i cudowności spotykało się

„[...] kilka dążeń decydujących o kierunku prac nad wynalazkami: próby schwywania *cienia* jako śladu obecności rzeczy; chęć stworzenia doskonałego *lustra*, które odbijałoby świat, ukazując mu jego *sobowtóra*; pragnienie wykreowania *iluzji ruchu i trójwymiarowości*”².

¹ Tom Gunning, *Jesteśmy tutaj i gdzieś indziej: Magia sceniczna końca XIX wieku a pojawianie się (i znikanie) wirtualnego obrazu jako korzenie kina*, „Kultura Popularna” 2013, nr 3, s. 7.

² Justyna H. Budzik, *Wstęp*, w: tejsze, *Filmowe cuda i sztuczki magiczne. Szkice z archeologii kina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 7.

Stanowią one ważną inspirację, umacniając u Jerzego Krechowicza magiczne widzenie rzeczy i relacji między nimi. Charakterystyczna dlań gotowość podjęcia ryzyka, otwartość na eksperyment i chęć poruszania się w świecie iluzji dzięki technice stały się również impulsem do odbycia podróży w głęboki czas medialnych konstelacji, które podjął w Teatrze Galeria w latach 1961–1968. Fascynacje te zauważalne były w projektowanych przez niego materiałach graficznych oraz w instrumentarium i praktyce Krechowicza czy współtwórców jego magicznego teatru.

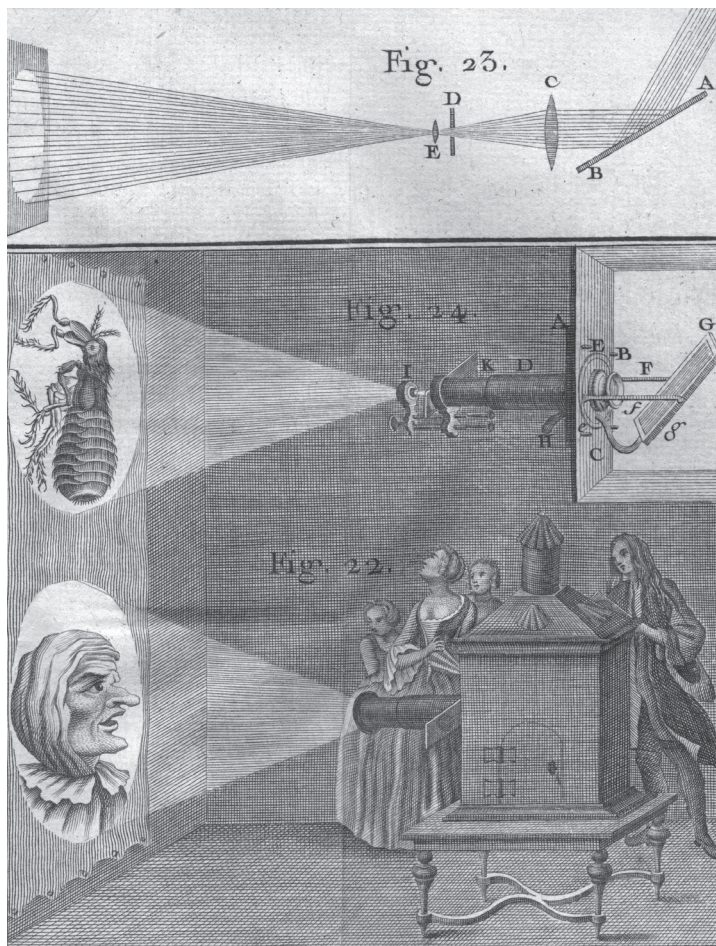
„Chodzi raczej o odkrywanie w odległej przeszłości takich dynamicznych momentów, które z całą energią zanurzały się w heterogeniczności i dzięki temu mogły ewokować napięcia z innymi momentami współczesności, relatywizować je i czynić bardziej sprzyjającymi podejmowaniu decyzji”³.

Wszak eksperymentowanie w celu przeniknięcia tajemnicy danego medium, badania nad warunkami projekcji, dążenie do oszukania oka i sprawienie, by widz uwierzył w istnienie rzeczy, które widzi (przejęcie kontroli nad widzeniem), stosowanie w tym celu lusterek czy aparatów optycznych, które wytwarzały i transformowały fantastyczne wirtualne obrazy, zręczne kuglarstwo czy wreszcie taktyka ukrywania procesu technicznego, należą do szerokiego repertuaru praktyk magiczno-medialnych stosowanych w Galerii.

Poszukując tradycji i inspiracji dla swego teatru, sięgnął Krechowicz do późnorenesansowych traktatów Josepha Furtenbacha — niemieckiego popularyzatora i konstruktora włoskiego typu sceny sukcesywnej, potocznie zwanej pudełkową⁴. Moment ten był niezwykle istotny w dziejach europejskiej inscenizacji, teatr bowiem, przede wszystkim pod wpływem malarstwa perspektywicznego, ulegał znacznym przeobrażeniom.

³ Siegfried Zielinski, *Wprowadzenie: O idei głębokiego czasu technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, w: tenże, *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, Krystyna Krzemieniowa (tłum.), Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 17.

⁴ Znanych już wówczas polskiemu czytelnikowi, wydanych pod wspólnym tytułem: Joseph Furtenbach, *O budowie teatrów*, tłum. i oprac. Zbigniew Raszewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1958.



13. Ilustracja z dzieła francuskiego fizyka eksperymentalnego Jeana Antoine'a Nolleta *Leçons de physique expérimentale* (Wykłady z fizyki eksperymentalnej) 1758, s. 580. Przedstawia pokazy z zastosowaniem mikroskopu solarnego i latarni magicznej, dzięki uprzejmości Bibliothèque Nationale de France.



14. Plakat filmu *Białe zwierzęta* (1960) Tralabomba Cyrku Rodziny Afanasjew ze zbiorów Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Jerzy Krechowicz użył tu fotokopii części ilustracji pochodzącej z dzieła Jeana-Antoine'a Nolleta, *Leçons de physique expérimentale*, Paris 1743, dzięki uprzejmości Bibliothèque Nationale de France

„Wszystko w tej konwencji jest przecież — stwierdzał Raszewski — próbą przekształcenia teatru w obraz. Poczynając od ramy, do ostatnich czasów żywo przypominającej złożoną ramę obrazu, a kończąc na malowanych dekoracjach”⁵.

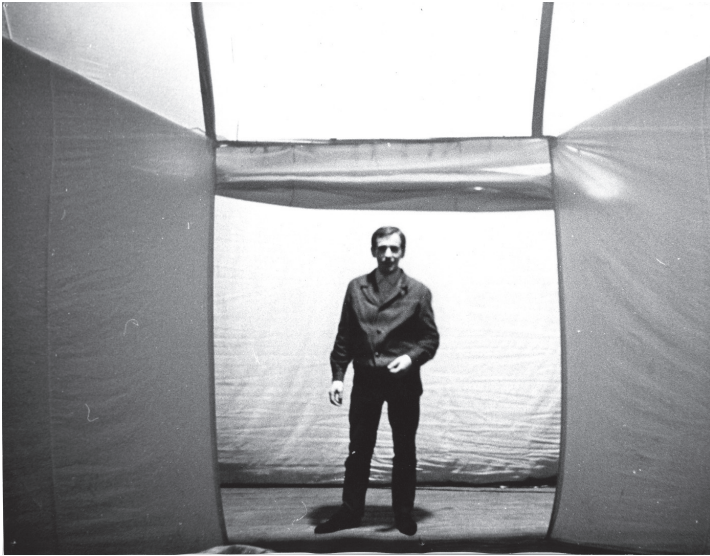
Na scenie panował wówczas malarz-architekt-inżynier w jednej osobie, odpowiedzialny za projekty poszczególnych elementów plastycznych, ale także za techniczne wyposażenie sceny, w tym opracowanie i zastosowanie odpowiednich mechanizmów wprawiających iluzjonistyczną wizję w ruch. To zatem czas malowanych, obrotowych telari i ruchomych prospektów, licznych eksperymentów ze światłem zmierzających do wzmocnienia jego źródła i bezpiecznej eksploatacji, czy wreszcie testowania efektów, by pomnożyć alterację spektatorów. Wśród opisanych przez Furtenbacha urządzeń specjalnych znalazły się zarówno te autorskie, jak i podpatrzone we Florencji (m. in. u mistrza Guilia Parigiego), które następnie we własnej praktyce teatralnej sprawdzał i udoskonalał. Doświadczenia te pozwoliły mu zawrzeć w rozprawach dość precyzyjne informacje dotyczące wymiarów, materiałów, z których zostały wykonane poszczególne elementy dekoracji. Kilka ilustracji, pochodzących z jego manuskryptu *Mannhafter Kunstspiegel*, powstałego około 1650 roku, Krechowicz zamieścił ponad trzy wieki później w programach Teatru Galeria⁶. Polskiemu artyście bliska była zapewne idea teatru zamienionego w obraz, jak i dość prymitywna, choć efektowna aparatura umożliwiająca tworzenie iluzji.

W tym samym programie spektaklu *Termitiera* znalazło się także rozwiązanie innego czarodzieja sceny Niccoló Sabbatiniego (1574–1654). Było to urządzenie, które — dzięki zastosowaniu cylindrów uruchamianych mechanicznie — umożliwiało sprawne wyciemnienie sceny. W swej znakomitej *Praktyce budowania scen i machin teatralnych*⁷ tenże architekt książy, geometra i budowniczy z Pesaro, proponował wiele

⁵ Joseph Furtenbach, *O budowie teatrów*, tłum. i oprac. Zbigniew Raszewski, wyd. II, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 8.

⁶ Zarówno w programie *Termitiery* (1964), jak i *Inwazji* (1967).

⁷ Niccoló Sabbatini, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatrali*, 1638. Polski przekład: Niccoló Sabbatini, *Praktyka budowania scen i machin teatralnych*,



15. Jerzy Krechowicz podczas prób do spektaklu *Termitiera*,
fot. Stefan Figlarowicz, ze zbiorów Sanny Figlarowicz

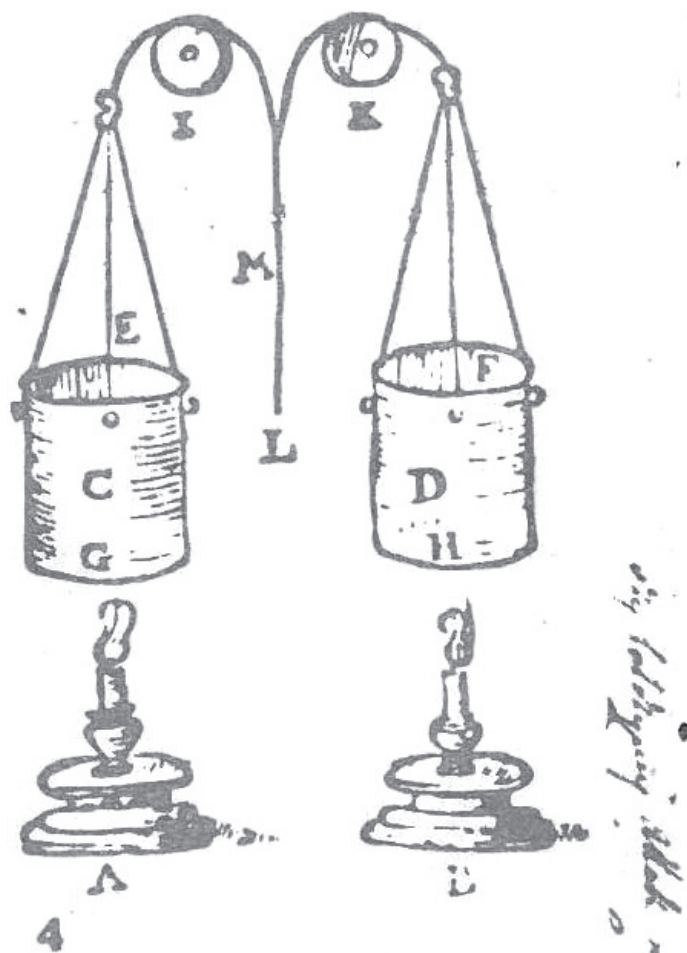
prosty ale funkcjonalnych rozwiązań, które odsłaniając *materialno-mechaniczny wymiar teatru* zdominowały inne elementy spektaklu.

„Właściwymi bohaterami nie są aktorzy dramatu, tancerze, czy muzycy, ale perspektywiczne dekoracje z mechanizmami ich zmiany oraz urządzenia i maszyny służące do ewokowania rozmaitych efektów”⁸.

W konsekwencji autor wiele miejsca poświęcił sposobowi animacji elementów świata scenicznej ułudy, kierując uwagę na ich niewidocznych partnerów — maszynistów. Świat ludzi i machin działających w ukryciu przed widzem na rzecz plastycznej kompozycji całości, jak i prostota warsztatu nasywają skojarzenia z iluzjonistycznym instrumentarium Teatru Galeria.

tłum i oprac. Anastazja Kasprzak, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

⁸ Barbara Judkowiak, *Wstęp*, w: Niccolò Sabbatini, *Praktyka budowania...*, cyt. wyżej, przyp. 7, s. 20.



16. Ilustracja zamieszczona w programie do spektaklu *Termitiera* (1964)
 — fotokopia urządzenia do wycienniania źródeł światła
 Niccolò Sabbatiniego

„Rozmaitość możliwości technicznych i artystycznych, jakie dawały projekcje, autorzy piszący o nich od połowy XIX wieku określali terminem „sztuki projekcji” (*Projektionskunst / The Art of Projecting / L'art des projections*). Historycznie pojęcie to określa — w węższym znaczeniu — procesy rozwojowe zachodzące od wynalezienia «*laterna magica*» w połowie XVII wieku, jednak do jego zakresu należą również znane już w starożytności formy projekcji za pomocą luster”⁹.

Zwierciadła wklęsłe rzutują obraz na różne powierzchnie. Szkło Claude’a, czyli lekko wypukłe i przyciemnione zwierciadło, pozwalało oglądać osiemnastowiecznym podróżnikom pejzaże.

„Gdy się spojrzy w takie lustro, pewne rzucające się w oczy elementy krajobrazu, jak na przykład drzewa, zdają się znajdować w warstwach «uciekających» w głąb przestrzeni. Dzięki takiemu zwierciadłu prawdziwy krajobraz wygląda jak dzieło Claude’a Lorraina”¹⁰.

Zwierciadło takie stanowiło narzędzie pracy wielu malarzy, w tym Velázquez, który w swojej kolekcji posiadał lustra, różne przyrządy oraz traktaty optyczne. Korzystanie z nich było często tajemnicą warsztatu artystów. Wywoływanie różnych efektów za pomocą zwierciadeł opisał Giambattista della Porta — samouk, niezdiscyplinowany myśliciel, niezależny umysł o antyautorytarnej postawie, założyciel Akademii Tajemnic — w swojej encyklopedycznej pracy na temat urządzeń optycznych *Magia Naturalis* z 1554 roku. Wspominam o nim dlatego, iż interesował go katoptryczny teatr, w którym zwierciadła były zaaranżowane w taki sposób, by tworzyć iluzjonistyczne, zwielokrotnione światy. To on również sprawił, że *camera obscura* — mimo że była znana już wcześniej — stała się sensacją.

⁹ Ludwigo Vogl-Bieniek, *Historyczna sztuka projekcji. Otwarta perspektywa na film jako przedstawienie*, w: KINtop. *Antologia wczesnego kina*, Andrzej Dębski i Martin Loiperdinger (red.), Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2016, s. 30. Latarnię magiczną wynaleziono wcześniej, bo w XV wieku.

¹⁰ David Hockney, *Lustra i odbicia*, w: David Hockney, Martin Gayford, *Historia obrazów. Od ściany jaskini do ekranu komputera*, Wydawnictwo Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2017, s. 108.

„Wydobył ją z raczej wąskiego kręgu zastosowań astronomicznych czy — jak w przypadku Albertiego i Leonarda — z obserwacji architektonicznych i uczynił modelem wielorako przydatnym”¹¹.

Eksperymentował z zastosowaniem w niej szkła dwuwypukłego, które miało skupić wpadającą wiązkę światła i odwrócić rzutowany obraz. Urządzał pokazy w ciemnym pokoju, w których dzięki optyce, światłu i umieszczonym na zewnątrz aktorom pojawiały się kolorowe obrazy w ruchu. Efekt ten przypominał kino. Był wreszcie projektantem maszyny do metamorfoz, choć częściej kojarzy się ją z nazwiskiem uczonego i konstruktora Athanasiusa Kirchera.

Jerzy Krechowicz bez wątpienia inspirował się dorobkiem Athanasiusa Kirchera — jednego z ostatnich uczonych uniwersalnych, pomysłodawcy maszynowego teatru akustycznego, założyciela *Musei Kirscherianum* — gabinetu osobliwości, w którym znajdowały się aparaty optyczne i akustyczne, wprawiające zwiedzających w pomieszczenie. Szczególnie istotne dla polskiego artysty okazało się dzieło *Ars magna lucis et umbrae* (Wielka sztuka światła i cienia), z którego ilustracji skorzystał w programach do dwóch spektakli. Kircher był tym, który opisał i imponująco zobrazował sposób funkcjonowania *laterna magica* (choć jej nie wynalazł), stanowiącej połączenie *camera obscura*, będącej prototypem współczesnego projektora, a także katoptrycznego teatru.

„Używał on tego sprzętu zarówno podczas odczytów, jak też w praktyce teatralnej, w obydwu wydaniach *Ars magna lucis et umbrae* z techniczną kompetencją rozpatrywał różnorakie zastosowania projekcji obrazów w ciemnych pomieszczeniach. Istotne jest to, że jego prezentacja «taumaturgicznej konstrukcji» latarni, dawała odczuć całą moc, jaką taka aparatura mogłaby okazać przy inscenizowaniu iluzji”¹².

Rozpisywał się o możliwościach zastosowania różnych typów zwierciadeł, między innymi cylindrycznego, dzięki

¹¹ Sigfried Zielinski, *Magia i eksperyment: Giovan Battista della Porta*, w: tenże, *Archeologia mediów...*, cyt. wyżej, przyp. 3, s. 120–121.

¹² Sigfried Zielinski, *Światło i cień — konsonans i dysonans: Athanasius Kircher*, w: tenże, *Archeologia mediów...*, cyt. wyżej, przypis 3, s. 182.

któremu można było „unosić” figury w powietrze i je tam „zawieszać”, czy aparatu do metamorfoz, który służył do przemiany i wywołania wstrząsu u widza. Pracował również nad prototypem polimorficznego, katoptrycznego teatru, w którym scenę otaczały ruchome ściany wyłożone lustrami. Był on pomyślany jako przestrzeń performansu i zwielokrotnionych, optycznych eksperymentów z udziałem miniaturowych obiektów.

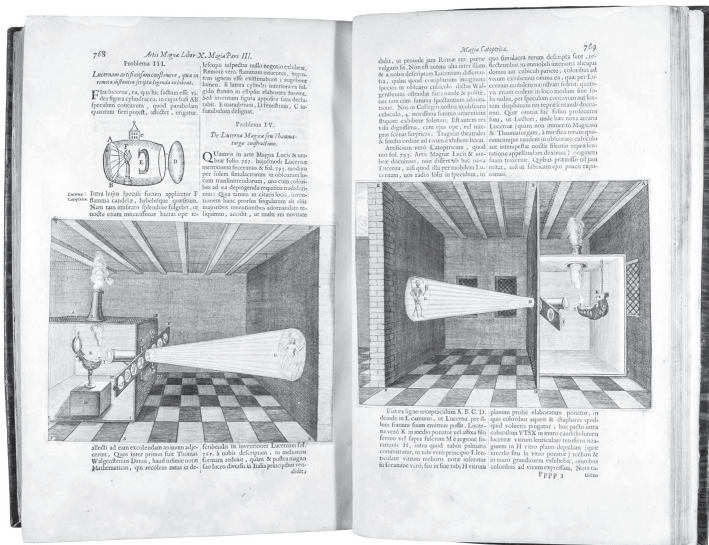
„Za pomocą swego rodzaju dźwigni wydobywano z zapadni na płaszczyznę całe sceny, umieszczoną z boku korbą można było wprawiać w ruch także martwe przedmioty albo od razu instalować na scenie obiekty kinetyczne, jak marionetki lub jakąś z Kircherowskich hydraulicznie poruszanych rzeźb”¹³.

Teatry katoptryczne Porty i Kirchera były przede wszystkim projektami wyobrażonymi lub też widzianymi przez kameralną grupę widzów.

Innym, bliższym współczesności projektem, który nie zyskał akceptacji środowiska lalkarzy, był lustrzany, a później epidiaskopowy teatrzyk lalek Andrzeja Pawłowskiego. Artysta zainteresował się sztuką lalkarską już podczas studiów na Wydziale Architektury Wnętrz ówczesnej Szkoły Sztuk Plastycznych w Krakowie, gdzie w latach 1948–1950 był także — co nie jest bez znaczenia — młodszym asystentem Tadeusza Kantora. Tematyka na tyle zafrapowała młodego twórcę, iż teatrowi lalek dla świetlic i szkół poświęcił swoją pracę dyplomową napisaną pod kierunkiem prof. Antoniego Chudzikiewicza. W założeniach artysty-konstruktora miała to być przenośna scenka mieszcząca się w walizce, charakteryzująca się

„prostą konstrukcją, przede wszystkim zaś powinna ułatwiać pracę animatorowi. Ostatnie z założeń warunkowało nietypową konstrukcję scenki oraz niekonwencjonalny sposób animacji lalek. Rozłożony teatrzyk składał się ze stołu, od strony widza poprzedzonego ramą sceniczną z kurtyną, nad którym znajdowało się, umieszczone pod kątem 45°, lustro. Animator siedząc za stołem, stanowiącym jednocześnie odpowiednik sceny, prowadził horyzontalnie trzymaną

¹³ Tamże, s. 187.



17. Miedzioroty przedstawiające projekcję laterna magica z dzieła Athanasiusa Kirchera *Ars magna lucis et umbrae*, Amsterdam 1671, Księga X, s. 768–69. Szkic techniczny zawiera błąd. Przezroczysty pas z wyświetlanymi obrazami powinien znajdować się między źródłem światła i soczewką, a nie przed obiektywem. Dzięki uprzejmości Universitätsbibliothek Heidelberg (Niemcy),

lalkę, zwróconą brzuchem do góry, a ona dzięki zastosowaniu lustra prezentowała się w pozycji pionowej, twarzą do widza¹⁴.

Ten sposób poziomego ożywiania animantów podyktowany był wygodą lalkarza, zastosowanie lustra stwarzało natomiast możliwości uzyskiwania różnych efektów formalnych — deformacji, zwielokrotnień, odwróceń. W Opisie ochronnym w 1950 roku artysta sam zwracał uwagę na ów kreatywny potencjał:

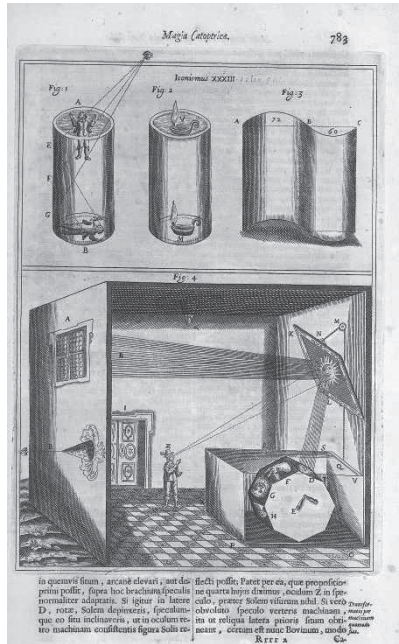
„Zwierciadło [...] odbija uzyskany obraz pacynki w kierunku widza oglądającego ją przy podniesionej kurtynie

¹⁴ Kamil Kopania, *Teatr lalki, Bauhaus, Richard Teschner, Kineformy. Kilka uwag na temat wczesnej twórczości Andrzeja Pawłowskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2002, nr 39–40, s. 256.

w ramie scenicznej [...]. Ewentualne zastosowanie krzywego zwierciadła oraz trików lustrzanych zwiększają możliwości wywoływania efektów plastycznych”¹⁵.

Konfrontacja wynalazku ze środowiskiem lalkarzy i wyrażone przez nich uwagi krytyczne dotyczące zbyt małych rozmiarów scenki nie zniechęciły jednak Pawłowskiego. W nowej wersji lustro zastąpił epidiaskop, który miał rzutować powiększone maleńkie lalki na wielki ekran. Artysta poszukiwał bardzo jasnych soczewek pozwalających na uzyskanie dużej głębi ostrości, bo te, które były dostępne, dawały niestabilny, niewyraźny obraz. Kolejnym problemem było nagrzewanie się żarówek, co podnosiło znacząco temperaturę na scenie. Pawłowski, widząc potencjał artystyczny w swym projekcie, nie poddawał się i poszukiwał właściwych rozwiązań. Teatr epidiaskopowy

„jest nowym rodzajem widowiska i droga jego rozwoju nie może przebiegać ani po drodze teatru lalek, ani kina. Powinien on dążyć do wykorzystania swych specyficznych, nowych możliwości wynikających z warunków technicznych optyki i wypracować swoisty charakter, prawdopodobnie również



18. Aparat do metamorfoz Kirchera, który służył do alegorycznej przemiany widza. Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, Amsterdam 1671, Księga X, s. 783. Dzięki uprzejmości Universitätsbibliothek Heidelberg

¹⁵ Opis ochronny wzoru użytkowego PL 9603 Y1 zgłoszony do Kolegium Rzeczników Patentowych w 1950 roku.

w technice samej lalki. Tymi charakterystycznymi cechami, które trzeba wykorzystać, są: jednokierunkowość odbierania obrazu przez soczewkę, sfery pozostające poza głębią ostrości pozwalające na uzyskanie nieostrego obrazu aż do zatracenia go, wykorzystanie tych sfer do bezpośredniego poruszania lalki lub dekoracji ręką, rozjaśnianie lub zaciemnianie obrazu za pomocą przysłon, zastosowanie w pewnych celowych wypadkach soczewek deformujących i kolorowych filtrów¹⁶.

W Teatrze Galeria korzystano zarówno ze zwierciadeł, jak i epidiaskopów, by rzutować odbicia/projekcje na różnokształtne ekrany. Innym z przykładów działań eksperymentalnych w zakresie zastosowania optyki i światła w teatrze lalek była działalność Richarda Teschnera — urodzonego na ternie dzisiejszych Czech rzeźbiarza, malarza i architekta, działającego w Wiedniu. Jest wielce prawdopodobne, że Pawłowski (a może również Krechowicz) znali jego przedstawienia *Figurenspiegel* (Lustro dla figur-lalek) realizowane od 1931 roku¹⁷.

„Tajemnica kryła się w specjalnym rozwiązaniu nierówności na kształt fal. Od wewnątrz soczewkę pokrywała zasłona z muślinu o dość dużych oczkach. Urządzenie takie zobowiązywało Teschnera do reliefowego komponowania akcji. Na ogół lalkarze dążyli do [uzyskania] efektu głębi sceny, ale Teschner dobrze się czuł za tym płaskim kołem, będącym dla niego symbolem spełnienia i nieskończoności. Soczewka przydawała miękkości rysunkowi postaci, umożliwiała koncentrację obrazu i dawała poczucie niezwyklej, nierealnej iluzji. Co więcej, optyczne właściwości soczewki tworzyły wokół postaci rodzaj aureoli, a wszystkie działania realne i realne przedmioty przenosiły w wymiar świata nierzeczywistego. Dodatkowe efekty osiągnęto oświetlając muślin. Światło rzucone z przodu czyniło muślin nieprzenikalnym i dawało właśnie efekt odbicia w zwierciadle. Światło rzucone od tyłu eliminowało jak gdyby obecność tkaniny. Stosowanie na przemian światła tylnych i przednich dawało więc efekt niezwyklej i zaskakującej, tym bardziej że Teschner stosował lampę łukową¹⁸.”

¹⁶ Władysław Cybulski, *Epidiaskopowy teatr lalek*, „Dziennik Polski” 1954, nr 3.

¹⁷ Hipotezę taką stawia Kamil Kopania, *Teatr lalek*, j.w., przyp. 14, s. 259.

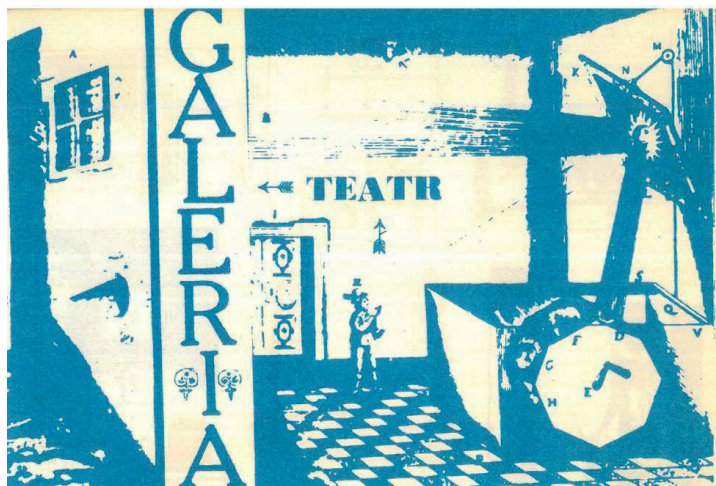
¹⁸ Henryk Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*, t 2: *Od romantyzmu do wielkiej reformy teatru*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 233 [cyt.

Stosowanie soczewek, które powiększały mikroobrazy umieszczone na kliszach, jak i kreatywnie działające światłem, to również praktyki znane w Teatrze Galeria.

Wracając do *laterna magica* — aparatury optycznej, której zastosowania teoretycznie rozważał Athanasius Kircher. Urządzenie to było również nazywane *latarnią magiczną*, *latarnią czarnoksiężską* czy *latarnią strachu*. Realizowano za jej pomocą fantasmagorie — spektakle z udziałem optycznych zjaw i duchów prezentowane pod koniec XVIII wieku. Szczególnie popularne były pokazy belgijskiego fizyka, aeronauty, prawdopodobnego wynalazcy spadochronu i iluzjonisty Étienne Gasparda Roberta, zwanego również Robertsonem, odbywające się w wielu miastach Europy. Nieodzownym repertuarem iluzjonistycznych atrakcji i środków było unoszenie się rzutowanych obrazów-postaci w powietrzu, stosowanie nierozpoznawalnych ekranów czy wyświetlanie projekcji na dymie, nacieranie obrazu na widzów, dzięki używaniu mobilnych projektorów z przysłonami i mechanizmu wprawiania slajdów w ruch. Jeden z kanoników z Hamburga, oglądający fantasmagorie Robertsona, tak relacjonował ich kształt i przebieg:

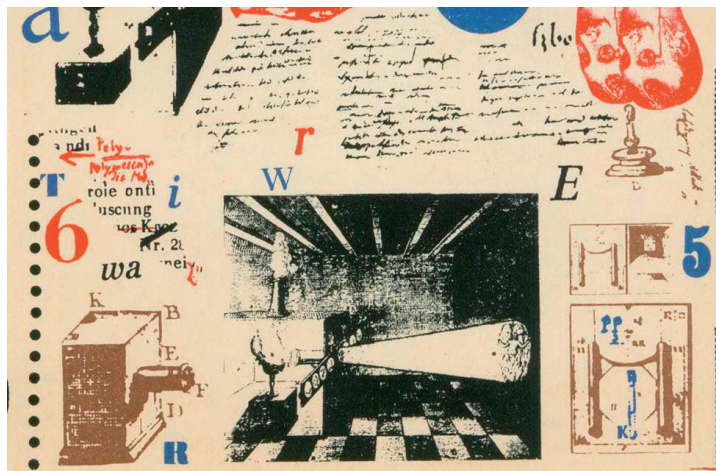
„Obywatel Robertson codziennie zapowiada fantasmagorie, ukazywanie się zjaw, sztuczki, iluzje, *la non saglante*, *la bataille de Marengo*, *la femme invisible*, popisy brzuchomówcy. Rozmaitość i spotęgowana iluzja powodują, że zabawy Robertsona są ciekawostką w Paryżu i w stylu paryskim. Do tych celów zostało urządzone kilka sal w klasztorze Kapucynów. Przy ścianach, pośród dużej liczby narzędzi fizykalnych, stoją skrzynki z wizjerami, latarnie magiczne nowej konstrukcji wywołujące marzenia malarskie, wkleśłe zwierciadła wszelkiego rodzaju, pryzmaty, szkła przemieniające rysunkowe karykatury i temu podobne zabawki optyczne. [...] Lampa nagle gaśnie i oto swobodnie unosząc się w powietrzu, z ledwo słyszalnym uderzeniem skrzydeł, pojawiają się puszczyki, zwiastuny grobów, a po nich duchy bohaterów i wielkich ludzi. Wśród grzmotów burzy, dzwonienia łańcuchów, syku płomieni i wycia oszalałej armii powstają duchy piekielne i krwawa postać Robespierre’a. Wszystkie

z drobnymi modyfikacjami].

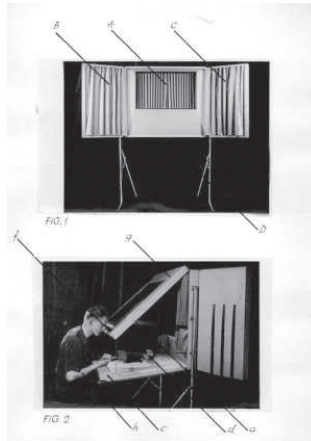


19. Program do spektaklu *Termitiera* (1964), w którym Krechowicz użył między innymi fotokopii ilustracji wykonanych oryginalnie w technice miedziorytu przedstawiających aparat do metamorfóz z dzieła *Ars magna lucis et umbrae* Athanasiusa Kirchera.

Dzięki uprzejmości Universitätsbibliothek Heidelberg



20. Powiększenie fragmentu programu do spektaklu *Inwazja* (1967), w którym Jerzy Krechowicz użył fotokopii ilustracji wykonanej oryginalnie w technice miedziorytu, przedstawiającej sposób funkcjonowania *laterna magica*. Aparatura rzutuje obraz figury w ogniu czyścicowym.



21. Andrzej Pawłowski i jego przenośny lustrzany teatrzyk kukiełek (1950), Kraków. Opis wzoru użytkowego Ru-9603. Opubl. 24.4 1951, fot. Archiwum Urzędu Patentowego w Warszawie

te złydy i zwydy zrobione są nader pomysłowo, postacie można rozpoznać, widać je ostro na czarnym tle, a widowisko szalejących płomieni i zionącej ogniem otchłani piekieł robi wrażenie malarskie i zdumiewające¹⁹.

Ukryta przez wzrokiem widzów maszyneria i zaaranżowana scenografia stwarzała wyjątkową sytuację nieruchomej kontemplacji *iluzorycznej obecności wirtualnych figur*²⁰. Jerzy Krechowicz osiągał podobne efekty unoszenia się abstrakcyjnych obrazów, stosując zbliżone zasady ich rzutowania.

Latarnia magiczna była również używana podczas wykładów. Szczególnie istotne — z uwagi na popularyzatorski charakter Teatru Galeria i stosowane w nim wielostrumieniowe wyświetlanie slajdów — były projekcje obrazów stosowane jako pomoce badawcze w historii sztuki. Pierwszym,

¹⁹ Ludwik Vogl-Bieniek, *Historyczna sztuka projekcji...*, w: *KINtop...*, zob. wyżej przyp. 9, s. 38.

²⁰ Anne Friedberg, *Mobilne i wirtualne spojrzenie w nowoczesności: flâneur/flâneuse*, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, pod red. Tomasza Majewskiego, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 74.

który użył ich do tego celu na ogólnoniemieckim forum w 1873 roku, był Bruno Meyer. Z początku jednak środowisko naukowe nie przyjęło tej formy prezentacji, kojarząc ją z popularnymi panoptikami.

„Jednak po opowiedzeniu się Hermana Grimma za tym medium, do końca stulecia projekcja obrazów powszechnie się przyjęła. Dla Grimma powiększona projekcja umożliwiała analityczny dostęp do obiektu, analogiczny do tego, który — dzięki mikroskopowi — był udziałem nauk przyrodniczych. Uważał on, że z jej pomocą to, co artystyczne, ukazuje się w stopniu wyższej autentyczności, aniżeli jawiłoby się ono gołemu oku”²¹.

Formę wykładów ilustrowanych slajdami rozwinął później Heinrich Wölfflin, stosując równoległą projekcję dwóch obrazów.

„Komparatystyczna metoda wykładu ze zdublowanymi slajdami stała się jedną z pomocy pedagogicznych niemieckiego historyka [...] od momentu, kiedy w 1901 roku rozpoczął on wykładać na Uniwersytecie w Berlinie. [...] Wölfflin zaczął stosować projektory na dwa obiektywy, by móc porównać dwa różne obrazy czy też ukazać zbliżenie szczegółów obok podstawowego obrazu. Wykorzystanie podwójnej projekcji slajdów pozwalało widzowi rozważać jeden obraz w relacji do drugiego — porównywać go z innym wcześniejszym, z przybliżonym detalem, z kontrastującym stylem”²².

Émile Reynaud, francuski demonstrator przeźroczy, dążył natomiast do stworzenia symbiozy teatru i sztuk optycznych. Skonstruował w tym celu praksinoskop²³, czyli urządzenie oparte na

„zasadzie bębna zootropowego. W środku [Reynaud] umieścił 12 luster w układzie pryzmatycznym, w których odbijały się

²¹ Horst Bredekamp, *Media obrazowe*, tłum. Mariusz Bryl, „Artium Quaestiones”, 2004, nr XV, ss. 209–232, tu s. 216.

²² Anne Friedberg, *Wielość*, w: tejsze, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 347.

²³ Władysław Jewsiewicki, *Pierwsze próby projekcji filmowej*, w: tegoż, *Prehistoria filmu*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1953, s. 152. Autor podaje tu błędną datę 1876, tymczasem praksinoskop został zbudowany rok później, w 1877 roku.

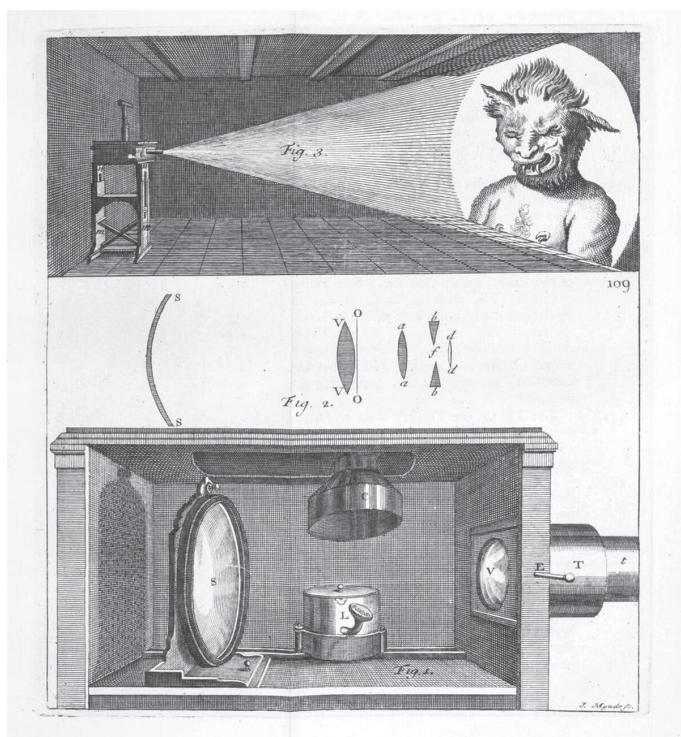


22. Figurspiegel / Lustro dla figur-lalek w spektaklu Richard Teschner *Zegar życia*, 1935, fotografia za zgodą Muzeum Teatralnego w Wiedniu.

obrazki ręcznie malowane, znajdujące się na taśmie [papierowej — dop. M.G] wewnątrz bębna. Taśma zawierała obrazki jakiejś postaci wykonującej pewne czynności w ruchu”²⁴.

Przez blisko piętnaście lat wytrwale udoskonalał i rozbudowywał urządzenie, by uzyskać satysfakcjonujący (przynajmniej na pewien czas) efekt dłuższej, płynniejszej projekcji. Dążąc do przekształcenia aparatu w projektor, rozbudował go o korbę, lampę oświetlającą wewnątrz bębna i wreszcie „wykadrował” miniaturowym oknem scenicznym. W tak powstałym praksinoskopie „teatralnym”, na tle papierowych miniplansz-dekoracji ukazywały się krótkie projekcje, wciąż uzależnione od długości „taśmy” i dostępne dla niewielkiej grupy widzów. Parę lat

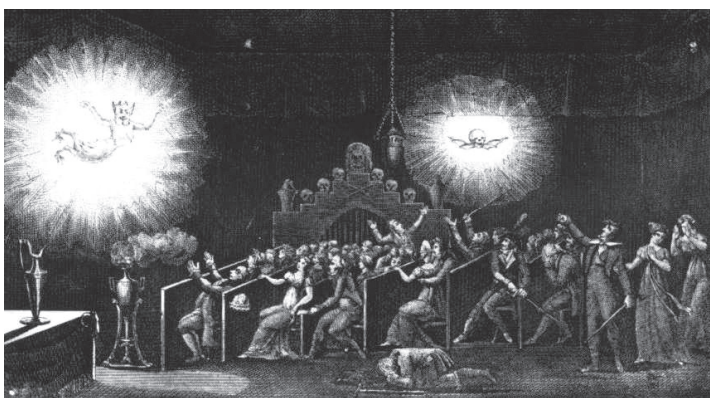
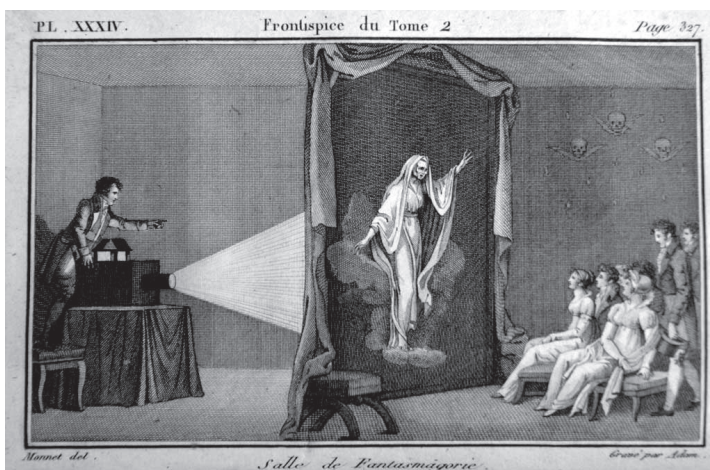
²⁴ Tamże, s. 152.



23. Projekcja latarni magicznej oraz wnętrze aparatu. Ilustracja pochodzi z dzieła Willema Jacoba Gravesande'a, *Physices elementa mathematica, experientis confirmata, sive introductio ad philosophiam Newtonianam*. 1720, Tomus II, dzięki uprzejmości Digital Libraries Connected

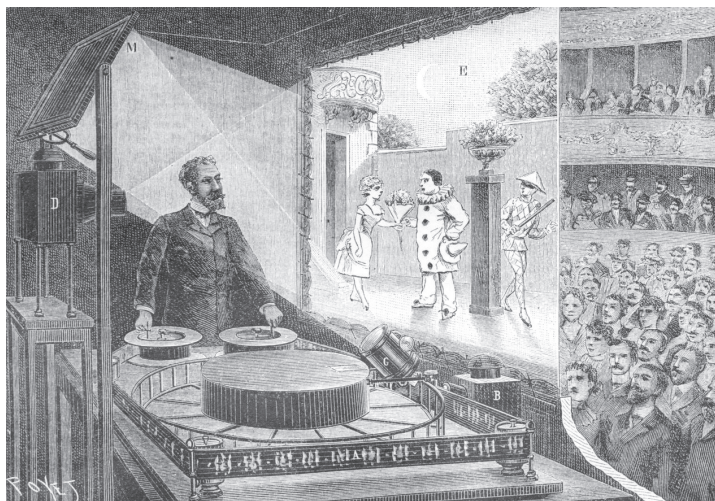
później zrealizowano pełniej ten projekt w Teatrze Optycznym (*Theatre Optique*) z 1892 roku, gdzie rysowane klatka po klatce obrazy były manualnie przesuwane i dostosowywane do tempa akcji. Projekcje „w drodze” na ekran musiały jeszcze odbić się w zamontowanych lustrach, gdy to nastąpiło, oczom widzów ukazywały się różne zabawne i poruszające krótkie scenki nazywane *Pantomimes lumineuses*²⁵. Były to nieme zdarzenia wyświetlane przy akompaniamencie muzyki granej na żywo. Proces technologiczny był ukryty przed publicznością.

²⁵ Przyjmuje się, że Reynaud stworzył blisko 7 filmów, każdy miał co najmniej kilkaset obrazków. Seanse trwały zwykle ok. pół godziny.

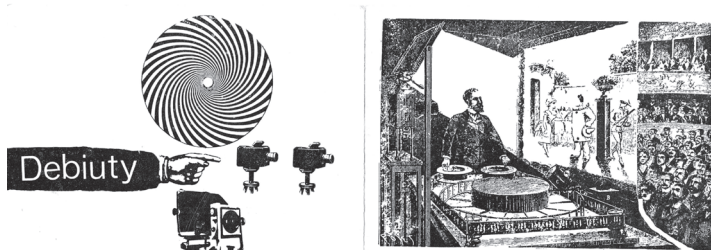


24–25. *Fantasmagorie* Etienne-Gasparda Robertsona, 1802, dzięki uprzejmości „New Magic Lantern Journal”

„Spektakle francuza miały jednak pewną cechę, której późniejszemu kinu brakowało, przynajmniej aż do czasu pojawienia się interaktywnych mediów. Mianowicie nie były wyłącznie mechanicznym odtworzeniem wcześniejszego zapisu. Reynaud ręcznie operował kilkoma elementami projekcji, uważnie nasłuchując reakcji Sali i spontanicznie decydując o długości czasu trwania poszczególnych obrazów? Wystarczyło przestać kręcić korbą, aby któraś z postaci zastygła w bezruchu tak długo,



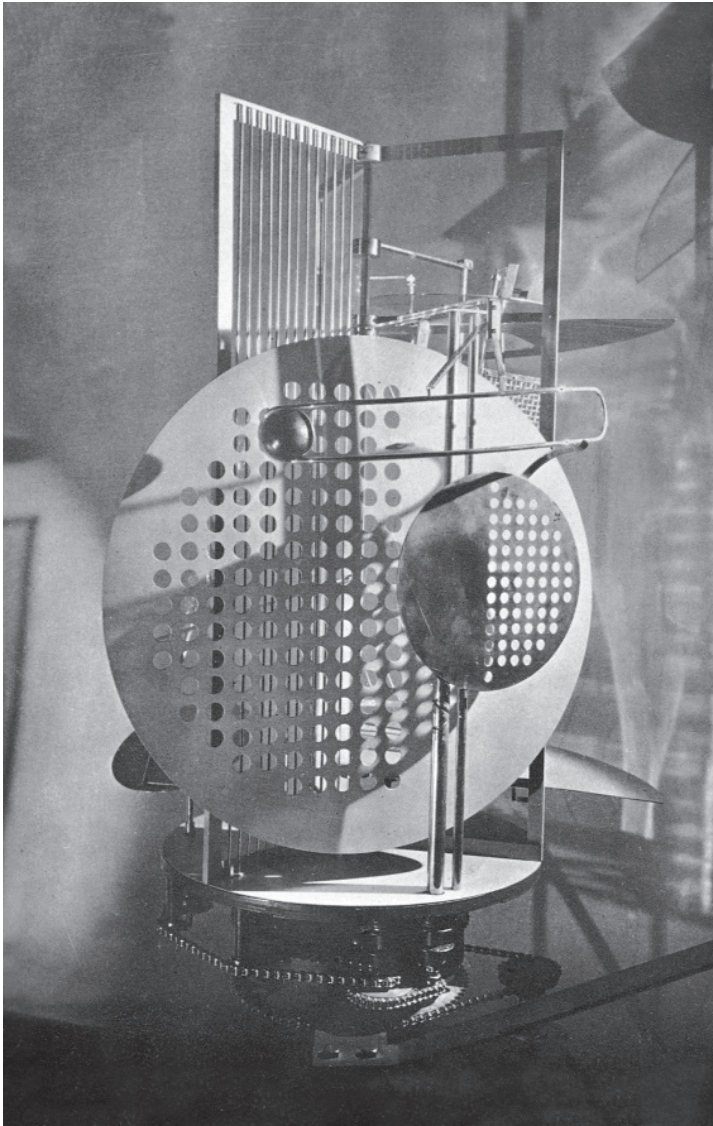
26. Ilustracja przedstawiająca reprojekcję w Teatrze Optycznym Emile'a Reynaulda podczas przedstawienia *Pauvre Pierrot* (Biedny Pierrot) autorstwa Louisa Poyeta, opublikowana w lipcu 1892 roku w czasopiśmie „La Nature”, dzięki uprzejmości Bibliothèque Nationale de France



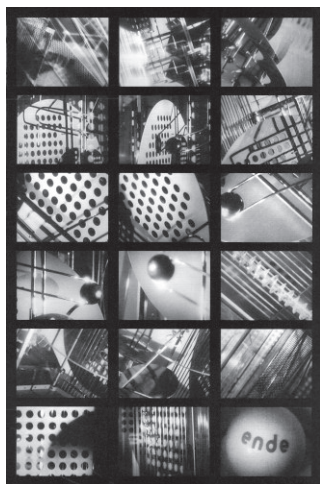
27. Zaproszenie na III Ogólnopolski Przegląd POLSKIE DEBIUTY FILMOWE 1972 zawierające powyższą ilustrację, zaprojektowane przez Jerzego Krechowicza; ze zbiorów Autorki

jak artysta uznał to za stosowne. I to właśnie pewna niepowtarzalność, a nawet ezoteryczność każdego przedstawienia wiązała Teatr Optyczny bardziej z pokazami magii czy teatrem chińskich cieni, niż z kinematografem braci Lumière”²⁶.

²⁶ Marcin Giżycki, *Magiczne początki kina*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29–30, s. 212.



28. László Moholy-Nagy, Modulator świetlnoprzestrzenny (1922–1930),
za zgodą Guttormsgaards Arkiv (Norwegia)



29. Stopklatki z filmu-rejestracji działania modulatora László Moholy-Nagy, *Gry świetlne*: czarne, białe, szare (1930), z archiwum Fundacji Signum

Możliwość manipulowania i dokonywania zmian przez ukrytego animatora-predistygatora stwarzała warunki do prezentacji każdorazowo innego pokazu. Nie był on więc odtwarzany, a wykonywany.

W tym samym roku, w którym rozpoczął swoją działalność Teatr Optyczny, rozpoczęła się również produkcja elektrycznych projektorów do wyświetlania slajdów. Sprzęt ten również znalazł zastosowanie zarówno wśród naukowców, jak i twórców wydarzeń. Na przykład, Jerzy Kujawski w 1949 roku wykorzystał taką aparaturę do projekcji wizualizacji w spektaklu *Droga do Damaszku*²⁷. Artysta umieścił plamy barwne na celu-

loidowych błonach, gdzie pod wpływem temperatury ulegały swobodnej, nieprzewidywalnej przemianie²⁸. W ten sposób czas i przypadek miały silny wpływ na proces twórczy, którego przebieg zrównywał się z jego percepcją w teatrze. Jednorazowy pokaz eksperymentu odbył się w tym samym roku także poza sceną, w Galerii Dragon w Paryżu. Artysta nadał mu wymowny tytuł *Les peintures en mouvement* (Malarstwo w ruchu). Jak sam wspominał:

„Próbowałem realizować ruchome dekoracje, wyświetlając na ekranie płyty fotograficzne z wcześniej naniesionymi kilkoma barwnymi plamami, które z czasem rozciągały się pod wpływem ciepła projektora. Potem jeden

²⁷ August Strindberg, *Droga do Damaszku*, reż. Nadine Lefebure i Pierre Guilbert, Teatr Vieux Colombier w Paryżu (premiera: 30.05.1949 roku).

²⁸ Informacje te podaję za: Jerzy Kujawski, *Maranatha*, katalog pod red. Andrzeja Turowskiego, Wydawnictwo Muzeum Narodowego w Poznaniu, Poznań 2005, s. 74.

seans w galerii — w nawiązaniu do scenograficznej idei projekcji”²⁹.

Już w 1927 roku László Moholy-Nagy — węgierski artysta i teoretyk związany z Bauhausem — nazwał wiek XX epoką światła. Zarówno on, jak i wielu innych artystów, było nim urzeczonych. Interesowało ich nieimitacyjne kształtowanie oraz wizualizacja jego fizykalnych atrybutów — „ruchowej energii promieni świetlnych, przebiegających w czasoprzestrzennym kontinuum, nieuchwytnym ludzkim okiem”³⁰. Nie można nie wspomnieć tutaj o Thomasie Wilfredzie, który od 1905 roku pracował nad koncepcją sztuki światła w ruchu, nazwaną przez niego *Lumią*. Artysta zerwał z tradycją barwnych organów i zajął się fenomenem światła samym w sobie. Twierdził wręcz, że wynalazł ósmą sztukę. Dla jej potrzeb wymyślił i skonstruował w 1919 roku instrument — *clavilux*³¹, który został pierwszy raz zastosowany trzy lata później podczas cichego pokazu świetlnego w Nowym Jorku. Twórca traktował światło jako niezależne medium, którym sterował za pomocą klawiatury instrumentu. Proponowana przez niego nowa sztuka lumia opierała się na formie, kolorze i ruchu. Każda z jego lumii była unikalną konfiguracją działania źródeł światła (żarówek), soczewek, filtrów, obrotowych dysków z kolorowymi kompozycjami, powierzchni odbijających, wspartych działaniem klawiatury, umożliwiającej sterowanie spektaklem świetlnym, który był rzutowany na ekran kinowy. W efekcie powstawała odrębna, cykliczna kompozycja, która powtarzała się w ustalonym przez artystę czasie³². Wilfred

²⁹ Tamże.

³⁰ Andrzej Gwóźdź, *Przebudzenie światła. Na początku było światło, w: tegoż, Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1990, s. 73.

³¹ Powstało osiem instrumentów mechaniczno-elektrycznych, które Wilfred ponumerował literami od A do H. Każdy kolejny model był przez artystę stopniowo miniaturyzowany, by ostatecznie zmieścić się w walizce. Miało to ułatwić jego transport w czasie tournée. Skonstruował także wersje *Clavilux Junior* oraz *Lumia Box*.

³² Wilfred współpracował również z amerykańskimi teatrami, dla których tworzył rozwiązania projekcyjne, stwarzające iluzjonistyczne efekty. W 1941 roku Muzeum Sztuki Współczesnej MoMa w Nowym Jorku jako pierwsze zakupiło jego lumie *Vertical Sequence II, Opus 137*. Praca została

powołał zresztą później Art Institute of Light w 1930 roku w Nowym Jorku, który uznawany jest za jeden z pierwszych ośrodków zajmujących się czystą sztuką światła.

Moholy-Nagy diagnozował, iż tradycyjne malarstwo sztalugowe wymaga przeobrażeń w sposobie kształtowania optycznego, zgodnych ze współczesnymi potrzebami i możliwościami. Zwiastunem tych zmian był — według niego — obraz Kazimierza Malewicza *Biały kwadrat na białym tle* (1918):

„Symptomy zapoczątkowanego odrotu od tradycyjnego malowania obrazu [...] ujawniają się już w decydujących momentach dziejów ducha, jak choćby w rozwoju suprematysty Malewicza. Jego ostatni obraz biały kwadrat na kwadratowym białym płótnie jest widowym symbolem ekranu projekcyjnego do projekcji obrazów świetlnych i filmów, symbolem przechodzenia malarstwa pigmentowego w kształtowanie światła: na białą płaszczyznę można rzutować światło także w ruchu”³³.

Akademia malarstwa miała stać się akademią światła. W tym kierunku zmierzały niejako eksperymenty studentów Bauhausu skupionych wokół Ludwiga Hirschfelda-Macka bądź Kurta Schwerdtfegera i Josefa Hartwiga. Byli oni zainteresowani ruchem i barwną modulacją zjawisk luminescencyjnych. Chcieli wprowadzić rzeczywisty ruch do obrazu sztalugowego. Opracowali również aparaturę, która pozwalała im tworzyć refleksowe gry światła (*reflektorische*

tam następnie wyeksponowana podczas ważnej wystawy 15 Amerykanów w 1952 roku. Zob. Frederick Kiesler, Jackson Pollock czy Mark Rothko. Szczegółowa lista artystów i prezentowanych prac znajduje się pod linkiem: https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_325838.pdf [data dostępu: 10.02.2019].

³³ Swoją drogą ciekawe byłoby przeanalizowanie relacji między pracą Malewicza a białymi obrazami Rauschenberga: „Jego wielkie, jednolicie białe obrazy z roku 1951 John Cage określił poetycko jako lotniska dla światła, cieni i atomów. Właśnie Cage’owi Rauschenberg zawdzięczał inspirację buddyzmem Zen, którego medytacyjny charakter ofiarowywał duchowe przeciwieństwo dla «malarstwa akcji». Stąd kontemplacyjne, emanujące pustką *White Paintings*”. Zob. Maria Poprzęcka, *W szczelinie między sztuką a życiem*, www.atlassztuki.pl/pdf/Rauschenberg3.pdf [data dostępu: 15.01.2019].

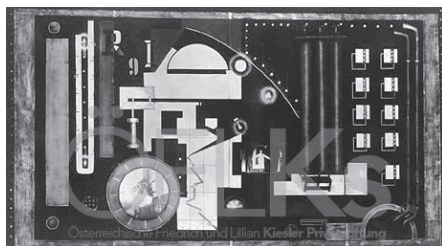
Lichtspiele), które miały również swą barwną odmianę (*reflektorische Farbenlichtspiele*).

„Zasadę [...] stanowiła tylna projekcja barwnego światła o różnej intensywności, sprzężona z ruchem źródła światła (lampa) i wykorzystaniem szablonów, umieszczanych między powierzchnią projekcyjną a źródłem światła. Obsługa aparatu projekcyjnego następowała według ścisłej partytury, swego rodzaju scenopisu”³⁴.

Na czarnym tle ekranu, dzięki kształtowaniu refleksowemu i projekcyjnemu, pojawiały się świetlne formy — punkty, linie i płaszczyzny, zmieniające barwę i przenikające się.

Wspomniany już László Moholy-Nagy w latach 1922–1930 wraz z inżynierem Stefanem Sebökiem pracował nad rekwizytem świetlnym elektrycznej sceny, nazywanym modulatorem świetlno-przestrzennym. Ów obiekt miał być pierwotnie oglądany przez sceniczny otwór, który później został usunięty, co odsłoniło w pełni konstrukcję i mechanizm działania urządzenia. Modulator był zarazem sceną i aktorem kinetyczno-luminescencyjnych zjawisk. Artysta stworzył również ideę teatru totalnego, który miał być mechanicznym widowiskiem zdarzeń wizualnych, powstających z połączenia: dużych i mniejszych form, ruchu, dźwięku, światła, kolorów i zapachu. Potwierdzała to zachowana partytura *Szkic partytury mechanicznej ekscentryki* [*Partiturskizze zu einer mechanischen Exzentrik*, 1924] przygotowany dla variété w formie harmonijki. Jak podkreślał autor, istotą nowej sztuki było kształtowanie świetlnych napięć w czasie i przestrzeni poprzez kinetyczne komponowanie zestawień rozwijających się w czasie barw. Rozważane jako możliwość całkowite usunięcie człowieka ze spektaklu miało zapewnić odbiorcy pełną autonomię — uwolnić go od wpływu ludzkiej ekspresji, zwłaszcza od subiektywnej siły oddziaływania żywego, poruszającego się ciała aktora. Nowatorskie są również jego przemyślenia na temat przekroczenia płaskiego ekranu, który nazywał „stechnicyzowanym obrazem sztalugowym”; zamiast niego proponował używanie trójwymiaro-

³⁴ Andrzej Gwoździński, *Narodziny spektaklu świetlnego*, w: tenże, *Pochwała widzialności...*, cyt. wyżej, przypis 30, s. 102.



30. Karel Čapek, *R.U.R.* ze scenografią
Fredericka Kieslera, 1922, za zgodą
The Frederick Kiesler Foundation (USA)



31. Program *Laterna Magika* wydany przez PAGART
z okazji przyjazdu czeskosłowackiego zespołu
do Polski w 1961 roku, ze zbiorów Jerzego Krechowicza

wych powierzchni projekcyjnych. Wspominał o tym w artykule *Symultaniczne kino albo polikino*. W jego wizjonerskim tekście pojawiają się również inne propozycje rozwiązań w postaci parasoli projekcyjnych, kulistoforemnych brył-ekranów³⁵ czy też kinetycznych projekcji pozbawionych tła, co dawało możliwość uzyskania efektu unoszenia się obrazu w powietrzu³⁶.

Dwie dekady później, w innym kontekście — filmu abstrakcyjnego dynamizującego malarstwo i wizualizującego muzykę — rozważania na temat artystycznego kształtowania procesu projekcji podjął Bronisław Onufry Kopczyński. Według tego autora wyświetlanie filmu wymagało reformy. Mechaniczne odtwarzanie bowiem sprawia, że treść także nabierała mechaniczności.

„Musi być [ono — dop. M.G.] zastąpione interpretacją przez żywego człowieka. Miejsce dotychczasowej maszyny do wyświetlania musi zająć instrument, miejsce mechanika — artysta”³⁷.

Jak ustalił Ryszard W. Kluszczyński koncepcja

„filmu-partytury interpretowanego wykonawczo przez artystę za pomocą projektora-instrumentu była polskim wkładem w genzę kina rozszerzonego (*expanded cinema*)”³⁸.

To podejście do aparatury świetlnej jako partnera w procesie twórczym wyrasta z postawy magicznej, sięgającej prekinowych doświadczeń z obszaru sztuki projekcji.

Artystą, który niejako zrealizował i rozwinął założenia Kopczyńskiego, był Andrzej Pawłowski³⁹. Skonstruował on własne urządzenie, by za jego pomocą wykonywać czaso-

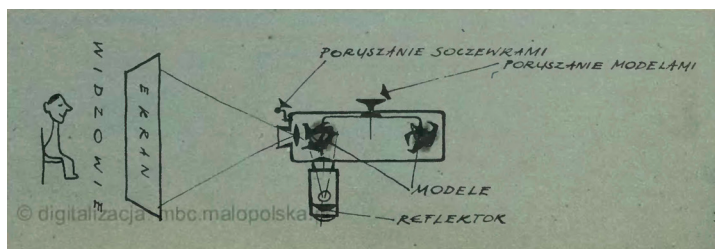
³⁵ Temat ten rozwijam w rozdziale 6.

³⁶ Szerzej o tym w: Martyna Groth, *László Moholy-Nagy i Jerzy Krechowicz — akcje kinetyczne i luminescencyjne*, w: *Po śladach awangardy*, Łukasz Guzek (red.), Akademia Sztuk Pięknych, Gdańsk 2023.

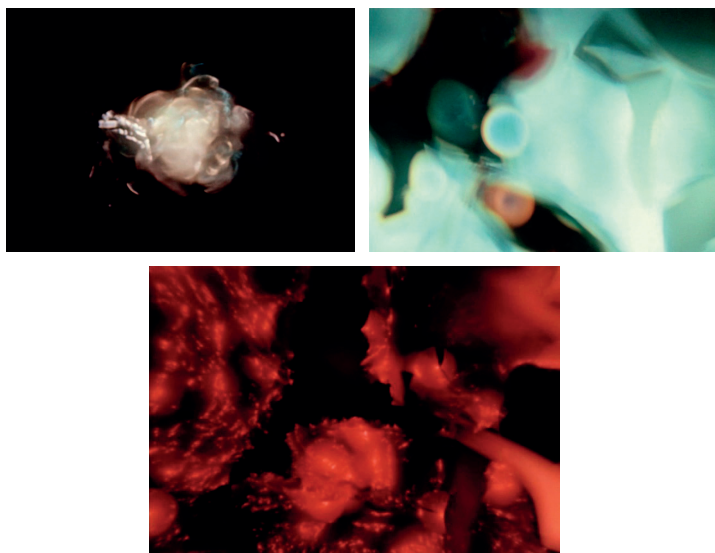
³⁷ Stefan Barwiński (wł. Bronisław Onufry Kopczyński), *O filmie abstrakcyjnym*, „Sztuka i Naród” 1942, nr 2.

³⁸ Ryszard W. Kluszczyński, *Film, muzyka, język. Polskie dyskusje o filmie abstrakcyjnym w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, „Exit” 1993, nr 4, s. 678.

³⁹ Połączył tu doświadczenia autorskich scenek lalkowych z bezkamerowymi światłobrazami — fotogramami.



32. Szkic usprawnionego urządzenia oraz objaśnienie mechanizmu działania zamieścił Lucjan Kydryński w artykule *Wynalazek Andrzeja Pawłowskiego: Kineformy*, opublikowanym w „Przekroju” (17 lutego 1957 nr 619, s. 17), dzięki uprzejmości Marka, Macieja i Marcina Pawłowskich



33-35. Stopklatki z filmowej rejestracji *Kineform* Andrzeja Pawłowskiego (1957), dzięki uprzejmości Marka, Macieja i Marcina Pawłowskich

przestrzenne formy w ruchu⁴⁰. Pierwszy prototyp urządzenia do tworzenia Kineform był wykonany z materiałów niskich gatunkowo — dykty, kijów od miotły zakończonych blatami od okrągłych stołków, które pełniły funkcje pokręteł, a wewnątrz aparatu był wbudowany ekran z kalki kreślarskiej.

„Andrzej puszczał magnetofon w ruch, ujmował blaty w obie ręce i zaczynał nimi z wolna obracać. Na małym ekranie pojawiały się formy bajecznie zjawiskowe, nie do opisanego, pod wpływem z mglistej głębi, przychodzące i odchodzące, barwne i czarno-białe, przepiękne. Nie przedstawiały niczego i kojarzyły się ze wszystkim, zupełnie abstrakcyjne [...]. Po seansie można było zajrzeć do aparatu. Kawałki kartonu, strzępki celofanu, parę bombek choinkowych, żarówka i soczewka”⁴¹.

Kolejny, udoskonalony aparat był już wykonany z blachy. Jego najdłuższy bok miał około półtora metra. W środku znajdowało się pięć abstrakcyjnych modeli, każdy o średnicy około 40 cm.

„W czołowej ścianie skrzyni — relacjonował Lucjan Kydryński — jest pięć soczewek, w ścianie bocznej — jeden reflektor. To właściwie wszystko, prócz ekranu i widzów [...]. Światło reflektora rzutuje kolejno abstrakcyjne formy modeli na ekran. Przy czym przechodząc przez soczewki, deformuje je, dając w rezultacie obraz czasem bardzo skomplikowany, pełen elementów wyraźnych, jaskrawych przenikających się, subtelnymi, zamglonych”⁴².

Artysta, podobnie jak w poprzednim modelu, w trakcie pokazu manipulował nim ręcznie. Wraz z aparatem zajmował pozycję za ekranem. Była to więc częściowo improwizowana reprojekcja. W archiwum Jerzego Krechowicza znajduje się artykuł Lucjana Kydryńskiego zawierający schemat urządzenia do Kineform. W rozmowie artysta podkreślał również, iż w trakcie studiów widział pokaz Pawłowskiego

⁴⁰ Tadeusz Kantor, *Kinetyczna plastyka Pawłowskiego*, Katalog wystawy indywidualnej KMPiK, Warszawa 1957. Przedruk w: *Andrzej Pawłowski 1925–1986*, Jan Trzupek (red.), Kraków 1997, s. 42–43.

⁴¹ Juliusz Garztecki, *Andrzej Pawłowski*, „Ty i Ja” 1963, nr 6.

⁴² Lucjan Kydryński, *Wynalazek Andrzeja Pawłowskiego «Kineformy»*, „Przekrój” 1957, nr 619, s. 17.

w Teatrze Cricot2 w Krakowie. Projekcje świetlne tworzone za pomocą aparatury-samoróbki silnie skupiły wyobraźnię gdańskiego twórcy i stały się jednym z ważnych impulsów do podjęcia własnych eksperymentów bazujących na „technicznych światach medialnych”⁴³. Andrzej Pawłowski, a po nim Jerzy Krechowicz, proponowali w miejsce artefaktu — utrwalonego materialnie dzieła filmowego (dekonkretyzacja) — gry kinetyczno-luminescencyjne tworzone i percypowane w tym samym czasie.

⁴³ Siegfried Zielinski, *Tezy końcowe z zarysem kartografii dla an-archeologii*, w: tegoż, *Archeologia mediów* cyt. wyżej, przyp. 3, s. 337.

4. *Atlas obscura*

Wyobrażam sobie siebie nocą w muzeum, jak nożyczkami wycinam różne fragmenty z obrazów, które mi się podobały.

Jerzy Krechowicz, niepublikowany wywiad zarejestrowany przez autorkę, Gdańsk 2017.

Jedno z wczesnych wspomnień Jerzego Krechowicza związanych z początkami pasji tworzenia obrazowego i przedmiotowego inwentarza świata rozgrywa się na tajemniczym strychu pewnej szkoły, gdzieś w powojennej Polsce. Znalazł tam stos porzuconych, być może wycofanych z bibliotek, niemieckojęzycznych ksiąg sięgający małemu chłopcu do kolan. Przeglądał objawiające się w ich wnętrzach obrazy. Radość z odkrywania i nagła potrzeba posiadania starych planów i map, które były zwiastunem podróżowania i przygody, okazały się silniejsze od szacunku dla czyjejś własności czy świętej nienaruszalności książki jako myślowo-wizualnej całości. Wgląd we wczesne doświadczenia ma kolosalne znaczenie dla pełniejszego rozumienia dorosłości. Jak trafnie zauważył Bruno Schulz, to właśnie dziecku zapowiada się przyszłość.

„Nie wiem, skąd w dzieciństwie dochodzimy do pewnych obrazów o rozstrzygającym dla nas znaczeniu. Grają one rolę tych nitki w roztworze, dookoła których krystalizuje się dla nas sens świata. [...] Są treści niejako dla nas przeznaczone, przygotowane, czekające na nas na samym wstępie życia.



36. Jerzy Krechowicz, *Bez tytułu*, reprodukcja wykonana przez Jerzego Hajdula, ze zbiorów Jerzego Krechowicza

[...]. Takie obrazy stanowią program, statuują żelazny kapitał ducha, dany nam bardzo wcześnie w formie przeczuć i na wpół świadomych doznań. Zdaje mi się, że cała reszta życia upływa nam na tym, by zinterpretować te wglądy, przełamać je w całej treści, którą zdobywamy, przeprowadzić przez całą rozpiętość intelektu, na jaką nas stać”¹.

Młody Krechowicz, wędrując po nieznanym strychu i przeczesując po swojemu labirynt książek, przeszedł inicjację w zbieracza śladów o *mikrologicznym* spojrzeniu. Jak twierdził Benjamin „znaleziska są dla dzieci tym, czym dla dorosłych zwycięstwa”². Innym przejawem tej postawy było kolekcjonowanie znaczków.

„Miałem wujka, który zbierał znaczki i który mnie zaraził. Dał mi ze dwa klasery i to się potem rozwijało. Czyli ta mania kolekcjonerska była od razu, od początku”³.

¹ Bruno Schulz, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza, Wybór listów i fragmentów*, w: tenże, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1998, s. 474, 475.

² Walter Benjamin, *Berlińskie dzieciństwo około roku tysiąc dziewięćsetnego*, Bogdan Baran (tłum.), Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010, s. 98.

³ Wypowiedź Jerzego Krechowicza zarejestrowana w 2013 roku (materiał własny).

Wszystko to było podszyte *curiosité*, a więc

„żądzą, namiętnością; żądzą widzenia, poznawania lub posiadania rzeczy rzadkich, nowych, tajemniczych czy szczególnych, czyli takich, które pozostają w wyróżnionym związku z całością i dlatego pozwalają ją osiągnąć. Jest tedy, krótko mówiąc, pożądaniem całości. A ono ma charakter ambiwalentny; ciekawość może być dobra albo zła, godna pochwały albo nagany”⁴.

Curieux to ten, który chce wszystko widzieć i wiedzieć. Negatywną stronę *curiosité* akcentowali między innymi myśliciele chrześcijańscy uważając, iż „ciekawość jest nauką zgubną. Prowadzi do herezji. Pociąga umysł ku świętokradczym zmyśleniom”⁵. Krechowicz polował również na ciekawe zdarzenia — jak to, które zapamiętał ze Szczytna, gdy ciężki wóz zaprzężony w konie zsuwał się do okolicznego stawu. Obserwowanie rzadkich małomiasteczkowych sensacji miało posmak wielkiej przygody. Robienie psikusów i chodzenie na skrót również było tego przejawem. Krechowicz przedłożył bowiem komisji egzaminacyjnej w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku prace przerysowane z jakiejś niemieckiej(!) książki. Egzaminatorzy jednak szybko zauważyli ów występki. „To było przecież widoczne na pierwszy rzut oka” — przyznawał po latach⁶. (ilustracja 37 i 38) Procedery te podbudowane potrzebą przygody, obojętności, szybszego uzyskania efektu, sfałszowania, a także zainteresowanie tym, co zakazane czy tajemne, i towarzyszące temu ambiwalentne uczucia, stały się nieodłącznym elementem jego praktyki artystycznej. Krechowicz bowiem później po wielokroć profanował książki, ukradł ilustrowane czasopisma zagraniczne i dokonał ich wizualnej fragmentacji, użył *ready mades* ze swojej kolekcji czy z dzieł

⁴ Krzysztof Pomian, *Kultura ciekawości*, w: tenże, *Zbieracze i osobliwości. Paryż Wenecja XVI-XVII wiek*, Andrzej Pieńkos (tłum.), PIW, Warszawa 1987, s. 77–78.

⁵ Tamże.

⁶ Wypowiedź Jerzego Krechowicza zarejestrowana przeze mnie w 2011 roku (materiał własny). Odkrycie jednak nie zaważyło na całościowej ocenie kandydata. Krechowicz zdał egzamin teoretyczny oraz praktyczny i w 1955 roku stał się pełnoprawnym studentem.

innych twórców w kolażach, slajdach, filmach animowanych, tekstach i obiektach przestrzennych.

„Artysta naprzód sięga instynktownie po diabli wiedzą co. Tu polize kamień, tam znajdzie jakiś rysunek, tu zrobi szkic. ale nie wie, do czego go to prowadzi, w którą stronę go to wiedzie. Powoli, jak gdyby poprzez to, że ma to w zapasie, tym myślowym, że to się gdzieś odkłada, to zaczyna być oswojone. Zaczyna być jego. Jeszcze nie jest naklejone, a już jest jego. Zauważ tutaj pewną taką nonszalancję. Często wycinasz przecież Leonarda da Vinci i co, to już jest twoje? Artystom brak hamulca czy honoru”⁷.

W kontekście powyższych ustaleń pierwsza ważna wystawa, której był inicjatorem, nie wydaje się osobliwym wydarzeniem⁸. Jak informował Kazimierz Łastawiecki:

„Parę dni temu otwarto wystawę Galerii (Jerzy Krechowicz i inni). Jest to wystawa obrazów i przedmiotów inspirujących tzn. pobudzających i namawiających do malowania. Więcej jednak na tej wystawie przedmiotów inspirujących niż obrazów. [...] Dużo światła, elektryczny dzwonek, żarówki, cyferblaty, widelce, beczka, lampy, papier i płótna. Wystawa bardzo przypomina antykwariat”⁹.



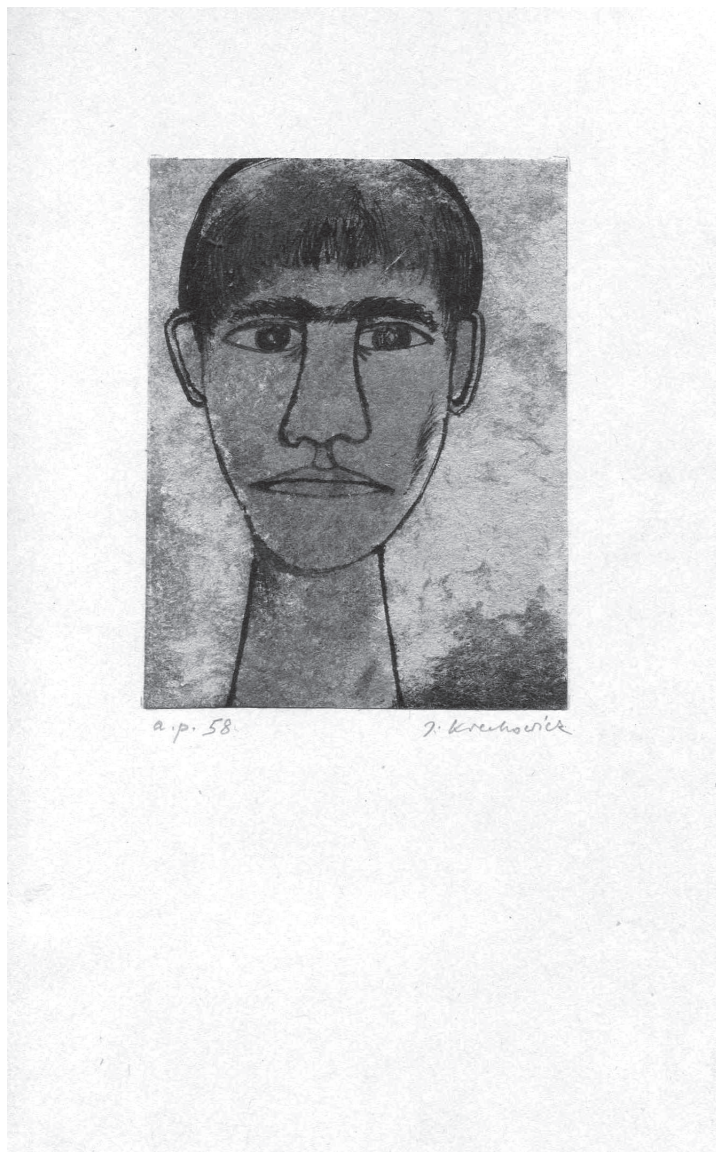
39. Portret fotograficzny młodego Krechowicza wykonany najpewniej pod koniec lat pięćdziesiątych XX wieku

Najprawdopodobniej o tej wystawie wspominał także Cybulski, wymieniając inne, ciekawe eksponaty:

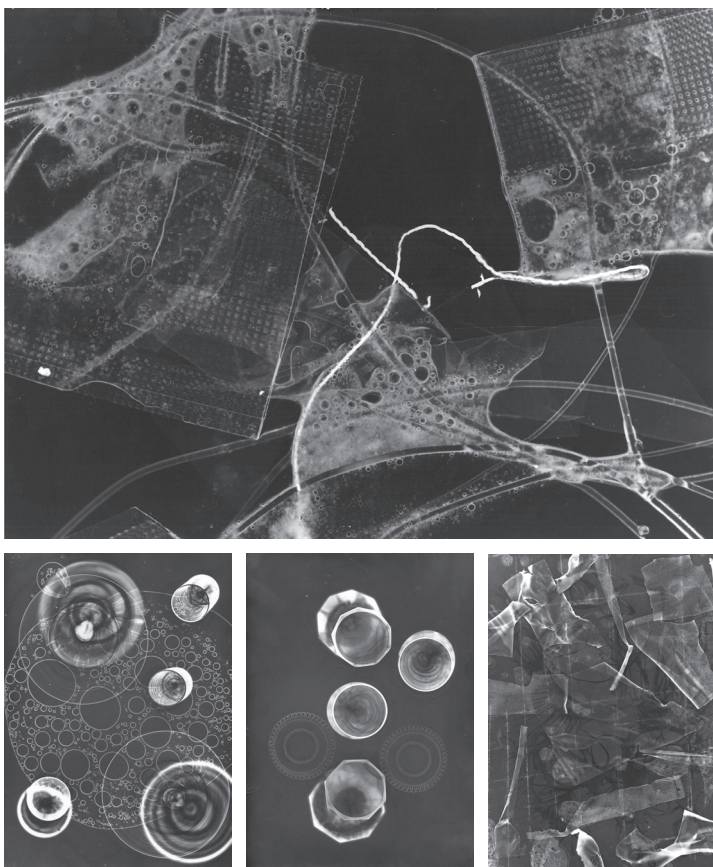
⁷ Nagranie Jacka Staniszewskiego.

⁸ Wernisaż wystawy Grupy Galeria odbył się 15 V 1962 w Salonie wystawowym KSW Żak.

⁹ Kazimierz Łastawiecki, *Galeria wystawia*, „Dziennik Bałtycki” nr 119, 20–21.V.1962, s. 3.



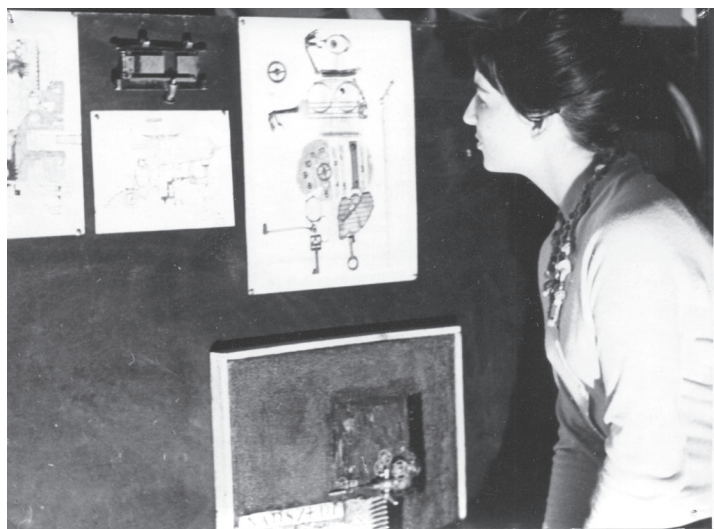
40. Jerzy Krechowicz, *Autoportret*, 1958, ze zbiorów Rodziny



41–44. Abstrakcyjne fotografie Jerzego Krechowicza wykonywane w czasie studiów, ze zbiorów Rodziny

„plastyczne konstrukcje Jerzego Krechowicza, Zbigniewa Ralickiego, Adama Harasa, Hugona Laseckiego i Piotra Wiczorka, dadaistyczne: kanapka z chleba skręcona śrubami, elektryczna żarówka, której wewnątrz stanowiła woskowa świeca, skarpetki z palcami, kolorowe zdjęcia wnętrzości ludzkich, wystawa mandatów karnych, które członkowie teatru otrzymywali «z okazji» ośmieszania kolei i temu”¹⁰

¹⁰ Andrzej Cybulski, *Szmira w płomieniach*, w: tegoż, *Pokolenie kataryniarzy*, Wydawnictwo Morskie, Gdynia 1968, s. 131.



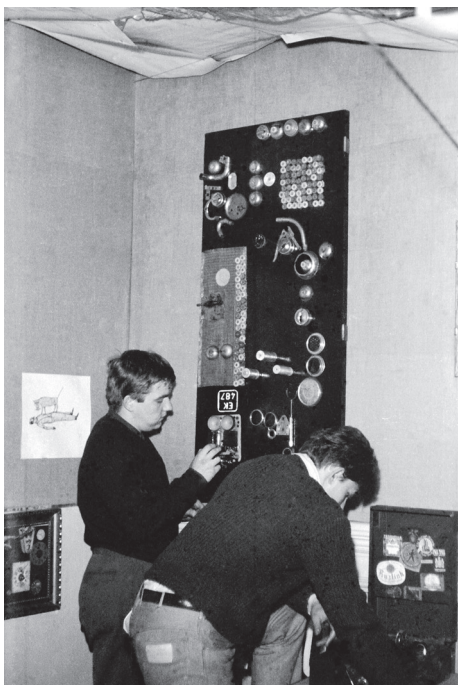
45–46. Wystawa Grupy Galeria w Klubie Studentów Wybrzeża Żak (1962), fot. Zygmunt Grabowiecki, dzięki uprzejmości Rodziny fotografa

podobne, wystawiane w sąsiadującym z salą teatralną Salonie Debiutów przedmioty użytku codziennego, pożywienie czy elementy mechanizmów zostały na tej wystawie podniesione do rangi obiektów artystycznych. Nie trudno zauważyć, iż zwiedzanie jej bliskie było odwiedzinom w gabinecie osobliwości — poprzednim wcieleniu muzeum. Słynne wunderkamery czy kunstkamery cieszyły się szczególnym zainteresowaniem między XVI a XVII wiekiem, prezentując różne, osobliwe kolekcje, będące zbiorem pozbawionym kryterium klasyfikacji. Według Pomiana stanowią one *apologię ciekawości bez granic*. Przykładem może być słynny gabinet Waltera Cope'a w Anglii, który w 1599 roku odwiedził pewien młody bazylejczyk, późniejszy kolekcjoner, i zobaczył tam

„między innymi afrykański naszyjnik wykonany z zębów, indiański toporek, zabalsamowane dziecko, instrument strunowy z jedną tylko struną, dzwonki błazna Henryka VIII, ogon jednorożca, zapisany papier z kory, misternie wykonane chińskie pudełeczko, egzotyczne gatunki ryb, muchy «które świecą w nocy w Virginii, gdyż zdarza się, że przez ponad miesiąc nie uświadczysz tam dnia», pieczęć królowej Elżbiety, Madonnę wykonaną z piór Indian, zwierciadło, które odbija i powiększa przedmioty, mysz morską (*mus marinus*), indiańskie canoe, które wisząc pod sufitem stanowiło niejako zwieńczenie całej kolekcji owych «dziwów»”¹¹.

Wydaje się, że te i inne tego typu obiekty mogłyby również znaleźć miejsce w kolekcji Grupy Galeria. Ich wspólna ekspozycja była rodzajem wystawy-environment. Artyści operowali w tym wydarzeniu przestrzenią jako środkiem artystycznym, odwołując się też do znanych skojarzeń (gabinet osobliwości) i wykraczając poza typowe konwencje galerijne (bliskie dadaistycznym ekspozycjom). Obrazy traktowane były tu na równi z przedmiotami dziwnymi, stawały się *ready mades*. Podobnie, jak w przypadku późniejszej *Wystawy Popularnej*, zwanej też *Anty-Wystawą* (1963) Tadeusza Kantora.

¹¹ Michał Paweł Markowski, *O ciekawości*, w: tenże, *Anatomia ciekawości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 1.



47–48. Wystawa Grupy Galeria w Klubie Studentów Wybrzeża Żak (1962), fot. Kazimierz Skołyśz, ze zbiorów Autora

„od koncepcji Duchampa różni je to, że są przedmiotami estetycznymi, zmysłowymi, ekspresyjnymi i w tym sensie mają znaczenie same w sobie, gdyż oddziałują na emocje odbiorcy. Nie są więc anestetyczne i nie odsyłają do znaczeń znajdujących się poza nimi samymi”¹².

Wystawę Kantora można określić jako uprzestrzenniony kolaż, Krechowicza zaś i pozostałych była uprzestrzennionym asamblażem. Przedmioty i prace malarskie zestawione ze sobą traciły pierwotne, indywidualne znaczenie na rzecz tworzenia nowego — o charakterze obiektów z gabinetu osobliwości. Użyte środki artystyczne, ich nagromadzenie i otaczanie nimi zwiedzających stanowiły przedłużenie formy i estetyki wizualnej spektakli Teatru Galeria, w którym z czasem warstwa materialna została zastąpiona audiowizualną.

Co jeszcze kryło się pod tym zainteresowaniem osobliwościami?

„Rzeczy rzadkie i dziwaczne — a nie banalne, powszednie, powtarzalne — są wyróżnione przez ciekawość właśnie jako swoiste hieroglify, które czynią możliwym ogarnięcie wszechświata, pod warunkiem jednak, że zostanie zrozumiana ich mowa. I to one właśnie, zebrane razem, pozwalają sprowadzić ogrom wszechświata do skali ludzkiego spojrzenia, skali mikrokosmosu”¹³.

Ekspozycja, w której znaleziska zdominowały artefakty, była rodzajem manifestu nie — jakby się mogło wydawać — melancholijnej kontemplacji, ale aktywnej postawy twórców wobec świata. Przejawiało się to we wzmożonej i dynamicznej potrzebie poznawczej, w eksperymentowaniu, kreowaniu i kolekcjonowaniu. Dla Jerzego Krechowicza zbieractwo było formą życia. Uosabia Benjaminowski model radosnego kolekcjonera, u którego zaduma ustępuje „szczególnemu ożywieniu i mobilności, warunkowanych rodzajem we-

¹² Łukasz Guzek, *Tadeusz Kantor — od Wystawy popularnej do happeningu*, w: tenże, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń 2017, s. 70.

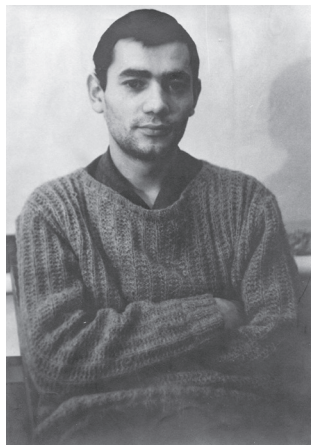
¹³ Beata Frydryczak, *Kolekcjoner: wariant radosny*, w: tenże, *Świat jako kolekcja. Próby analizy estetycznej natury nowoczesności*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002, s. 153.

wewnętrznego przymusu, trudnego do uchwycenia i racjonalnego wytłumaczenia, utożsamianego z żądzą posiadania”¹⁴.

Co zatem tropi i którądy wędruje Krechowicz? Przyjrzyjmy się „mikrologicznie” kolekcji, która odzwierciedla jego sposób mapowania świata.

„Lubiłem wszystko odkręcać i zobaczyć, co jest w środku. [...] Zawsze było pewnym odkryciem. Świat, który jest ukryty na co dzień”¹⁵.

Ważne były zwłaszcza zminiaturyzowane bebechy różnych urzędzeń — w postaci mechanizmów i trybików, które w swej złożoności kojarzyły się z labiryntami. Zegar pojawił się w jednym z pierwszych autoportretów jako towarzysz artysty. Krechowicz zestawiał jego elementy w asamblażach. Tarcze zegarowe widzimy na zdjęciach z lat sześćdziesiątych w jego pracowni — jednym z miejsc życia kolekcji. Pomieszczenie wypełniały dość gęsto również zbiorowiska teczek, które były podręcznym inwentarzem wizualnym w odcinkach.



49. Fotograficzny portret Jerzego Krechowicza zestawiony z *Autoportretem z zegarem* (1962), ze zbiorów Jerzego Krechowicza

¹⁴ Tamże, s. 192.

¹⁵ Wypowiedź Jerzego Krechowicza zarejestrowana w 2012 roku. (materiał własny).



50. Jerzy Krechowicz przeglądający teczki składające się na jego obrazowy inwentarz, fot. Jerzy Hajdul, dzięki uprzejmości Autora

„Coś jest fajnego. Ja to wytnę. Zapamiętam, że to mam. Do tego wrócę. Czyli niemal bezwiedne gromadzenie takiego materiału, który się nadawał później do kolażu. Tych żurnali miałem parę teczek, z których można było korzystać”¹⁶.

Każdą z tych teczek wypełniała wielość fragmentów ułożonych warstwowo, wielokrotnie przeglądanych, porządkowanych i uzupełnianych.

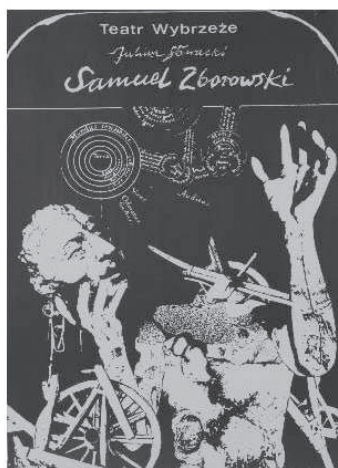
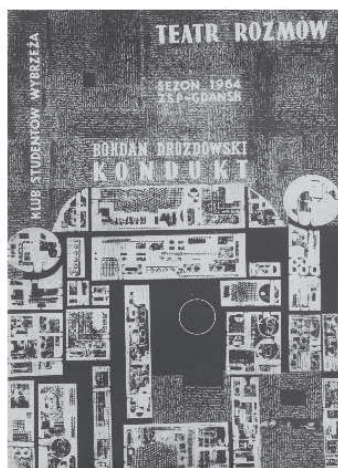
„Bo ja wszystko wycinałem, co było po drodze, odkładając, wiesz, różne takie śmieci i to polegało na tym, że po pewnym czasie sięgało się po te teczki, przeglądało i odkładało na zasadzie: tu są głowy, tu są nogi, ręce”¹⁷.

Obrazowy inwentarz Krechowicza, choć osobny i tworzony na własnych zasadach, umiejscowić można w kręgu takich różnorodnych zjawisk, jak

„Atlas Richtera, *Lehrtafeln* Kronego, *Mnemosyne Atlas* Warburga, *Musee Imaginaire* Malraux, *Boite-en-valise* Duchampa, *Sam-*

¹⁶ J. w.

¹⁷ Tamże.



51. Montaż wybranych plakatów Jerzego Kruchowicza do spektakli z lat sześćdziesiątych XX wieku, ze zbiorów Autorki

melabum i zbiory wycinków fotograficznych Höch, (z których powstawały fotomontaże), cykle multiplikacji Warhola i tablice Rauschenberga czy *Tablice dydaktyczne* Pawlaka” [a także prywatny „atlas” Maziarskiej — dop. M.G.]¹⁸.

Krechowicz byłby tu więc również historykiem obrazu. W swoich kolażach — podobnie jak autor *Mnemosyne* — tworzył, łącząc „dzieła sztuki wysokiej z obrazami kultury popularnej i reklamy, ilustracje naukowe z wydarzeniami medialnymi”¹⁹. Potrzeba kolekcjonowania była silniejsza niżli ówczesne ograniczenia w mobilności i dostępie do zagranicznych, kolorowych czasopism. Jak wspominał:

„Gromadzili różne czasopisma amerykańskie, francuskie, wiesz, które przy kontroli celnej były rekwirowane, i ja poszedłem do tej cenzury, a tam taki pan [powiedział] chodź pan, chodź pan. Od razu się zaprzyjaźnił ze mną i mówi: patrz pan, co ja zbieram. A tam były takie stosy pism i tytuł na okładce *Kreatury Kremla*. Wiesz, czyli on nagle znalazł we mnie bratnią duszę i pozwolił mi grzebać w tych różnych pismach. I tam przede wszystkim «Life», «Paris Match» różne takie pisma, z których można było wydzierać i na potrzeby tej reklamy jakby gromadzić. Ale zauważ, że kiedy się uprawia kolaż, a w tym czasie ja się tym pasjonowałem, to posiadanie różnych pism, które są świetne od strony ilustracyjnej, było kopalnią złota”²⁰.

Artysta pozyskiwał materiały wizualne na różne sposoby — prosił na przykład znajomych, aby przywozili mu z podróży zagraniczne czasopisma. Jednym ze źródeł okazała się również cenzura w PRL!

„Czyli nawet jak nie wykorzystywałeś tego do wycięcia jakiegoś obrazka czy detalu, to przy okazji mogłeś, jeżeli znałeś język, postudiować to albo w ogóle dowiedzieć się czegoś o świecie. Z samej ilustracji to wynikało przecież”²¹.

¹⁸ Barbara Piwowska, *Inżynier i majsterkowicz. O fotoszkicach Jadwigi Maziarskiej*, w: tejsze, *Kolekcjonowanie świata. Jadwiga Maziarska listy i szkice*, Instytut im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2005, s. 16.

¹⁹ Horst Bredekamp, *Media obrazowe*, „Artium Quaestiones”, 2004, nr XV, s. 218.

²⁰ Wypowiedź Jerzego Krechowicza zarejestrowana w 2015 roku (materiał własny).

²¹ Barbara Piwowska, *Inżynier i majsterkowicz...*, w: tejsze, *Kolekcjonowanie świata...*, cyt. wyżej, przypis 18, s. 43.

Krechowicz zapewniał sobie w ten sposób dostęp nie tylko do kolorowego materiału wizualnego, ale również do współczesnych idei, dzieł i zjawisk. Zbieractwo obrazów ma więc — poza artystycznymi — także cele poznawcze. Było prywatną ścieżką zdobywania wiedzy. Pozwalało na makro i mikro wglądy oraz aktywne monitorowanie dynamicznej sytuacji. Wreszcie było kolekcjonowaniem świata.

„Dziś, w ikonosferze nieograniczonej konsumpcji, gdy zewsząd zalewa nas potok ogólnodostępnych obrazów, trudno sobie uzmysłwić, jakim rarytasem mogły być dla «nowoczesnych» zagraniczne pisma w szarudze lat czterdziestych i pięćdziesiątych [także sześćdziesiątych — dop. M.G]. [...] Kontakt z rzeczywistością zastąpiły *faits divers*, wycinanki, a fotografia stała się najbardziej naturalnym narzędziem poznawania świata”²².

Wspomniana już wcześniej Jadwiga Maziarska — krakowska malarka z pokolenia „nowoczesnych” — podobnie jak Krechowicz była kolekcjonerką.

„Kolekcjonowała zarówno te współczesne, czarno-białe i kolorowe, wyraźne i rozmyte, przedstawiające i abstrakcyjne, jak i starsze, z lat 30, a nawet z początku wieku. Zdjęcia najczęściej pochodziły z gazet i czasopism francuskich, polskich, czeskich, radzieckich, bułgarskich oraz niemieckich i francuskich podręczników medycznych, albumów i publikacji naukowych”²³.

Poszukiwanie materiału do kolażu za każdym razem wiązało się z przygodą. Krechowicz z pewną zachłannością wycinał z pierwotnego kontekstu różne elementy. Wypracował też wiele technik wymagających precyzji, cierpliwości i odpowiednich narzędzi. Eksperymentował z pozyskanym materiałem. Potrafił, na przykład, przenieść zdjęcie lub treść na płótno za pomocą emulsji. Posiadał również umiejętność rozwarstwiania stron, dzięki czemu oszczędzał awers i rewers obrazu.

²² Tamże, s. 12–13.

²³ Tamże, s. 21. Różniły ich jednak sposób dalszego wykorzystania materiału wizualnego. Maziarskiej służył on najczęściej jako szkic powiększany i przenoszony na płótno.

„Można nawilżyć papier, osłabić go jak gdyby i później bardzo ostrożnie można go rozdzielić. [...] To wynikało często z oszczędności, dlatego, że miałeś czasopismo, które po obu stronach miało interesujące zdjęcie, więc po co wycinać, kiedy masz z jednego dwa”²⁴.

Wizualia, dopóki znajdowały się w teczkach, cieszyły tylko oczy patrzącego. Stając się częścią heterogenicznych kolaży, filmów czy multimedialnych projekcji, ujawniały się publiczności w różnych sąsiedztwach i nowych kontekstach.

Jeszcze na studiach, w 1960 roku, Krechowicz wraz z operatorem Mieczysławem Śpiewakiem z Międzyuczelnianego Amatorskiego Klubu Filmowego (MAKF) Żak stworzyli w technice wycinankowej film *Spadkobiercy* (ilustracja 52). Twórca ożywił w nim stare ryciny. Informacje na temat tego dzieła są szczątkowe. Wiemy, że ukazywał „niepokój naszych czasów na przykładzie historii spadkowej”²⁵. Krytyk, który widział ten film podczas piątej edycji Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów Amatorskich w Bydgoszczy (1960)²⁶, porównał jego styl do filmów Lenicy²⁷. Zbliżał go doń najprawdopodobniej wybór techniki animacji oraz surrealistyczny absurd. Artysta stworzył jeszcze dwa filmy w technice non kamerowej — *Oko* i *Drzewo*, w których widoczne są inspiracje praktyką Normana McLarena. Krechowicz zrealizował je we współpracy z Anną Sobczak (autorką muzyki) najpewniej w latach 1961–1963. O drugim, trwającym według relacji artysty około trzy minuty, wspominał:

„Dostałem chyba z łódzkiej filmówki zwój prześwietlonej, a więc czarnej taśmy filmowej i ją porysowałem. Jak się później go wyświetlało, to wydrapane linie pięknie tańczyły na ekranie. Każde zarysowanie dawało albo czerwonawy, albo niebieskawy po krawędzi, dochodzący niekiedy aż do białego, gdy dodrapało się do źródła kliszy, ślad. Powstały w ten sposób różnokolorowe linie, które tańczyły, raz się w kółko

²⁴ Wypowiedź zanotowana przez jego asystenta Jacka Staniszewskiego.

²⁵ Józef Pencuła, *Amatorski Klub Filmowy Żak*, „Fotografia” 1965, nr 10, s. V.

²⁶ Otrzymał tam nagrodę dla najlepszego filmu studenckiego.

²⁷ Józef Pencuła, tamże, s. V.



52. Surrealna rycina wykorzystana w filmie *Spadkobiercy* Jerzego Krechowicza (1960), ze zbiorów Jerzego Krechowicza

zwijsły, raz się rozwijały. Polegało to więc na eksperymentowaniu”²⁸.

Z dość lapidarnego opisu Krechowicza wynika ponadto, iż *Oko* było filmem abstrakcyjnym, powstałym w technice non kamerowej, a więc bezpośrednio na taśmie. Ta eksperymentalna animacja znalazła się w programie Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów Amatorskich w Gdańsku (1963). O trzecim, ostatnim filmie — *Drzewo* — wiemy jeszcze mniej. Z uwagi jednak na brak operatora w obsadzie dzieła, możemy założyć, że również powstało ono w technice non kamerowej. Z doświadczeń tych korzystał później w Teatrze Galeria, gdzie część materiału wizualnego, stosowana w wielostrumieniowych projekcjach, pochodziła z tego samego inwentarza. Obrazy były najpierw fotografowane, a później wywoływane na kliszy slajdowej i ręcznie preparowane lub uzupełniane o dodatkową warstwę w postaci filtra. Dzieła istniały w Galerii w postaci wyświetlanych reprodukcji. Zbliżało to pomysł Krechowicza do kategorii estetycznej muzeum wyobraźni André Malraux, który uważany jest za prekursora muzeów wirtualnych. Podstawą były w nim

„nie tyle same dzieła sztuki, ile ich reprodukcje umożliwiające całkowicie nowe spojrzenie na dzieła składowane do tychczas w muzealnych salach lub po prostu niemożliwe do wystawienia (np. dwudziestometrowy posąg Buddy, mozaika ułożona na ścianie jakiejś starożytnej budowli, fragment średniowiecznego ołtarza, *etc.*). Fotografia daje możliwość pomniejszenia lub powiększenia przedmiotu, przedstawienia widzowi wybranych fragmentów w szczegółach, które trudno dostrzec w powierzchniowym oglądzie”²⁹.

Podobne możliwości dawała optyka aparatów projekcyjnych (m. in. epidiaskopów czy rzutników), powiększających obrazy przeniesione na folie lub slajdy. Ich jednoczesne wyświetlenie z kilku źródeł pozwalało artyście wytworzyć sytuację bardzo współczesną — otoczyć niejako widza ob-

²⁸ Wypowiedź Jerzego Krechowicza zarejestrowana w 2015 roku (materiał własny).

²⁹ Adam Dziadek, *Muzeum nowoczesności André Malraux: idea i praxis*, „Studia Muzealno-Historyczne” 2013, nr 5, s. 214.

razem, oswoić z dominującą kulturą audiowizualną czy zapoznać z najnowszymi kierunkami w sztuce.

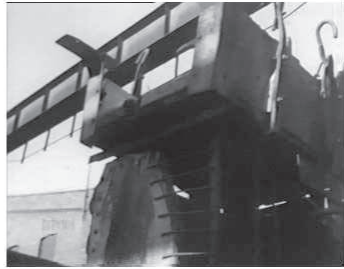
Zbliżone metody pracy, oparte na znaleziskach *ready mades*, zastosował Krechowicz również przy tworzeniu obiektu podczas Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965). Miejszem penetracji stało się wówczas złomowisko, gdzie pośród gigantycznych hałd warstwowo ułożonych metalowych śmieci poszukiwał odpowiednich części (ilustracje 53 i 54). Dalej nadzorował proces łączenia ich ze spatynowanym drewnem, wykonywany przez pracowników Zamechu. W efekcie powstała przestrzenna, kolażowa forma *Król* o prostopadłościennym kształcie, co naprowadza na trop figury szachowej. Jej ostre części i pewna klaustrofobiczność wynikająca z faktu ich ściśnięcia, zdają się być powodem nazywania jej przez elblążan *Maszyną tortur*. Forma od początku była pomyślana przez twórcę przewrotnie — jako dzieło przestrzenne eksponowane nie w plenerze, jak pozostałe, a w ruinach starego klasztoru³⁰ (ilustracje 55–57).

Krechowicz, tak jak Walter Benjamin, kolekcjonował cytaty (ilustracja 58). Nie zapisywał ich w czarnym notesie, ale w zeszytach lub zaznaczał bezpośrednio w książce.

„Ponieważ ja stale właściwie posługuję się metodą kolażu, to bardzo łatwo jest sprostać temu nawykowi i ciąć jakiegokolwiek teksty, które się czytało. Zachowując jedno zdanie, dwa, trzy... I grzebiąc w literaturze [...]” I dalej dodawał: „Z kolei jeżeli kolaż użyty w tekście, to wiesz, tutaj autorstwo polega właściwie na inteligencji, jak dalece zestawisz to, żeby błyszczało. Kabarety to jest właśnie fałszerstwo takie jawne. Przecież podawałem autorów, z których to jest sklecone, ale od czasu do czasu musiałem dopisać jedno, dwa zdania, żeby to skleić w całość. Wtedy ono mi się wydawało błyskotliwą formą takiego natychmiastowego sięgnięcia, wystarczyło mieć materiały”³¹.

³⁰ Obecnie eksponowana w północnej części dziedzińca, obok bramy wjazdowej na dziedzińiec Galerii EL, od strony ulicy Wałowej. Informacje te podaję za: <http://www.galeria-el.pl/formy-przestrzenne/jerzy-krechowicz.html> [data dostępu: 16.12.2018]

³¹ Wypowiedź zarejestrowana w 2011 roku (materiał własny).



53. Zestawienie stopklatek z reportażu *Żelazne kwiaty* (1965) Jerzego Afanasiewa z udziałem Jerzego Krechowicza podczas I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, dzięki uprzejmości Galerii El



54. Zestawienie stopklatek z reportażu *Żelazne kwiaty* (1965) Jerzego Afanasiewa z udziałem Jerzego Krechowicza podczas I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, dzięki uprzejmości Galerii El



55–57. Sesja Jerzego Krechowicza,
1968, fot. Stefan Figlarowicz,
z archiwum Sanny Figlarowicz



58. Sonia Wolf, Czy zaczekamy, żeby zobaczyć hipopotama?, „Student” 1969, nr 8, s. 9, ze zbiorów Jerzego Krechowicza

Artysta wspomina To Tu, gdzie jako autor, reżyser i scenograf zarazem zrealizował trzy programy³². Wszystkie one były montażem fragmentów różnej proweniencji – już to kawałków prozy, poezji, już to rozmówek niemieckich, a także cytatów ze szkolnych wypracowań.

„To była epoka, gdzie ludzie zaczęli dostrzegać śmieszność zarówno mowy urzędniczej, jak i tych wszystkich takich sprawozdań, protokołów i bóg wie czego, że naokoło nas było morze papierów, które było śmieszne jednocześnie, wiesz. Także z czego się dało, to ja korzystałem, gromadząc całe zeszyty takich zapisanych jakiś zdań. Albo takich fragmentów wyciągniętych nawet z gazety i przyklejonych. I to oczywiście był taki materiał nie tyle wyjściowy, ile taki był jakby skarbczyk. I że jak coś w dialogu pasowało, to wystarczyło ubarwić jakieś zdanie, coś kartkowałem, o jest coś, co można było doczepić”³³.

Jeden z recenzentów trafnie nazwał metodę Krechowicza bezczelnością skojarzeń³⁴. Styl gry i scenografia w jego kabarecie były inspirowane teatrem absurdu, teatrem żywej formy i *commedia dell'arte*, przypominały też sceniczne gabinety osobliwości. Co ciekawe i niezwykle spójne

³² *Tajna misja* (1965), *Harakiri* (1966) oraz *Król ojciec* (1969).

³³ Wypowiedź zarejestrowana w 2011 roku (materiał własny).

³⁴ Andrzej Żurowski, *Ujawnić tajną misję*, „Literary” 1965, nr 7.

z przedstawionym tu obrazem artysty-kolekcjonera, napisał on scenariusz trzeciego programu *Król Ojciec* pod pseudonimem Greg Tradescant. Nazwisko artysta pożyczył od właściciela kolekcji różnych kuriozów, eksponowanych publicznie w Anglii w XVII wieku³⁵. W 1968 roku artysta opublikował jeszcze dwa teksty krytyczne pod kobiecym pseudonimem Sonia Wolf, gdzie również zastosował metodę kolażu, żeniąc teksty cudze i własne³⁶.

Na strychu pewnej szkoły, gdzieś w powojennej Polsce, Jerzy Krechowicz przeszedł inicjację w kolekcjonera. Ciekawość, ale i potrzeba wzmoczonego widzenia po raz pierwszy ujawniły się z taką siłą, przez lata utrwalając u niego model kolekcjonerskiej postawy wobec świata. Artysta sukcesywnie odkrywał i tworzył pokaźny inwentarz przedmiotów i obrazów, który stanowił (i wciąż stanowi) jego „skarbczyk” — źródło artystycznej materii i niewyczerpanej inspiracji dla jego scalającej wyobraźni³⁷ w różnych obszarach twórczych aktywności.

³⁵ Chodzi o Johna Tradescanta Starszego. Zob. np. Jacek Gulczyński, Ewa Iżycka-Świeszewska, *Gabinety i zbiory osobliwości jako pierwsze muzea anatomii, anatomii patologicznej oraz historii naturalnej*, w: *Dawna medycyna i weterynaria. Pacjent*, pod red. Mariusza Z. Felsmanna, Józefa Szarka i Mirosławy Felsmann, Muzeum Ziemi Chełmińskiej, Chełmno 2011, ss. 483–504.

³⁶ S. Wolf [właśc. J. Krechowicz], *Czy zaczekamy, żeby zobaczyć hipopotama*, „Student” 1968, nr 11, ss. 14–15 i tenże, *Święte krowy*, „Student” 1968, nr 12, ss. 6–7. Tytuł drugiego artykułu, jak i wiele cytatów występujących w tekście, artysta zaczerpnął z książki Marstona Batesa, *Człowiek i jego środowisko*, Bogusław Molski (tłum.), PIW, Warszawa 1967.

³⁷ Zob. Martyna Groth, *Wyobraźnia scalająca*, w: *Po śladach awangardy*, Łukasz Guzek (red.), Wydawnictwo ASP w Gdańsku, Gdańsk 2023. Publikacja online: <https://www.zbrojowniasztuki.pl/pliki/54b2e0fab54fe04650625cf2042d7be/jerzy-krechowicz-po-sladach-awangardy-red-lukasz-guzek.pdf> [data dostępu 18.08.2025]

5. Audiowizualne laboratorium

Wydaje mi się nieodzowne, aby uczestniczyć w kształtowaniu Własnej epoki posługując się środkami tej epoki właściwymi¹.

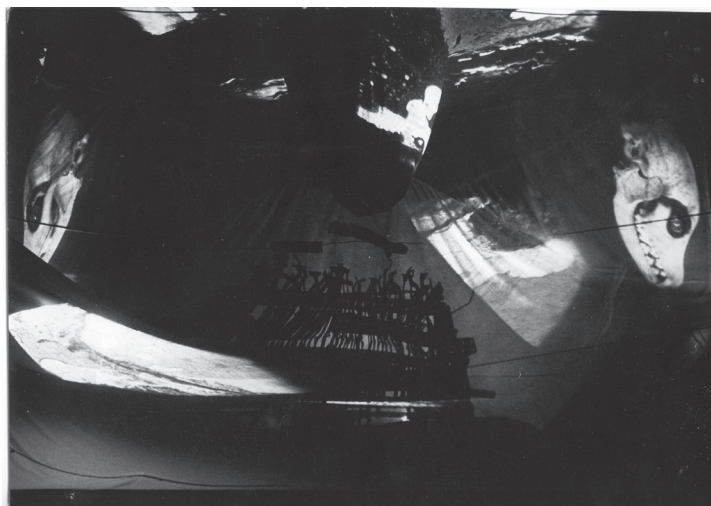
László Moholy-Nagy

Genezy Teatru Galeria i zainteresowań twórców audiowizualnymi środkami wyrazu należy poszukiwać w pierwszej kolejności w najbliższym środowisku — w ideach czy zainteresowaniach, które podzielali wówczas artyści z gdańskiego klubu Żak. Prężnie działał w nim Dyskusyjny Klub Filmowy². Jego kierownik, Lucjan Bokiniec, pozyskiwał materiały audiowizualne dzięki pomocy Władysława Banaszekwicz — dyrektora Centralnego Archiwum Filmowego, jak i Edwarda Obertyńskiego, członka DKF-u, który, „jako ekspert od filmów na wąskiej taśmie, oficer kulturalno-rozrywkowy na M/S Batory”³, dostarczał je z zagranicy. Dzięki tym kontaktom widzowie żakowskich seansów — w tym Jerzy Krechowicz

¹ László Moholy-Nagy, *Malarstwo, fotografia, film*, Małgorzata Leyko (tłum.), *Wprowadzenie*. Akademia Sztuk Pięknych, Katowice 2022, s. 8.

² Dyskusyjny Klub Filmowy Studentów i Młodej Inteligencji założono 11.12.1955 roku. Początkowo działał w Kinie „Polonia” w Sopocie, z czasem, bo od 1958 roku, miał siedzibę w „Żaku”. Podsumowanie dziesięciolecia działalności Klubu, poza odnotowaniem osiągnięć, zawiera również listę członków — kulturalnego aktywu klubu — wśród których znajduje się również Jerzy Krechowicz. Zob. „Nasz Ekran”, Gdańsk – Sopot, 1966 (styczeń).

³ Zob. np. <http://tawernaseahorse.files.wordpress.com/2012/12/lucjan-bokiniec-popularyzator-dobrego-kina.pdf> [data dostępu: 16.07.2013].



59. Teatr Galeria, *Inwazja*, fot. Ireneusz Wolny, dzięki uprzejmości Autora

i pozostali twórcy Galerii — uczestniczyli w przeglądach do-robku takich twórców jak: Bergman, Buñuel, Chaplin, Disney, Eisenstein, Fellini i Kurosawa. Równie istotne były seminaria prowadzone, między innymi, przez Jackiewicza, Lewickiego, Toeplitza⁴ i spotkania z filmowcami Munkiem, Polańskim czy McLarenem. Prężnie nasilające się na Wybrzeżu zamiłowanie do kina, podbudowywane też wiedzą teoretyczną i warsztatową, z czasem skłoniło artystów teatru i sztuk wizualnych do podjęcia własnych prób filmowych. W 1959 roku powstał Międzyuczelniany Amatorski Klub Filmowy (MAKF)⁵. Stanisław

⁴ W 1961 roku powstało również Studium Filmowe. Jego program obejmował: „[...] podstawy techniki filmowej, podstawy języka i estetyki filmowej oraz ćwiczenia warsztatowe, a zatem stawiał sobie za cel przygotowywanie do samodzielnej twórczości w dziedzinie filmu amatorskiego”. Informacje podają za Józefem Pencułą, *Amatorski Klub Filmowy Żak*, „Fotografia” 1965, nr 10, s. V.

⁵ Wcześniej powstał w Gdańsku m. in. Spółdzielczy Amatorski Klub filmowy „X Muza” przy Wojewódzkim Związku Spółdzielczości Pracy. Założony w listopadzie 1957 roku przez Zofię Irzykowską (córkę Karola Irzykowskiego) oraz Jana Olszewskiego, Ryszarda Wawrynowicza i Jerzego Leszczyńskiego. Amatorskie Kluby Filmowe powstawały w całej Polsce (i nie tylko). Poświęcono im liczne publikacje. Z nowszych zob. np.: Marysia Lewandowska, Neil Cummings, *Entuzjaści Amatorskich Klubów Fil-*

Hałaburda — członek Bim-Bomu, wraz z Mieczysławem Śpiwakiem stworzyli w nim jeden z pierwszych, autorskich krótkich metraży — piętnastominutowy film *Ucieczka*. Otrzymali za tę produkcję drugą, specjalną nagrodę na Ogólnopolskim Konkursie Filmów Amatorskich w Katowicach⁶. Oparty na programie Teatryku Satyryków film zdradzał jednak ambicje wykraczające poza dokumentację spektaklu, od której zwykle zaczynało wprawki z kamerą w AKF-ach. W kategorii filmów czerpiących z żakowskich doświadczeń teatralnych znajdują się także *Białe zwierzęta* w reżyserii i scenografii Aliny i Jerzego Afanasjewów. W 1960 roku powstał niezależnie MAKF. Jego twórcy byli związani z Cyrkiem Rodziny Afanasjew⁷. Ta poetycko zobrazowana opowieść o miłości biednych włóczęgów — Anioła i Pierrota — zrealizowana została w konwencji kina niemego. *Białe zwierzęta* reprezentowały polski film awangardowy na festiwalu w Montevideo (Urugwaj). Jak relacjonował Jan Głowacki, dziennikarz odwiedzający Klub Żak pod koniec 1961 roku, o kręceniu filmów myślało wówczas jeszcze kilku twórców związanych z teatrem, jak i ze sztukami pięknymi. „Twórca Teatryku *Co to* Romuald Frejer myśli również o realizacji filmu. Jesteśmy tu świadkami przenikania się sztuki teatralnej i filmowej”⁸. Wspomniany Jerzy Afanasjew publikował także impresje na tematy filmowe, w których

mowych, CSW, Warszawa 2004; Wojciech Szwiec, *Filmowe Południe — Kino amatorskie na Górnym Śląsku*, Wydawnictwo Miejskiej Biblioteki Publicznej, Mikołów 2012.

⁶ Miało to miejsce również w 1959 roku. Zob. np. Wiesław Stradomski, *Film amatorski w Polsce*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1971.

⁷ *Białe zwierzęta* — reżyseria i scenografia Alina i Jerzy Afanasjewowie; Scenografia i montaż Jerzy Afanasjew; Zdjęcia Jerzy Augustyński; muz. Janusz Hajdun; W filmie wystąpili Ryszard Ronczewski (Mim), Alina Afanasjew (Anioł), Janusz Hajdun (Ksiądz), Grażyna Krawczyńska (Baletnica). Plansza otwierająca film informuje, iż „[...] zrealizowano [go] systemem amatorskim w Doświadczalnym Zespole Filmowo-Telewizyjnym Ekran w Warszawie, dzięki stypendium Ministra Kultury i Sztuki Ob. Tadeusza Galińskiego i specjalnej dotacji Komitetu Centralnego Związku Młodzieży Socjalistycznej”. Zob. <http://vimeo.com/14479428> [data dostępu: 2.08.2013].

⁸ Jan Głowacki, *Żak*, „Kultura i Ty” 1963, nr 7, s. 21.

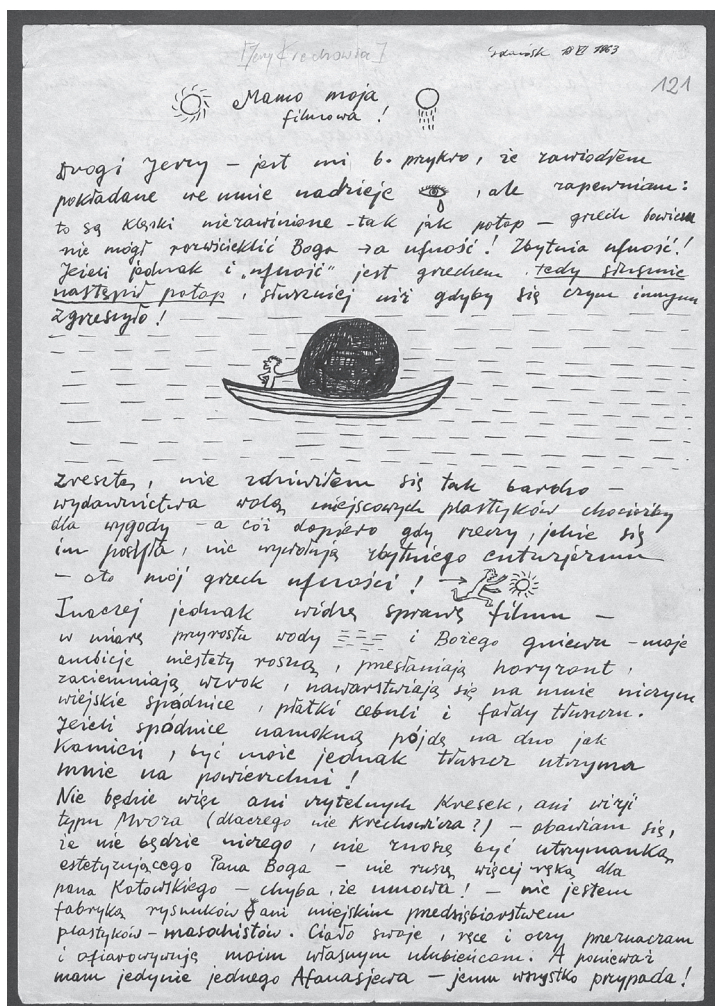
dzielił się pasją i *poetycką* interpretacją tego medium. W jednym z nich napisał:

„Mnie, jako plastyka, interesuje obraz wzbogacony o małą literę t. czyli czas. Interesuje mnie następujący po sobie ciąg obrazów, zachodzących z określoną szybkością filmową, na pewnej przestrzeni czasu. Interesują mnie rezultaty optyczne wynikające z sumowania różnorodnych form ruchu, sposoby tego sumowania i sposób, w jaki percypuje je człowiek”⁹.

Wzrastająca fascynacja obrazami w ruchu sprawiła, że w 1962 roku Afanasjew rozpoczął studia na Wydziale Reżyserii w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi. Lektura monografii jego autorstwa, dotyczącej trzech gdańskich teatrzyków studenckich: Bim-Bomu, Co-To i Cyrku, uświadamia, jak bardzo sztuka filmowa zawładnęła jego wyobraźnię. We wspomnianym bowiem *Sezonie kolorowych chmur* autor z uporem i po wielokroć podkreśla, iż teatry te były w istocie filmami! Większości rozwiązań scenicznych przyporządkowuje specjalistycznie filmowe nazewnictwo typu: zbliżenia, plany ogólne, teatralna taśma filmowa, montaż poszczególnych obrazów, scen i ruchów wewnątrz scenicznych (odpowiednik filmowego montażu wewnątrz kadrowego), ruchomy obraz kolektywny zwany przedstawieniem¹⁰. Zainteresowanie filmem wydaje się w tych teatrzykach jednak bardziej naskórkowe, niżli widział to autor. Objawiało się choćby w parodii filmów w *Ahaa* — drugim programie Bim-Bomu, czy w pożyczaniu gagów rodem z kina niemego — zauważalne w *Cyrku*. Afanasjew, opisując dzieje gdańskich teatrzyków, najwyraźniej nadużył metaforyki filmowej. Jego rola wydaje się jednak nie do przecenienia. Myślenie o spektaklu jako o ruchomym obrazie inspirowało choćby zaprzyjaźnionego z nim Jerzego Krechowicza (zwracał się doń *Mamo moja filmowa*), który to własne widzenie teatru jako ruchomego obrazu rozwinął w Teatrze Galeria.

⁹ Jerzy Afanasjew, *Tu pociąg kino palace*, „Tygodniowy Przegląd Filmowo-Telewizyjny” 1960, nr 20, s. 14.

¹⁰ Por. Afanasjew z *Sopotu*, Małgorzata Abramowicz, Elżbieta Kościukiewicz-Roeding (wyb. i red.), Wydawnictwo Marpress, Gdańsk 1993, por. np. ss. 47, 48, 73.



60-61. List Jerzego Krechowicza do Jerzego Afanasjewa, ze zbiorów
Gdańskiej Biblioteki PAN

Pracuj miły żółtawy i pełen pychy → temu
 też, Afanasjewowi, jest wyimaginowany - obawiam
 się jednak, że nawet w Afanasjewie nie
powinien znaleźć wtrąconego słuchacza.

A w ogóle, to jestem żyty!

Hej!



7.



Naprawdę zobaczymy się u Ciebie, to...
 ciki.

№ 620

alc. 494/87

W celu realizacji tej koncepcji podjął się eksperymentów kolektywnych z malarzami i muzykami. Praca w grupie artystycznej — jak wskazała Anka Leśniak — „ośmiela do radykalnych działań przez działające w niej mechanizmy wzajemnego wsparcia, inspiracji i współdziałania w podejmowaniu decyzji artystycznych”¹¹.

Po latach stwierdził, iż chcieli oni „wypowiadać się jako młodzi artyści w takiej dziedzinie sztuki, która jeszcze nie istnieje i którą sami stworzymy”¹². Poszukiwali więc warsztatu innego — albo też rozszerzonego — niż wyłącznie teatralny i malarski, stąd zwrócili się w stronę technologii. Krechowicz po latach relacjonował, jak przebiegał ów proces:

„U mnie w mieszkaniu naprzód robiliśmy źródła światła. Czyli nie było ani fabuły, ani jakiś istotniejszych powodów. Był pewien typ warsztatu, który przez zagęszczenie, przez ilość, bo tych światel różnorodnych powstało dobre trzydzieści sztuk (przy czym każde miało swoją specyfikę). Jeżeli na linii ogniskowej jest model ruchomy, a światło oświetlające ten model poprzez zestaw soczewek wyrzuca ten obraz na zewnątrz, to oto mamy pewien typ wynalazku, który powoduje, że coś tam się zaczyna na ścianie w mieszkaniu dziać. Coś, co ma cechy troszeczkę filmowe, jeżeli posterujemy to rękami. Z kolei inny typ światła, np. zwykła, silna latarka ręczna, na której jest pełno soczewek i nasadek ruchomych, powoduje też inny typ oświetlenia lub dopełnienia czegoś, co jest projekcją od przodu, a co można użyć jako detalu, jako światła ruchomego od tyłu. W związku z tym nakładanie się tych projekcji powoduje jakiś początek fabularyzowania się takich zdarzeń związanych ze światłem. Czyli te początki wzięły się z technologii, poszukiwań jak gdyby innego typu narzędzia. I to też tak było bardzo nieświadome, instynktowne przybliżanie się do obszaru, w którym można o wiele swobodniej się wypowiedzieć”¹³.

Teatr Galeria, jako audiowizualne laboratorium, stwarzał twórcom przyjazne warunki do przekraczania istniejących

¹¹ Łukasz Guzek, *Tadeusz Kantor — od Wystawy popularnej do happeningu*, w: tenże, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, Tako, Warszawa–Toruń 2017, s. 65.

¹² Wypowiedź Jerzego Krechowicza zarejestrowana na potrzeby filmu dokumentalnego *Legenda Żaka Mieczysława Bartłomieja Vogta* (taśma nr 12).

¹³ Tamże.



62–64. Stopklatki z odnalezionej taśmy filmowej z krótką rejestracją prób Teatru Galeria, autorzy nieznanymi, ze zbiorów Politechniki Gdańskiej



granic sztuk i ram różnych artystycznych praktyk. Działalność na zasadach kolektywu artystycznego, w którym zdobywano wiedzę i doświadczenia także z obszarów nauki i technologii. Można rzec, że sztuka stała się dla nich również działalnością badawczą. W bibliotece Jerzego Krechowicza autorka znalazła liczne publikacje naukowe i popularno-naukowe z dziedziny optyki, psychofizjologii widzenia (np. *Mózg i oko. Psychofizjologia widzenia*), historii techniki, paranauki, poradników dotyczących samoróbki (seria *Zrób to sam*), mechaniki, fotografii i filmu, komunikacji i kultury wizualnej, a także czasopism typu *Młody Technik*. Artysta odbywał wielokrotne kwerendy w zbiorach Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk, skąd pozyskiwał fotoreprodukcje ikonografii z traktatów naukowych (m. in. z dzieł Heweliusza) i wykorzystywał je w preparowanych slajdach czy tworzonych metodą kolażową drukach promocyjnych. Członkowie i członkinie zespołu zaś konstruowali autorskie wynalazki projekcyjne i prowadzili nieskrępowane badania nad właściwościami światła, łączenia mediów i budowania relacji dźwiękowo-wizualnych, posługiwali się też instrumentarium technicznym, które czasem świadomie, a czasem z powodu braku dostępności, było nie-

co archeologiczne (np. projektory filmowe z przedwojennego, wołomińskiego kina czy uczelniane epidiaskopy i wyświetlacze slajdów). Następnie opracowane rozwiązania testowano w czasie wielomiesięcznych prób — które były etapem doświadczalnym i niekiedy ważniejszym niż późniejsze prezentacje. W tym zbliżaniu się ich sztuki do nauki można dojrzeć zwiastuny współczesnej transdyscyplinarności. Jednakże nie było tu jeszcze mowy o partnerskiej relacji obu dziedzin, a ich spotykanie się motywuje raczej potrzeba wzbogacenia języka i większej złożoności struktury dzieł oraz poszerzenia praktyki artystycznej. W efekcie dochodzi do hybrydycznego połączenia obiektów, metod, technik, pojęć czy aparatury w sposób wolny od rygorów wynikających z podziałów na dyscypliny.

Taki model działania był zgodny z ogłoszoną po okresie stalinizmu rewolucją naukowo-techniczną w krajach bloku wschodniego, na tej fali postępu powstały różne instytuty badawcze czy też sieć studiów eksperymentalnych, wśród których pionierskie było Studio Eksperymentalne Polskiego Radia w Warszawie (1957). Muzycy związani z Galerią — Andrzej Barczyński czy Janusz Hajdun — także tworzyli

„elektroniczne pejzaże dźwiękowe generowane za pomocą oscylatorów i syntezyatorów; muzyka tworzona poprzez cięcie, zapętlanie 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”¹⁴.

Ich działania były jednak niezależne, bez stałego finansowania. W kontekście zaawansowanych badań nad światłem i jego synestetycznymi relacjami z dźwiękiem warto przywołać Prometei, a więc Instytut Prometeusza przy Kazimierzskim Instytucie Lotnictwa (1962). Na Zachodzie zaś istotna była utworzona w 1967 roku przez György’a Kepesa

¹⁴ David Crowley, *Dźwięki elektrycznego ciała*, w: *Dźwięki elektrycznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957–1984* [dwujęzyczne polsko-angielskie wydanie zbioru tekstów na temat wystawy o tym samym tytule w Muzeum Sztuki w Łodzi, 25 maja – 19 sierpnia 2012], David Crowley i Daniel Muzyczuk (red.), Muzeum Sztuki, Łódź 2012, s. 14.

na Massachusetts Institute of Technology (MIT) — interdyscyplinarna jednostka Center for Advanced Visual Studies (CAVS), o profilu *art+science*, wychodząca ze sztywnych ram akademickich dyscyplin. Węgierski twórca zalecał zresztą odejście od wąskiej specjalizacyjności i praktykowanie tzw. *międzymyślenia*.

Korespondowało to z intermedialnością, której zasady sformułował w 1965 roku Dick Higgins związany z ruchem Fluxus:

„Wynikała ona z ducha otwartości i eksperymentów lat 60., rozwoju sztuki interdyscyplinarnej, przekraczającej gatunki i konwencje, poszukującej w obszarze zarówno nowych technologii, jak i performatywnego wykorzystania ciała artysty. Dla Higginsa intermedia oznaczały dzieła sztuki wykonane przy użyciu kilku połączonych tradycyjnych mediów, powstające w obszarze granicznym, pomiędzy malarstwem i muzyką, grafiką i poezją, rzeźbą i happeningiem. Artysta zdiagnozował rozmywanie gatunków tak charakterystyczne dla sztuki nowoczesnej, przełamywanie czystej rzeźby i malarstwa poprzez wkraczanie tekstów, dźwięków, nowych technologii. Stąd był już krok do nowych mediów¹⁵.

Relacje tego typu powstawały w wyniku przekroczenia zastanych podziałów i integracji poszczególnych sztuk, czego efektem były dzieła o wysokim stopniu formalnego skomplikowania. Wyrazistym przykładem był happening jako działanie z pogranicza kolażu, muzyki i teatru, rozbijające konwencje czy też nawiązujące nowe relacje z publicznością. Według Maryli Hopfinger stanowił on jedną z podstawowych strategii intermedialnych, którą badaczka określała 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 sca-

¹⁵ Paweł Leszkowicz, *Imperium zmysłów. Intermedialna synestezja — idee wystawy*. https://www.academia.edu/44274566/Imperium_zmys%C5%82%C3%B3w_Intermedialna_synestezja [data dostępu: 01.06.2025] Słowo kuratora towarzyszące wystawie w Starym Browarze w Poznaniu (grudzień 2007).

leniu w nową zintegrowaną całość odmiennych składników wyjściowych”¹⁶.

Z kolei Gene Youngblood wiązał pojęcie intermediiów z efektami interdyscyplinarnej współpracy artystów i inżynierów z kolektywu USCO, związanych głównie z Harvard University i Intermedia Systems Corporation, które doprowadziły do zdefiniowania intermediiów 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. Zasady funkcjonowania intermediiów powstały w dziedzinie sztuki, a nie inżynierii. Ich podstawy są ugruntowane w następujących dziedzinach: psychologia, teoria informacji i inżynieria komunikacyjna”¹⁷.

Innym z przykładów intermedium był, według Youngblooda, teatr intermedialny (*the intermedia theatre*), stanowiący połączenie kina i teatru, w którym dochodzi do zatarcia podziałów i scalenia w nowe medium — to zaś nie jest już ani teatrem, ani filmem. Według sformułowanej przez mnie definicji w rozdziale 2, teatr intermedialny byłby odmianą bardziej pojemnej kategorii — teatru rozszerzonego (*expanded theatre*), obejmującą również zespolenia z pokazami świetlnymi, projekcjami diapozytywów, kinetyczną plastyką, a współcześnie także z holografia, robotyką, ai, czy wirtualną i rozszerzoną rzeczywistością.

Wypracowany warsztat, poprzez przyswojenie niektórych naukowych procedur i instrumentów, a także dzięki zdobytemu interdyscyplinarnemu doświadczeniu — pozwalał tworzyć w Teatrze Galeria kilkudziesięciminutowe dzieła przestrzenne i w ruchu, w których relacja audiowizualna stała

¹⁶ Maryla Hopfinger, *Intermedialne strategie*, w: tejże, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2003, s. 72.

¹⁷ Konrad Chmielecki, «Archeologia intermediiów»: *Dick Higgins i Gene Youngblood*, w: tenże, *Estetyka intermedialności*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2008, s. 38.

się naturalnym i z czasem dominującym sposobem ekspresji. Każdy z pięciu zrealizowanych programów miał w swej złożonej strukturze dominujący środek artystyczny, który porządkował całość. Były to więc — w kolejności zastosowanej w niniejszej pracy i wynikającej z chronologii — ruch, barwa, światło, dźwięk i forma.

Ruch

*W założeniu Galeria jest jeszcze jednym anty-teatrem. Jest narzędziem wypowiedania się plastyków, którym «obraz» nie wystarczał. [...] Czy plastyka musi być nadal głucha i nieruchoma?*¹⁸

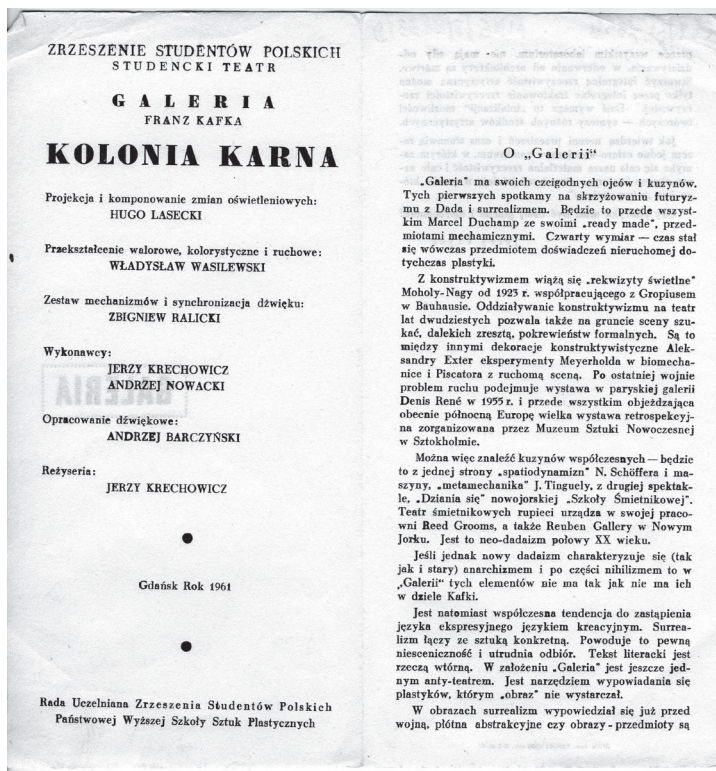
Jerzy Frycz

W roku 1961 Jerzy Krechowicz¹⁹ wraz ze studentami malarstwa ówczesnej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych oraz z muzykami²⁰ założył w Gdańsku Teatr Galeria. Był to przede wszystkim teatr plastyków, którym statyczny obraz sztalugowy nie wystarczał. Artyści, zainteresowani ukazaniem procesualnego charakteru dzieła, tworzyli wydarzenia artystyczne, odbywające się przed publicznością. W nazwie i koncepcji łączyli przede wszystkim teatr ze sztukami wizualnymi, scenę z przestrzenią ekspozycyjną. Podejmując próbę ustalenia genezy Galerii, Andrzej Żurowski podkreślał, iż teatr Krechowicza typologicznie wywodzi się

¹⁸ Jerzy Frycz, *O Galerii*, w: Program spektaklu *Kolonia karna*, Klub Studentów Wybrzeża Żak, Gdańsk 1961 (druk ulotny).

¹⁹ Jerzy Krechowicz (ur. 1937) — malarz, grafik, ilustrator, absolwent PWSSP (1962), pedagog, w latach 1996–2002 rektor Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku (od 1997 Akademia Sztuk Pięknych). Scenograf współpracujący z teatrami studenckimi i zawodowymi. Założyciel i reżyser Teatru Galeria (1961–1968), autor i reżyser trzech programów Kabaretu To Tu (zrealizowanych w latach 1965–1969).

²⁰ Malarze: Monika Krechowicz, Wanda Kamińska (Wójcik), Adam Haras, Hugon Lasecki, Zbigniew Ralicki, Władysław Wasilewski, Piotr Wieczorek, oraz artyści, którzy dołączyli w dalszym etapie rozwoju TG: Andrzej Dyakowski, Jacek John i Ryszard Patzer. Muzycy to: Andrzej Barczyński (współpracujący w latach 1961–1965), Janusz Hajdun (od 1966).

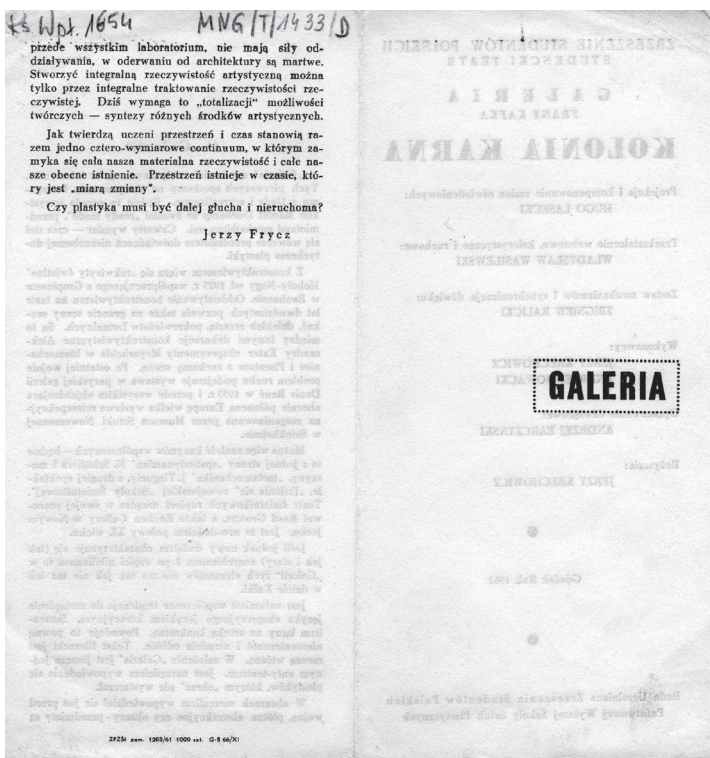


65. Awers programu Teatru Galeria do spektaklu *Kolonja karna* (1961),
ze zbiorów Autorki

nie z doświadczeń awangardy teatralnej, lecz z poszukiwań zachodnioeuropejskiej plastyki, która tamtymi laty coraz szerzej przełamywała bezruch malarstwa i rzeźby²¹. W podobnym duchu zakończył swój tekst programowy *O Galerii* Jerzy Frycz, stawiając bardzo ważne pytanie: Czy plastyka musi być nadal głucha i nieruchoma?²² Badacz podjął w nim również próbę ustalenia pochodzenia Teatru, wskazując na pokrewieństwo poszukiwań przede wszystkim z artystami z kręgu

²¹ Andrzej Żurowski, *Teatr najosobniejszy. Galeria*, w: *Gdańskie teatry osobne*, Jan Ciechowicz, Andrzej Żurowski (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 89.

²² Jerzy Frycz, *O Galerii*, wstęp do Programu *Kolonii karnej*, Gdańsk 1961.



66. Rewers programu Teatru Galeria do spektaklu *Kolonia karna* (1961), ze zbiorów Autorki

sztuki kinetycznej. W sporządzonym przez Frycza wykazie pojawiły się zarówno współczesne Gallerii dzieła-wydarzenia (kuzyni), jak i ich zapowiedzi z czasów historycznej awangardy (ojcowie)²³. W pierwszej grupie znaleźli się między innymi Nicolas Schöffer, rzeźbiarz, twórca form spacydynamicz-

²³ Por.: „U samych początków historii sztuki kinetycznej możemy odnaleźć trzy bardzo ważne realizacje z tego okresu: wykonaną w latach 1919–1920 kompozycję kinetyczną — dynamiczną, zmotoryzowaną rzeźbę Nauma Gabo, *Rotative plaques-verres (optique de précision)* Marcela Duchampa i Man Raya z roku 1920 oraz kinetyczną rzeźbę László Moholy-Nagya *Licht Raum Modulator* (1922–1930). Ryszard W. Kluszczyński, *Historie*, w: tegoż, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010, s. 67.

nych²⁴, oraz Jean Tinguely, autor rzeźb metamechanicznych. Badacz przywołał również znaczące wystawy kinetystów:

„Po ostatniej wojnie problem ruchu podejmuje wystawa w paryskiej galerii Denis René w 1955 r. i przede wszystkim obejdzająca obecnie północną Europę wielka wystawa retrospekcyjna zorganizowana przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Sztokholmie”²⁵.

W przypadku drugiej ekspozycji chodziło mu najpewniej o wystawę *Bewogen Beweging* (Ruch Ruchu), prezentowaną w Stedelijck Muzeum w Amsterdamie, a następnie w Moderna Museet w Sztokholmie i Louisiana Museum w Kopenhadze w 1961 roku²⁶. W pracach kinetystów zauważano, iż „byli od początku pochłonięci problemami światła, koloru, dźwięku, ruchu, modulując rzeczywistość na podobieństwo barwnego kalejdoskopu”²⁷. Co ciekawe, wśród współczesnych artystów (kuzynów), eksplorujących zagadnienia związane z kinestezją i światłem, Frycz nie wymienił Andrzeja Pawłowskiego. (ilustracja 65 i 66). Eksperymenty krakowskiego twórcy, w tym konstrukcja urządzenia do rzutowania form w ruchu, były na pewno Krechowiczowi znane²⁸ i, co podkreślali recenzenci, w jego teatrze stosowano zbliżony typ tylnej projekcji świetlnej. Jeden z dziennikarzy, odwiedzających gdański Klub Żak, odnotował fakt powsta-

²⁴ Nicolas Schöffer tworzył m.in. kompozycje luminodynamiczne „będące swoistą syntezą rzeźby, malarstwa, muzyki i filmu, [które] wzbogaciły proces uprzestrzenniania rzeźby o wartości przestrzennego działania koloru, światła, dźwięku i obrazów, zarejestrowanych na taśmie filmowej”. Janina Jeleńska-Papp, *Przestrzeń jako środek wyrazu w rzeźbie XX wieku*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione III”, 2008, Folia 48, s. 27.

²⁵ J. Frycz, *O Galerii*, cyt. wyżej, przyp. 22.

²⁶ Szerzej o tym w: Tomasz Cyz, *Między światłem a ruchem jest dźwięk* <http://www.dwutygodnik.com/artykul/1400-miedzy-swiatlem-a-ruchem-jest-dzwiek.html> [data dostępu: 10.09.2015].

²⁷ Grzegorz Musiał, ...*gibigianna*. *Luce e movimento*, w katalogu weneckiej wystawy „Luce e movimento”, Justyna Budzyk (tłum.), Signum Foundation Palazzo Donà, Venezia 2010, s. 4.

²⁸ W archiwum Jerzego Krechowicza znajduje się artykuł Lucjana Kydryńskiego, w którym został zamieszczony szkic budowy urządzenia. Zob. Lucjan Kydryński, *Wynalazek Andrzeja Pawłowskiego: Kineformy*, „Przekrój” nr 619, 17 II 1957, s. 16.



67. Skan artykułu Lucjana Kydryńskiego, *Wynalazek Andrzeja Pawłowskiego: Kineformy*, zamieszczonego w „Przekroju” 1957, nr 619, dzięki uprzejmości Marka, Macieja i Marcina Pawłowskich



68. Strona zawierająca stopklatki z pokazów Kineform, którym towarzyszy wiersz Janusza Budzyńskiego, w czasopiśmie „Zebra” 1957, nr 4, s. 7, dzięki uprzejmości Marka, Macieja i Marcina Pawłowskich

wania *Kolonii karnej* tymi słowami: „Pokaz Kineform Jerzego Krechowicza, opracowywano na Spotkania Jesienne”²⁹. Premierę debiutanckiego programu³⁰ anonsowano: „Z za-

²⁹ Wojciech Giełżyński, *Żak czyli pochwała sensu*, „Dookoła Świata” 1962, nr 4.

³⁰ Studencki Teatr Galeria, *Kolonia karna*, według Franza Kafki; reżyseria: Jerzy Krechowicz; opracowanie dźwiękowe: Andrzej Barczyński; projekcja i komponowanie zmian oświetleniowych: Hugo Lasecki; przekształcenie walorowe, kolorystyczne i ruchowe: Władysław Wasilewski; zestaw

interesowaniem oczekujemy nowego gdańskiego teatru studenckiego Galeria, działającego przy PWSSP. O godzinie 20 odbędzie się premiera spektaklu *Kolonia karna* Franza Kafki — przedstawienia reżyserowanego przez Jerzego Krechowicza, a opartego w dużym stopniu na kineformach³¹. Zastosowane w urządzeniu Pawłowskiego modele przestrzenne, rzutowane na ekran za pomocą zestawu deformujących, poruszanych soczewek i reflektorów, bliskie są (choć nie tożsame) rozwiązaniom projekcyjno-oświetleniowym zastosowanym w *Kolonii*.

W gdańskim teatrze samodzielnie konstruowano urządzenia do projekcji światła i obrazów, na przykład przytwierdzając soczewki do latarek, za pomocą których oświetlano trójwymiarowe obiekty rzutowane na ekran lub też dzięki epidiaskopom, wyświetlającym diapozytywy animowane przez artystów. O tym, że były to niezwykle ważne elementy scenicznego dzieła, świadczy także nomenklatura zadań wymieniona w programie spektaklu: „zestaw mechanizmów i synchronizacja dźwięku”, „projekcja i komponowanie zmian oświetleniowych”, „przekształcanie walorowe, kolorystyczne i ruchowe”. Szczególną rolę projekcji w tym spektaklu podkreślali również recenzenci:

„Obejrany spektakl, będący na kanwie *Kolonii karnej* Kafki jest feerią światła, dźwięków, mechanizmów i projekcji filmowych. Feeria to tak zgrabna i zgrana, że ona największe wrażenie pozostawia”³².

W innym z tekstów:

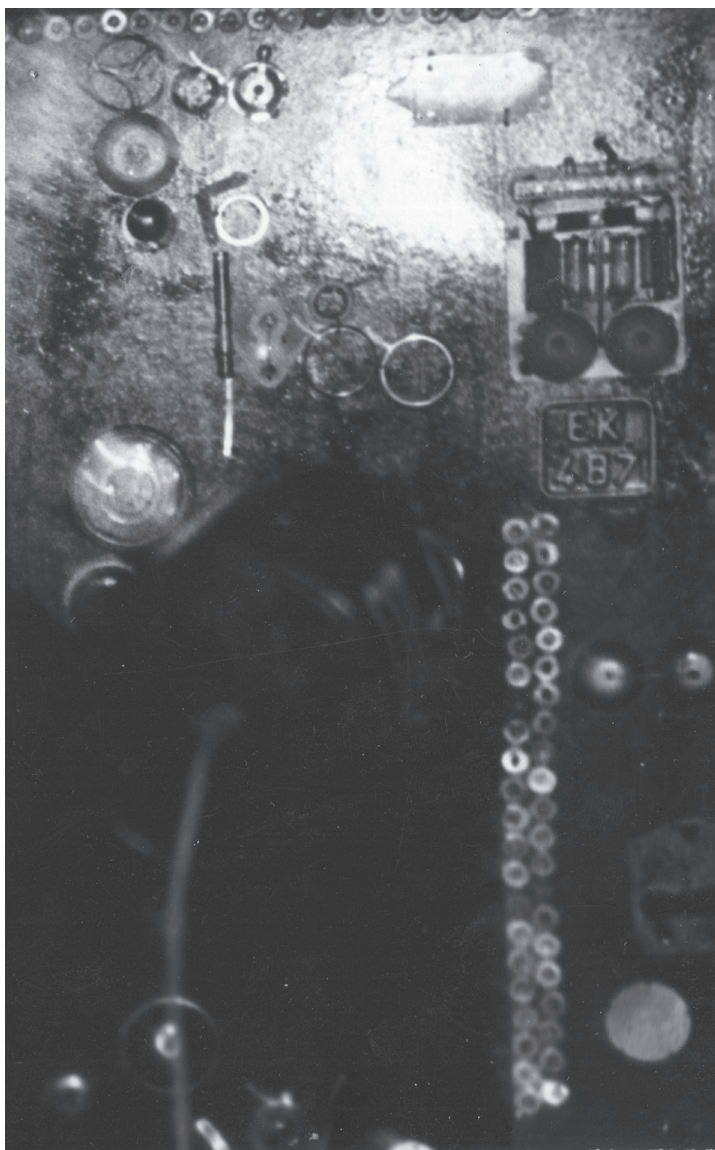
„Na scenie wydzielono wertykalnie dwa porządki — ludzki, znajdujący się w górze, gdzie byli podwieszani na huśtawkach Jerzy Krechowicz i Andrzej Nowacki (wykonawcy)³³

mechanizmów i synchronizacja dźwięku: Zbigniew Ralicki; wykonawcy: Jerzy Krechowicz, Andrzej Nowacki; data i miejsce premiery: 17 XI 1961, Klub Studentów Wybrzeża Żak.

³¹ AK [Andrzej Kiszki], *Cztery owocne dni studenckiej kultury*, „Dziennik Bałtycki” nr 275, 17.11.1961, s. 2.

³² Tadeusz Rafałowski, *Galeria*, „Głos Wybrzeża” 1961, nr 294, s. 4.

³³ Wcielali się najpewniej w postać Oficera i Podróżnego. Brak partytury uniemożliwia jednak precyzyjne dookreślenie odtwórców poszczególnych postaci scenicznych.



69. Fragment kinetycznej scenografii do *Kolonii karnej*, brak autora, ze zbiorów Autorki

oraz umieszczoną poniżej maszynę tortur — kinetyczną scenografię, wchodzącą w interakcję z pozostałą częścią zespołu. Była to mobilna konstrukcja własna z rur plastikowych, bloków, tłoków, śrub i tarcz³⁴.

Maszyna-asamblaż to trójwymiarowa forma przestrzena, zbudowana z heterogenicznych, znalezionych elementów. Aby uczynić z niej partnera dla twórców, należało wyposażyć ją w wymiar procesualny. W czasie publicznej prezentacji artyści, znajdujący się w dolnej części sceny ingerowali w jej strukturę, uruchamiali maszynierię, kontrolowali zmieniającą się formę dzieła i powstającą akcję świetlną.

„Maszyna oświetlona była z zewnątrz, ale posiadała również swoje własne — niejako — światło (spożytkowano tu eksperymenty Moholy-Nagy’a), ukryte w jej poszczególnych elementach”³⁵.

Wspomniany przez krytyka László Moholy-Nagy³⁶ to węgierski artysta, uznany zresztą przez Frycza za jednego z „ojców” Galerii. Związany z Bauhausem twórca głosił ideę zastąpienia malarstwa pigmentowego kształtowaniem światła i konstruował urządzenia to umożliwiające. W latach 1922–1930 zbudował modulator o napędzie elektrycznym, urzeczywistniający ideę kinetyczno-luminescencyjnej akcji, która interesowała również Jerzego Krechowicza. Andrzej Gwóźdź opisał budowę owego modulatora i jego działanie:

„Maszyna zbudowana była z agregatu napędowego, przekładni i ruchomego rusztowania, a całość oświetlało ponad 70 żarówek. Agregat wprowadzał w ruch ruchome rusztowanie ze szkła, plastiku i rozmaitych stopów metali przez widoczny napęd łańcuchowy. Trzyczęściowy układ mechaniczny powtarzał się w trójdzielnej konstrukcji sektorów umieszczonych na okrągłej tarczy nośnej, jak i trójetapo-

³⁴ Bogdan Justynowicz, *Teatr przeczyty, czyli kilka uwag o Galerii Jerzego Krechowicza*, „Nowy Wyrz” 1973, nr 9, s. 99.

³⁵ Marian Grześcak, *Galeria wyobraźni*, w: tegoż, *Trzeci wiersz. Przypadki teatru poezji*, Wydawnictwo LSW, Warszawa 1973, s. 256.

³⁶ László Moholy-Nagy (1895–1946) — węgierski malarz, fotograf, twórca filmowy i teoretyk sztuki. W latach 1923–1928 prowadził kurs wstępny i pracownię metalu w Bauhausie. Tworzył eksperymentalne filmy i fotografie, a także rzeźby kinetyczne i modulatory świetlno-przestrzenne.

wo przebiegającej grze ruchowej. Łączenie światła i ruchów (w niezrealizowanym wariacie zsynchronizowanym nadto jeszcze z muzyką) prowadziło do coraz to nowych wariacji przestrzennych wywiedzionych z linii i płaszczyzn, a sublimacja barwy w czyste światło przekształcała płaszczyznę w twory przestrzenne, w miejsce pola wprowadzała obojętność³⁷.

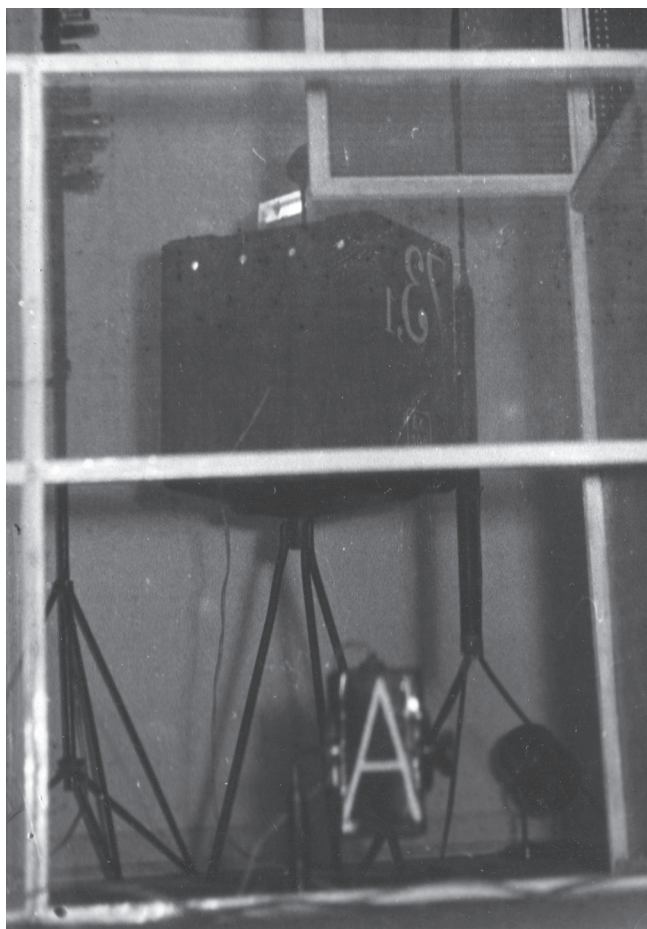
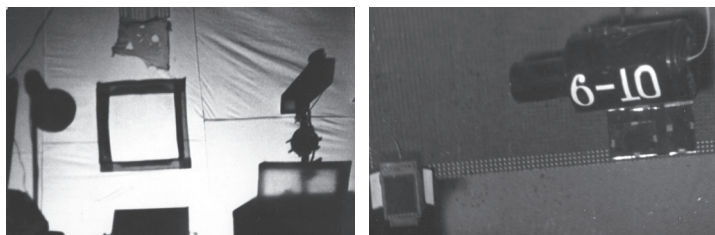
Maszyna do tortur w Teatrze Galeria miała spełniać funkcję zbliżoną do modulatora. Jej działanie — akcja kinetyczno-luminescencyjna — było zespolone z tekstem sztuki oraz muzyką konkretną, opracowaną przez Andrzeja Barczyńskiego. Dzięki temu plastyka nie tylko przestała być nieruchoma, ale również głucha.

Nie wydaje się ponadto nadużyciem stwierdzenie, że dominanta idei ruchu, wyrażona w postaci pracującej maszyny i zsynchronizowanej z nią huśtawki w *Kolonii karnej*, pokrewna była cenionemu przez artystę *Baletowi mechanicznemu* (1929) Fernanda Légera³⁸. Film ten ponadto korespondował z wymową opowiadania Franza Kafki, gdyż należał do „grupy utworów manifestujących wyzwolenie przedmiotów, nadających im status bohaterów wypowiedzi artystycznej”³⁹. Logiczną konsekwencją takiego myślenia było sprowadzenie w gdańskiej realizacji wykonawców do roli ruchomych elementów obrazu, wygłaszających kwestie. Zauważył to Rafałowski:

³⁷ Andrzej Gwóźdź, *László Moholy-Nagy czyli urzeczenie światłem*, „Iluzjon” 1986, nr 1, s. 37. Moholy-Nagy zarejestrował działanie urządzenia w filmie *Lichspiel: Schwarz-Grau-Weiss* (Gra świetlna: Czarne-Szare-Białe) w 1930 roku.

³⁸ Krechowicz mógł być ów film widzieć w ramach prowadzonego w Żaku DKF-u, gdzie w 1960 roku odbył się m.in. przegląd filmów awangardowych. Jak informował Andrzej Cybulski zaprezentowano tam zestaw filmów eksperymentalnych europejskiej awangardy z lat dwudziestych i trzydziestych, obejmujący większość najwybitniejszych i najbardziej charakterystycznych obrazów tego okresu. „Oglądaliśmy więc filmy dadaistyczne, surrealistyczne i abstrakcyjne: *Balet mechaniczny* Fernanda Legera, *Antrakt* René Claira, *Menuet Mozarta* Oskara Fischingera oraz *Pies andaluzyjski* Luisa Buñuela”. Zob. Andrzej Cybulski, *Kinopasja*, w: tenże, *Pokolenie kataryniarzy*, Wydawnictwo Morskie, Gdynia 1968, s. 155.

³⁹ Alicja Helman, *Awangarda we francuskim i niemieckim kinie niemych*, w: *Historia kina. Kino nieme*, Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska (red.), Universitas, Kraków 2012, t. 1, s. 752.



70-72. Kulisy spektaklu Teatru Galeria *Kolonia karna* i używany sprzęt, ze zbiorów Autorki

„Mówi [Krechowicz — przyp. M.G] tekst nadając głosowi stłumioną, bezbarwną intonację, utrafiając tym samym we właściwą interpretację. Gorzej radzi sobie z komunikatywnością wypowiedzi Andrzeja Nowacki”⁴⁰.

Ich huśtanie i beznamiętna, „mechaniczna” wręcz artykulacja były odpowiedzią na pracę urzędnika (uruchamia-nego przez współtwórców). Relacja współzależności dwóch światów, a więc ludzkiego i maszynowego, uzyskana dzięki powtarzalności rytmizującej sekwencji „choreograficzne”, unaoczniała dramatyczne zmechanizowanie rzeczywistości, w ostatecznym wydzwisku zrównujące status człowieka (autora) i urzędnika (przedmiotu). (zob. niżej ilustracje 73 i 74)

Spektakl został zauważony i zaproszony na Ogólnopolski Festiwal Debiutów Teatralnych w Warszawie (1962). Krytycy docenili przede wszystkim jego warstwę wizualno-dźwiękową:

„*Kolonia karna* jest wychłodzoną i precyzyjną wizją koszmaru. W intencjach realizatorów leżało, zdaje się, pokazanie kafkowskiej maszyny od wewnątrz: wspaniale precyzyjnej, niezawodnie działającej katowni, która otacza człowieka. Dlatego cała scena jest zabudowana ruchomymi, rozbłyskującymi konstrukcjami, wśród których zawieszeni są dwaj bohaterowie. Niestety, sposób mówienia tekstu przez obu tych bohaterów pozostawiał wiele do życzenia, co przykro kontrastowało z interesującymi poszukiwaniami plastyczno-muzycznymi. Tym bardziej, że konstruktywistyczne próby studentów Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych z Gdańska należały do nielicznych na Festiwalu własnych i twórczych propozycji”⁴¹.

W podobnym duchu wypowiedział się Andrzej Wróblewski:

„Można się spierać o funkcjonalność tej plastyki, w której koszmarna maszyna do pisania na ludzkiej skórze rozmieniona została na trybiki zegarków i światła samochodowe, niemniej jednak teatrzyk zwrócił na siebie uwagę umiejętnością zabudowywania sceny. Wypadałoby mu życzyć lep-

⁴⁰ Tadeusz Rafałowski, *Galeria*, „Głos Wybrzeża” 1961, nr 294, s. 4.

⁴¹ Marta Piwińska, *Minimalizm albo o teatrach studenckich*, „Współczesność” 1962, nr 9, s. 9.



73. Wykonawca na huśtawce, poniżej fragment maszyny,
 fot. Zygmunt Grabowiecki, ze zbiorów Autorki
 i za zgodą Rodziny fotografa

szego zrównoważenia pomiędzy scenografią i tekstem, który w tej symbiozie jest wyraźnie uszkodzony”⁴².

Niemal każdy z komentatorów mniej lub bardziej skrytykował poziom adaptacji tekstu i aktorską interpretację. Jak pisał Stefan Melkowski:

„Kilkanaście znakomitych pomysłów scenografa, operatora światła i dźwięku. Niestety, tylko tyle. Nawet dobre pomysły, powtarzane po wielokroć — nużą. Adaptacja tekstu płaska i aktorstwo horrendalne”⁴³.

Nieco łagodniej oceniła realizację Barbara Henrykowska:

⁴² Andrzej Wróblewski, *Teatr — ich pasją*, „Życie Warszawy” 1962, nr 85, s. 3.

⁴³ Stefan Melkowski, *Nowatorstwo czy amatorszczyzna? (Po studenckim festiwalu debiutów teatralnych)*, „Nowa Kultura” 1962, nr 15, s. 4.



74. Jerzy Krechowicz i Andrzej Nowacki na huśtawkach — w tle maszyna, fot. Zygmunt Grabowiecki, ze zbiorów Autorki i dzięki uprzejmości Rodziny fotografa.

„A więc wyrazista wizja plastyczna jest ich celem nadrzędnym. Słowo — w tym przypadku tekst Franza Kafki *Kolonia karna* — traktują po macoszemu. Treść starają się pokazać przede wszystkim za pomocą piekielnej, mrugającej licznymi światełkami maszyny-automatu, która jest głównym aktorem. Eksperyment na pewno ciekawy, zwłaszcza że jego autorem jest debiutant. Większy szacunek dla tekstu na pewno by się jednak przydał”⁴⁴.

Kolonia karna, jak trafnie określił ją Bogdan Justynowicz, była „stopniem stylu zero”⁴⁵ Galerii. W opinii Mariana Grześczaka widowisko to było „niekomunikatywne i podział na informację i obraz tę niekomunikatywność jeszcze podkreślał”⁴⁶. „Świadomość klęski, jaką odczuwali, związana była właśnie z tekstem”⁴⁷. W opinii twórcy wyrażonej po wielu

⁴⁴ Barbara Henkel, *Na afiszach nowe nazwy, na estradach — nowe twarze*, „Sztandar Młodych” 1962, nr 82, s. 6.

⁴⁵ Bogdan Justynowicz, *Teatr przeczyty*, cyt. wyżej, przypis 32, s. 99.

⁴⁶ Marian Grześczak, *Galeria wyobraźni*, w: *Trzeci wiersz...*, cyt. wyżej, przyp. 35, s. 256.

⁴⁷ Zofia Tomczyk-Watrak, *Artyści osobni*, w: *tejsze, Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Wydawnictwo Słowo/obraz te-

latach spektakl był skażony wszystkimi wadami debiutu⁴⁸. Mimo iż Krechowiczowi wraz z zespołem nie udało się w tym spektaklu zespolić harmonijnie słowa z obrazem, to jednak owa „nieumiejętność”, nie była tu bez znaczenia. Wskazała ona twórcom inny kierunek artystycznych poszukiwań, rozwijany w kolejnych programach. Jakiś czas po premierze *Kolonii karnej* zainteresowali się studenci ówczesnej Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi (obecnie PWSTVFiT). Wielce zresztą prawdopodobne, iż znaczącą rolę „promotora” działań Galerii odegrał studiujący wówczas w łódzkiej uczelni Jerzy Afanasjew⁴⁹. Na scenię planu zdjęciowego wybrano wstępnie wydmy w Łebie, a w jedną z głównych ról miał wcielić się Gustaw Holoubek. Według relacji Jerzego Krechowicza pomysł został „zatrzymany” przez opiekunkę naukową Afanasjewa — Wandę Jakubowską. Artysta podejrzewa, że było to podyktowane nieprzychylnością władz polskich wobec niemieckojęzycznego pisarza z Pragi.

Barwa

Wychodząc z teatru człowiek powinien mieć wrażenie, że obudził się z jakiegoś dziwnego snu, w którym najpospolitsze nawet rzeczy miały dziwny, niezgłębiony urok, charakterystyczny dla marzeń sennych, nie dających się z niczym porównać⁵⁰.

Stanisław Ignacy Witkiewicz

Przy okazji premiery kolejnego programu *Pies*⁵¹ w 1963 roku Krechowicz opublikował erudycyjny mani-

rytoria, Gdańsk 2001, s. 57.

⁴⁸ Wypowiedź Jerzego Krechowicza, zapis wywiadu udzielonego dnia 13.01.2011.

⁴⁹ Musiało to więc być około roku 1963, wówczas to bowiem Afanasjew rozpoczął studia w Łodzi.

⁵⁰ Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Teatr*, w: tenże *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne*, opracował Jan Leszczyński, PWN, Warszawa 1974, s. 264.

⁵¹ Studencki Teatr Galeria, *Pies, a także brak psa* (funkcjonowała również wersja skrócona *Pies*). Reżyseria: Jerzy Krechowicz; opracowanie dźwię-



75. Plakat do spektaklu Teatru Galeria *Pies, a także brak psa*, sygnowany Krechowicz 63, ze zbiorów Autorki.

fest, w którym przedstawił założenia teatru, akcentując jego otwartość, eksperymentalną naturę i chęć komunikowania się z widownią własnym językiem wizualnym.

„O plastycznych wartościach materii, światła, koloru, ruchu, powierzchni itd., o możliwościach ich wielowymiarowej równoczesności — Królestwie Bożym podejrzanie rozciągliwych terminów — o statycznej i dynamicznej istocie przestrzeni, o strukturalnych formach kompozycji i diabli wiedzą czym

kowe: Andrzej Barczyński; wykonawcy: Hugo Lasecki, Zbigniew Ralicki, Wanda Kamińska, Władysław Wasilewski, Piotr Wieczorek, Adam Haras; data i miejsce premiery: 28 kwietnia 1963, Klub Studentów Wybrzeża Żak.

jeszcze — powiedziano już chyba dostatecznie wiele komunałów. Za mało jednak, żeby zmusić do zaniechania prób praktycznego wykorzystania owych możliwości — bezsprzecznie teatralnych, a przynajmniej wiodących w stronę teatru...⁵².

Artysta ujawnił tu kierunek, którym konsekwentnie będzie podążać Galeria — w stronę, jak to określił, *wizualnej formy teatru*. Osiągnięcie tego celu wymagało przełamania tradycyjnych granic sztuk wizualnych i połączenie ich we wspólny zbiór ze sztukami performatywnymi — co następuje właśnie w koncepcji sceno-galerii.

„GALERIA jest teatrem plastyków — pisał dalej — wszystkie jej realizacje wynikają w pewnej mierze z zawodowej postawy zespołu. Scena między innymi przez swoją odrębność stwarza dogodne warunki do czysto plastycznych poszukiwań i pozostaje niejako przedłużeniem «naturalnych» środków poznania, którymi dysponuje plastyk”.

Usunięcie literackiego wzorca i słowa w *Psie* podniosło znaczenie warstwy wizualnej (i dźwiękowej). Krechowicz — inaczej niż w *Kolonii karnej* — tym razem unikał precyzowania zadań artystów, nazywając ich w programie *wykonawcami*. Performerzy, zamiast występować w tradycyjnej roli interpretatorów istniejącego tekstu, stawali się twórcami aktu czy działania. Nowy spektakl to też „nie tylko absurdalna inscenizacja przypadków technicznych”. Choć bez wątpienia podejmowanie eksperymentów projekcyjnych z wykorzystaniem różnej aparatury optycznej było jednym z niezwykle ważnych obszarów poszukiwań. Dalej, *Pies* był

„nie tylko spontaniczną demonstracją kilkunastu, okrojonych z wszelkich oznaczeń i mitów, *pojedynczych* form «dziania się» — niescenicznych i niemych, możliwych do reprodukcji jedynie dzięki odnotowanemu przedziałom przestrzennym”. (Ilustracje 76–80)

Krechowicz wskazywał tutaj na określoną neoawangardową praktykę artystyczną — a więc happening. Termin ten

⁵² O ile nie zaznaczono inaczej wszystkie cytaty w tym podrozdziale pochodzą z tekstu spektaklu: Jerzego Krechowicza, *Pies, a także brak psa*, Gdańsk 1963.



PIES, A TAKŻE BRAK PSA

Nowy program GALERII trwa niecałe 35 minut — przypuszczalnie do długo, żeby mógł się podobać, a na krótko, by dostatecznie zdenerwować. Wprowadził nowel fabrykacji przemysłowych obrzędów gnostycznych czy Algiermeine Theorie der unendlichen Mengen nie budziły specjalnych zastrzeżeń — chociaż widać między je wywołali Pies — ale nie mażesz wyprzek, nadezła o tym pomieścić. Nasze, nie pomieścić. Pies jest zderzaniem teologicznym i nie użycie, schizmami, labowym i ogólnym. Tyle Pies. Nie chodzi tu w kółko o jakieś pomysł zabieg odwołania teatru (teatr bez dramaturga i aktorów — jeżeli będzie to teatrem) jakkolwiek teatru, odnoszący się do zjawisk i do człowieka została zredukowana do minimum — przy czym słuszy to niezaprzeczalne, ponieważ jedynie wobec współczesnych konwulsjonistów. Nie jest to także było absurdalnie inscenizacja przypadków technicznych ani spontaniczna demonstracja dźwięcznych form „dźwięku się” — nieszczęśliwych i niemych, pojmających do reprodukcji jedynie dzięki odwołanym podobieństwom przestrzennym.

GALERIA jest teatrem plastycznym, wszystkie jej realizacje wynikają w pewnej mierze z zawodowej postawy zespołu. Scena — między innymi także przez swą odwołanie — nie mażesz dogodne warunki dla czysto plastycznych poszukiwań i pozostałe najpóźniej przedmiotem „naturalnych” środków poznania, którymi dysponuje teatr.

Jednym z zamiarów tworzących ostatnio poszukiwaniu metody obywatelskiego przekazywania informacji — a więc metody posługującej się wyłącznie językiem wizualnym — było przede wszystkim użycie takiego rodzaju wyodrębnienia: widać i nie — z b o z e n e, który w możliwym wówczas do pomysłu „teatru rzeczywistych obserwacji” znalazłby widza do natychmiastowego zobjektywizowania wszelkich zdarzeń, w jakich uczestniczy podlega spektaklu, i trwałowemu ich jedynie jako przedmiotu obserwacji.

Niestety nadal panuje przekonanie o braku istotnych różnic, mogących uzasadnić potrzebę takiego teatru, a nieznacznie zaprzeczają również konieczność prowadzenia prób nad utworzeniem jego form podobnych. Nie nadzwyczaj, aby w praktyce było to całkowicie możliwe i opłacalne, skądinąd jednak wiadomo, że istnieją rzeczy bardziej niemożliwe — to właśnie stosowanie takich strategii i podziałów niechcący przekazywania. Odkryto już kilka sensownych oraz innych sensownych, a bardziej intensywnych metod, ale staranno postuluje czyste i użycie jako i postępujące realizacje nie przyniosły większych rezultatów. Zresztą, ostateczny brak, może być miarą tych rezultatów. Zresztą, ostateczny brak, może być miarą tych rezultatów. Zresztą, ostateczny brak, może być miarą tych rezultatów. Zresztą, ostateczny brak, może być miarą tych rezultatów.

Pomysł GALERII posiadał niepojętą siłę i siła się na czaj i wypracowanie odrębnego stylu wypowiedzi teatralnej — przypominajmy nam nadzieję, że jest tak rzeczywiście — wsi-



STUDENCKI TEATR GALERIA

PIES

WYKONAWCY:

HUGO LASECKI
ZBIGNIEW RALICKI
WANDA KAMIŃSKA
WŁADYSŁAW WASILEWSKI
PIOTR WIECZOREK
ADAM HARAS

OPRACOWANIE DŹWIĘKOWE:

ANDRZEJ BARCZYŃSKI

REŻYSERIA:

JERZY KRUCHOWICZ

R O K 1 9 6 3

KLUB STUDENTÓW WYBRZEŻA „ŻAK”
GDĄŃSK, UL. WAŁY JAGIELLONSKIE 1



76-77. Program spektaklu Teatru Galeria *Pies, a także brak psa* (1963) zawierający autorski manifest oraz portrety w maskach wykonawców/czyli TG, ze zbiorów Jerzego Kruchowicza

lowano połączyć dwie osobne postawy — przedziaław rzecz zarówno w opisie rzeczywistości „sprawionej” jak i „obserwowanej” — przy czym widać postąpiłoby niejako małobność wyboru i opowiadania się po jednej ze stron. Należałoby zatem dysponować materiałem niejednolitym w swych związkach z tem. rzeczywistością (teatr, muzyka, rysunek itp.) jak i w konkretnych proporcjach — z jednej strony „danie się” mającej wartość danej ku temu, żeby jej można było „sprawować” — z drugiej natomiast: albo pewne ograniczenie naiwności znaczeniowej demonstracyjnych żądań, poprzez spoglądanie ponad kaski pojmowania, czynności, albo w ogóle „czarna empatia” dewaluująca nieznaczoną fabułę, wprowadzającą w błąd i odwołującą sens „literacki”, „interaktywny”. Równoległe „danie się” wyłącznie wizualne, wprowadzające niejako szerokie możliwości czy nieprzewidywalne wywołanoza rzeczywistości w określone plastycznie kształty, będące jednoczesną istotną i r e a l i s t y c z n ą s p o k a l i s t ą.

Aktora zastąpiono *facetem*, który opancerzony własną nieumiejętnością (a konkretności) jest to onako podstawowej istnienie na scenie tylko dla „czynności” i poprzez czynności, pozostające właściwie doświadczeniem przesłania i jedynie na krótko może lokalizować, emocje, jeżeli dostarcza notowań-ści uczestnicząco w wyliczaniu przesłania i jej demonstrowaniu. Same czynności natomiast, rozszeżone przedzielnymi i rozbieżnymi, znie w ruchu, przy czym dopuszczano możliwość pewnej przypadkowości „danie się” określając jedynie czas w jakim dana czynność powinna nastąpić, miejsce w przestrzeni (bliżej, dalej, niżej, wysoko, blisko, kierunek) i tempo.

Kostiumy, maski, rekwizyty i ich nieco nadrealistyczne właściwości porównałem na jako *z d o k u m e n t i k i* i *l o k a m a t i a l i s t y c k i*, nie są całem. Nie należy też mówić o scenografii — rozumiejąc rzecz dualnie — w czasie próby można się było za ledwie domyślić jej ostatecznego kształtu — to co istnieje, jest wynikiem, a nie z góry ustalonym ramem.

Z czego wynika, na kogo się powołuje i za czym przepada GALERIA? W poprzednim programie Fryza wymieniłem takie nazwiska jak: Duchamp, Moholy-Nagy, Ester, Meyerhold, Picot, Schöller, Tinguely, i Gromex. Pisał także o rekwizytach (szachy, detektor, kondensatory, baterie, mechaniczne, meta-mechaniczne i ruchomej scenie. Należały to nieco uzupełnić — dopisał: Seltner i Wilkowska, a także Kantor. Później tym tem „happeninga” — szczególnie te, które w 1961 roku orazował Allan Kaprow, Robert Whitman i grupa Chelsea Oldenburga z Reuben Gallery w Nowym Jorku.

I jeszcze jedno — właściwie rzecz nie do uniknięcia: stopień kombinacji wszelkich teoretycznych sformułowań w zestawieniu z rzeczywistością sceny. Czy zostały to od systemu realizacji plastycznych koncepcji czy od burzliwego, nieodpowiedzialności ich autorów?

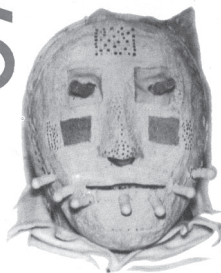
O plastycznych wartościach materii, światła, koloru, ruchu, powierzchni i ich możliwościach ich wielowymiarowej różnicowości — Krzysztof Biały, podjęte sąsiadujące terminów — o statycznej i dynamicznej istocie przesłania, o strukturalnych formach kompozycji i dalsi widać, że czym pisze — powiedziałem już chyba dostateczną ilość komentarzy. Za mało jednak, żeby zmusić do zamknięcia prób nad praktycznym wykorzystaniem owych możliwości — bezstrasznie i teoretycznych, a przynajmniej wiodecznych w stronę teatru.

Jerzy Krechowicz



Foto: Czesław Resnick
GEP 401 1980 19/17

GALERIA



78–80. Program spektaklu Teatru Galeria *Pies, a także brak psa* (1963) zawierający autorski manifest oraz portrety w maskach wykonawców/czyń TG, ze zbiorów Jerzego Krechowicza

zapropoNOWAŁ Allan Kaprow w 1958 roku w eseju poświęconym malarstwu Jacksona Pollocka.

„Swoj pierwszy happening zrealizował w tym samym 1958 roku, lecz do historii przeszedł — jako inicjujący ten nurt sztuki działania — jego projekt *18 Happenings in 6 Parts* (18 happeningów w 6 częściach) przedstawiony w nowojorskiej Reuben Gallery w Nowym Jorku w roku 1959”⁵³.

O happeningu wspominał już Jerzy Frycz w pierwszym programie Teatru Galeria, nazywając tę formę sztuki akcji spektaklem „dziania się”⁵⁴. Historyk sztuki przywołał w tekście również działania Reeda Groomsa, a także aktywną na tym polu Reuben Gallery w Nowym Jorku. W spektaklu korzystano z wzorca kolażowego, co wskazuje na inspirację surrealistyczną tradycją dada (szczególnie filmem awangardowym⁵⁵). W *Psie* natomiast wyraźniejsze są inspiracje happeningiem. Program był zbudowany z szeregu małych form akcji typu gest-event, niepowiązanych ze sobą wspólnym wątkiem narracyjnym. Działania te były często powtarzane.

W kontestacji tradycyjnego teatru i statycznej plastyki, położeniu nacisku na proces, dzianie się, na kolażową budowę wydarzenia, składającego się z kilkunastu syntez, Krechowicz bliski jest futurystom.

„Zainteresowanie ruchem i zmianą odwiódło futurystów od statycznego dzieła sztuki i dało asumpt do generalnego przeniesienia uwagi z wytworu na proces, co zamienia w performerów nawet malarzy czy rzeźbiarzy”⁵⁶. Także w tytule manifestu *Pies a także brak psa* i w jego stylu zauważalne są wpływy włoskich prekursorów eksperymentalnego performansu. W pierwszym odruchu można by go jednak uznać za słowny figiel w duchu dada⁵⁷ i nie byłoby to

⁵³ Ryszard W. Kluszczyński, *Od działania (artysty) do partycypacji (odbiorcy)*, w: tenże, *Sztuka interaktywna...*, cyt. wyżej, przypis 23, s. 78.

⁵⁴ Jerzy Frycz, *O Galerii*, cyt. wyżej, przyp. 22.

⁵⁵ Pisałam o tym w poprzednim rozdziale.

⁵⁶ Marvin Carlson, *Performans eksperymentalny. Futuryzm*, w: tenże, *Performans*, Edyta Kubikowska (tłum.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 149.

⁵⁷ Jak podaje w programie: „Pies jest zdecydowanie teologiczny i nie istnieje. Zmarł na Targu Węglowym zakuty przez neo-dada i własną małoduszność”.

zresztą błędem. Artysta kolekcjonujący cytaty i myślący kołazem mógł być na własne potrzeby zmodyfikować tytuł futurystycznej syntezy Francesco Cangiullo *Non c'è un cane (Nie ma psa)* z 1915 roku. Za postawioną tu hipotezę przemawia fakt, iż, jak pisała Monika Gurgul, bohaterem tej syntezy jest „Ten, którego nie ma. Kurtyna podnosi się, by pokazać pogrążoną w mroku ulicę i przebiegającego przez nią psa”. W przypisie autorka zamieściła także alternatywną wersję realizacji:

„Jako że pies nie zawsze chętnie przemierzał scenę, Cangiullo i Marinetti opracowali inny wariant syntezy: podnoszono kurtynę, lecz przez dłuższy czas nic się nie działo. Gdy publiczność zaczynała się niecierpliwić, pojawiał się Marinetti i pytał: «Widzieliście psa?» «Nie» padała zgodna odpowiedź, co Marinetti kwitował słowami: «I w tym cały dramat, nie zorientowaliście się?»»⁵⁸

Co ciekawe, Tomasz Kireńczuk tłumaczy tytuł tej syntetycznej akcji teatralnej jako „Nie zagłąda tu nawet pies z kulawą nogą”⁵⁹. Tytuł manifestu, w zmodyfikowanej wersji i innej sytuacji scenicznej, nie przestaje być bliski futurystycznej (i dadaistycznej) zgrywie oraz próbie wyprowadzeniu widzów oraz krytyków „w pole”, czego przykładem jest późniejsze doszukiwanie się przez nich „psa w *Psie*”. Poetyka spektaklu bliska jest także surrealizmowi. Być może zasadne więc będzie tu także skojarzenie go z filmem Luisa Buñuela i Salvadora Dali *Pies Andaluzyjski*, gdzie właśnie tytułowy „pies” był również nieobecny? Włączenie przypadku, spontaniczności w działaniu, a także świadomej prowokacji publiczności, łączyły działania wszystkich trzech wspomnianych grup awangardystów. Czy Krechowicz zakładał w *Psie* interakcję z widownią? Czy proponując eksperymentalną formę performansu, liczył się z możliwymi konsekwencjami?

⁵⁸ Por: Monika Gurgul, *W drodze do gwiazd. O teatrze i dramacie włoskiego futuryzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 33.

⁵⁹ Zob: Tomasz Kireńczuk, *Od sztuki działania do działania w sztuce. Filippo Tommaso Marinetti i teatr włoskich futurystów*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 216.



81–84. Robocza sesja fotograficzna na potrzeby promocji spektaklu *Pies, a także brak psa*, prezentująca wykonawców/czynie w różnych pozach i układach, fot. Czesław Bojarski, ze zbiorów Autorki



85–88. Robocza sesja fotograficzna na potrzeby promocji spektaklu *Pies, a także brak psa*, prezentująca wykonawców/czynie w różnych pozach i układach, fot. Czesław Bojarski, ze zbiorów Autorki

Przyjrzyjmy się teraz bliżej samej realizacji. W sześcianie sceno-galerii, podobnie jak w poprzednim spektaklu, ulokowano płótno-ekran. Za nim znajdowały się różne obiekty i źródła światła: między innymi rzucający cień szkielet maszyny. Scena przed płótnem była kompozycją różnorodnych elementów niejednorodnych w swych związkach z tzw. rzeczywistością (osoby, rzeczy, sytuacje). W przeważającej mierze kształt obiektów znajdujących się na scenie był zbliżony do geometrycznych brył, jak choćby koło rowerowe przytwierdzone do mobilnej, prostopadłościennej szafy. Elementy te w toku działań scenicznych, poprzez różne warianty zestawień form i interakcję z wykonawcami, budowały wizualne napięcia. Bogdan Justynowicz wymienił wśród nich

„[...] przeróżne skrzynie na kółkach, deski na rolkach, inne pojazdy z tej rodziny, ruchome pion-y-poziomy, urządzenia absurdałne i bzdurne w potocznym znaczeniu: rzeczy wydające nieoczekiwany dźwięk, np. buty z harmonią w podeszwie, balony śpiewające, płynne formy; ze-



89. Próby do spektaklu *Pies, a także brak psa* (1963), autor nieznan. Fotografie przekazane Autorce przez Piotra Wieczorka



90–91. Próby do spektaklu *Pies, a także brak psa* (1963), autor niezany.
Fotografie przekazane Autorce przez Piotra Wiczorka

gary, tablice rozdzielcze itp. Nie da się zinwentaryzować masy tego sprzętu, tego oprzyrządowania wizualnego spektaklu”⁶⁰.

Zofia Watrak trafnie zauważa, że przedmioty te „przekraczały funkcje tradycyjnego rekwizytu teatralnego, natomiast niewątpliwie należały do sztuki, która dzięki gestowi Duchampa i użyciu przez niego gotowego przedmiotu, zaczęła przekraczać ustalone granice i wchłaniać rzeczywistość”⁶¹.

Działania wykonawców z dziwnymi rekwizytami podobne są do *Merzbau* Kurta Schwittersa, a więc do

„swoistych działań happeningowych, które w swobodnych fantasmagoriach mieszały przedmioty i ludzkie działania, łączyły efekty dźwiękowe i świetlne z maszynami do szycia, oponami rowerowymi, wiertłami dentystycznymi i ludźmi chodzącymi na rękach w kapeluszach na stopach”⁶².

Sześciu artystów/artystek było ubranych w strój nasycony wcześniej białą emulsją, która po wyschnięciu sprawiała, że stawał się twardą, ciężką i pękającą, niejako „żyjącą” w każdym spektaklu skorupą. Powstającą w ten sposób fakturę eksponowano oświetleniem. Zastosowanie farby jako „impregnatu” stroju podkreślało malarski rodowód zespołu. Być może Krechowicz przywołał w ten sposób jedno z działań w otwartej pracowni Piotra Potworowskiego, który w latach 1958–1962 prowadził zajęcia na gdańskiej uczelni? Pytanie nauczyciela skierowane do studentów o ich doświadczenie „na bielach”, przerodziło się w zadanie. Młodzi przemaalowali wówczas pomieszczenie i wszystkie znajdujące się w nim obiekty, by w rezultacie stworzyć martwe natury w różnych odcieniach bieli. Pokrewne doświadczenie mogło stanowić impuls do maczania strojów w białej farbie oraz zbudowania dekoracji z dość jednolitych kolorystycznie elementów i podejmowania następnie prób różnego oświetlania ich na sce-

⁶⁰ Bogdan Justynowicz, *Teatr przeczuty*, cyt. wyżej, przypis 34, s. 101.

⁶¹ Zofia Tomczyk-Watrak, *Artyści osobni*, w: tejsze, *Wybory i przemilczenia...*, w: cyt. wyżej, przypis 47, s. 58.

⁶² Cyt. za: Marvin Carlson, *Performans eksperymentalny. Bauhaus*, w: tejsze, *Performans*, cyt. wyżej, przypis 56, s. 154.

nie Galerii⁶³. Inną z hipotez rozwinę w dalszej części tekstu. Wykonawcy, odziani w białe kostiumy⁶⁴, wychodzili z płótna, na które rzutowano projekcje. Pełnili więc dodatkowo funkcję przestrzennych form-ekranów.

Kostiumy te zachowywały proporcje ludzkiego ciała, wpływały jednakże na jego gibkość. Ciężar i opór odzienia-pancerza wymuszał większą kontrolę ruchu, precyzję wykonania, czynił go też nienaturalnym.

„Aktora zastąpiono *facetem*⁶⁵, który opancerzony własną nieumiejętnością [...] istnieje na scenie tylko dla czynności i poprzez czynności, pozostając właściwie detalem przestrzeni i jedynie na krótko może lokalizować emocje, jakich dostarcza najczęściej uczestnictwo w wytyczaniu przestrzeni i jej demonstrowaniu”⁶⁶.

Faceci wykonywali działania. Ruch ich był odkształcony, na pierwszym planie znalazł się czynnik wizualny, dający się bez trudu rozłożyć na najbardziej elementarny język wizualny: bliżej-dalej, wyżej-niżej, pełzanie-wznoszenie-wirowanie⁶⁷. Tak pomyślany kostium w trakcie działania stawał się zmiennym układem geometrycznych figur. Ludzka sylwetka zmienia się w *Psie* w przestrzenną formę w ruchu. Myślenie Krechowicza zdradza tu bliskość do idei Oskara Schlemmerra, artysty związanego z Bauhausem, który do swych tań-

⁶³ Udział w zajęciach Piotra Potworowskiego w ramach otwartej pracowni, pozwalała młodym artystom czerpać nauki warsztatu od doświadczonego praktyka, ale i chłonąć jego refleksje na temat światowej sztuki. W dydaktycznej pracy zalecał on poruszanie się z odwagą i uwagą, wyostrażając percepcję. Jedną z rad tak sformułował: „Używanie kolorów — farb, jak niewolników, zmuszanie ich do tworzenia przedmiotów — jest zbrodnią przeciwko samej istocie światła. Malarz to sługa światła, którego tajemnicę on odkrywa, każdą farbę musi odkryć i zakochać się w niej, zanim ośmieli się użyć ją jako kolorową plamę”. Cyt. za: Jerzy Afanasjew *Tu pociąg kino palace*, „Tygodniowy Przegląd Filmowo-Telewizyjny” 1960, nr 20, s. 11. Potworowski nakłaniał do pogłębiania warsztatu, jak i poszukiwań własnego malarskiego języka. Zwracał uwagę młodych na rolę światła i możliwość świadomego operowania nim, co bez wątplenia silnie wpłynęło na Krechowicza.

⁶⁴ Krechowicz wykorzystał tu także właściwości bieli, która odbija światło i projekcje, kostiumy więc stały się dodatkowo ich nośnikiem.

⁶⁵ Jednym z tych „facetów” była „facetka” — Wanda Kamińska.

⁶⁶ Jerzy Krechowicz, *Pies, a także brak psa* (program), Gdańsk 1963.

⁶⁷ Bogdan Justynowicz, *Teatr przeczuty*, cyt. wyżej, przypis 34, s. 100.

ców abstrakcyjnych zaproponował kostiumy przestrzenno-plastyczne⁶⁸. Wspominam o tym szerzej przy okazji analizy kolejnego programu Galerii.

Ważnym atrybutem powstałego zbioru niemych, ruchomych figur były *maski* wykonane przez młodych artystów. Ludzka twarz została sprowadzona do znaku, ogólnego zarysu i utrwalonej mimiki. Krechowicz, ukrywając w ten sposób aktora, zbliżał go do rzeźby, ale i teatralnej lalki. W myśleniu reżyser bliski był popularnym zwłaszcza w XIX i XX wieku, ideom aktora idealnego jako: marionety (Heinrich von Kleist), automatu (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann), nadmarionety (Edward Gordon Craig), czy mechanicznej lalki (Walerij Briusow). Zwłaszcza koncepcje Craiga wydają się ważnym punktem odniesienia. W 1907 roku stworzył on projekt ukazujący białą istotę w masce, nieco odrealnioną, przypominającą zjawę⁶⁹. Nasuwa się tu pewne podobieństwo do gdańskich „bielonych” postaci. W innym tekście badaczka, analizując szkice zawarte w *Scene*⁷⁰, dokonała opisu pojawiającego się tam wizerunku nadmarionety:

„Pomiędzy oświetlonymi rantami prostopadłościaków widać zarysy postaci. [...] Na większości rycin skulone, niektóre tworzą grupę, przechylone nieco do przodu, czasem na mocno ugiętych kolanach, przesłonięte elementami scenografii. Funkcjonują jak rzeźby w zgeometryzowanej wizji przestrzeni — stypizowany wygląd, bez wyraźnych rysów twarzy, przesłoniętej maską.[...] Jest to miejsce teatralne, w którym figury postaci ludzkich istnieją na takich samych warunkach i poddane są podobnym prawom jak pozostałe elementy”⁷¹.

Zauważamy tu kolejne podobieństwa: brak indywidualizmu objawiający się w zamaskowaniu postaci. Nie ma w Ga-

⁶⁸ Por.: Oskar Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism*, wstęp, przekład i opracowanie Małgorzata Leyko, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

⁶⁹ Autorka porównuje go do Arlekina czy Pierrotta. Zob. Agnieszka Jelewska, *Übermarionette, czyli mit aktora idealnego*, w: tejsze, *Craig mit sztuki teatru*, Wydawnictwo Errata, Warszawa 2007, s. 165.

⁷⁰ Powstałe w 1907, opublikowane w 1923 roku.

⁷¹ Agnieszka Jelewska, *Nadmarioneta, czyli forma aktorstwa*, „Pamiętnik Teatralny” 2003, z. 3–4, s. 94.

lerii jednak konstytutywnej dla Craiga zasady równoważności elementów. Przypomnijmy, że projektowana przez niego sztuka teatru składała się z połączenia linii, koloru, ruchu, rytmu oraz słów. W teatrze Krechowicza zaś od początku strona wizualna zdominowała słowo, skazując je w drugim programie na banicję. Odzieranie z cielesności, ukrywanie ekspresji twarzy podyktowane u Craiga wizją idealnego, niepoddającego się emocjom aktora, u Krechowicza miało zgoła inną motywację. Pozwoliło ono brak scenicznego doświadczenia — a jak pamiętamy gra aktorska była najślabszym ogniwem pierwszego programu — ukryć pod formą. Wydaje się wynikać zarówno z praktyki oraz zainteresowań artystycznych, bliskich abstrakcji. Widzowie obserwowali z dystansu wykonawców, poruszających się w sposób bliski kinetyce ludzkiego ciała, o których statusie ontologicznym trudno było wnioskować. Kogo reprezentowali? Zewnętrzne podobieństwo zbliżało ich do humanoidalnych istot, maski jednak sugerowały, iż były to postacie bardziej wykreowane niż realne. Jeśli tak, to czy pod kostiumem-formą na pewno znajdował się manipulujący nimi człowiek? Czy też były to „żywe maszyny”, a więc roboty lub automaty?

Słowo „robot” „najprawdopodobniej wymyślił Karel Čapek i spopularyzował w swojej sztuce teatralnej *R.U.R.* z 1920 roku”⁷². W tym miejscu zasadne jest przywołanie berlińskiej realizacji tego tekstu (1922). Było to przedstawienie, w którym scenograf Frederick Kiesler jako pierwszy zastosował jednocześnie projekcję filmową i akcję sceniczną. Zaproyektował również wyjątkową scenografię.

„Kieslerowi udaje się stworzyć w 1922 roku dekorację elektromechaniczną do *R.U.R.* Čapka, prawdziwy relief, w którym różne składniki ożywają w ten sposób, że gdy [na] jeden z nich rzucona jest projekcja filmowa, reszta jest poddana działaniu kolorowych, ruchomych światel”⁷³.

⁷² Agnieszka Jelewska, *Automaty*, w: tenże, *Sensorium. Eseje o sztuce i technologii*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013, s. 146.

⁷³ Denis Bablet, *Godzina Bauhausu*, w: tenże, *Rewolucje sceniczne XX wieku*, Zenobiusz Strzelecki i Krystyna Mazur (tłum.), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 146.

Artysta później zaprojektował jeszcze scenę mechaniczną i zaprezentował ją podczas organizowanej przez siebie Międzynarodowej Wystawy Nowych Technik Teatralnych w Wiedniu⁷⁴.

Zmienność tempa akcji, czy relacji przeciwieństw ciemność–jasność, uzyskiwano m. in. dzięki zastosowaniu eksperymentów świetlnych z wykorzystaniem stroboskopu, który w efekcie wywoływał efekt poklatkowego ruchu, przemieniając postaci w migotające sylwety-cienie.

„Te mnożące się ręce, te nierealne ciała, te stwory dwugłowe, te drzwi otwarte w nieskończoność, stanowią świat snów, który może wzruszyć artystów, pobudzić naszą wyobraźnię i który nie pozostawi również nieczułym naukowca, technika, badacza”⁷⁵.

Doświadczenia fotografii stroboskopowej i znajdujący się na scenie ekran zmieniły się w płaszczyznę projekcji nadrealistycznych wizji. Trop ów, wskazujący poetykę surrealizmu, wydaje się również uzasadniony, gdyż, jak słusznie zauważył Grzeźczak, „scena przypomina swym kształtem jakby wielkie oko”⁷⁶. „Przewijające” się przez nie obrazy były zestawiane ze sobą w kombinacje zdarzeń logicznie nieuzasadnionych i przypadkowych. Poddawane częstym metamorfozom, odrealniającym rzeczywistość sceniczną, upodabniały świat do snu lub projekcji wizji, rozgrywających się w „mózgu szalonego młynarza”⁷⁷. Wyświetlano również projekcje slajdów, zbliżające ów wyimaginowany świat, składający się z „nieprawdziwych ale prawdopodobnych mechanizmów i głosów, potrzaskanych płaszczyzn, rozmaitych cyferblatów, światła kontrolnych, tablic rozdzielczych”⁷⁸.

⁷⁴ Poetą czasów nadchodzących jest zdaniem Kieslera „inżynier twórca wzrokowo-słuchowej symfonii scenicznej, podlegającej prawom najwyższej matematycznej dokładności”. Zob. Adam Zagórski, *Trzy momenty*, „Życie Teatru” 1925, nr 6, s. 45.

⁷⁵ André J. Salesse-Lavergne, *Fotografia stroboskopowa widzi to, czego nie dostrzega oko*, „Fotografia” 1962, nr 3, s. 76. (tłum. Wojciech Tuszko).

⁷⁶ Marian Grzeźczak, *Trzeci wiersz. Przypadki Teatru Poezji*, ..., cyt. wyżej, przyp. 35, s. 257.

⁷⁷ Określenie przywołane przez Krechowicza w wywiadzie udzielonym 13. 01. 2011 (materiał własny)

⁷⁸ [Brak autora], *Eksperyment współczesny*, „Polska” 1964, nr 4, ss. 42–43.

W budowaniu układów przestrzennych i choreograficznych Krechowicz spożytkował doświadczenia zdobyte podczas zajęć z kompozycji brył i płaszczyzn⁷⁹ oraz zainteresowania sztuką kinetyczną. Obok barwy, ważnym elementem w tym spektaklu, podobnie jak w poprzednim, był ruch. Istniejące w przestrzeni elementy były przecież mobilne lub też animowane przez aktorów — jak np. płótno, światło, podwieszane elementy dekoracji. Rytm poruszania, co wydaje się nie bez znaczenia, był skorelowany z muzyką. Andrzej Barczyński, autor opracowania muzycznego, podobnie jak w poprzednim spektaklu, sięgnął po zestaw zgromadzonych, realnych dźwięków, spośród których Andrzej Cybulski wyróżnił „piski i zgrzyty”⁸⁰. Była to w całości bądź części muzyka konkretna, nagrana i odtwarzana podczas spektaklu z taśmy magnetofonowej. Wszystkie te zabiegi pozwalały Krechowiczowi zminimalizować tendencje „psychologiczno-naśladowcze”. I choć, jak pisał Andrzej Żurowski

„przeplatały się w *Psie* elementy malarstwa, grafiki, rzeźby i filmu, całość została podporządkowana jednolitej konstrukcji teatralnej o określonej logice rytmu wynikania obrazu z obrazu”⁸¹.

Przyjrzyjmy się jednej z interpretacji tej luźno skonstruowanej formy zdarzenia.

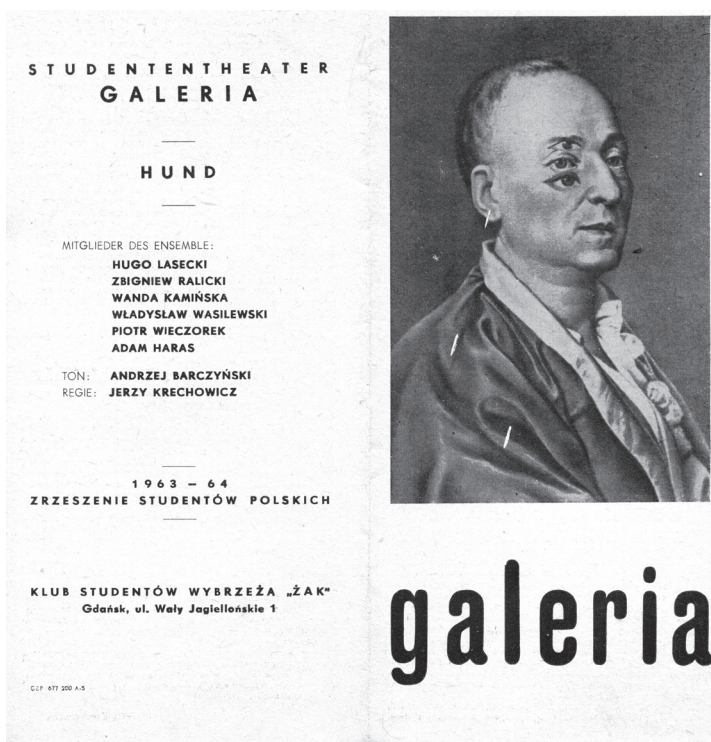
„Wątek fabularny jest dość prosty: śledzimy nieoczekiwane losy równie nieoczekiwanych bohaterów. Tymi bohaterami są oczywiście ludzie, ale ponieważ kontakty między nimi mają ostry i brutalny charakter, są to ludzie ucharakteryzowani na psy. Nie ma pomiędzy nimi żadnego porozumienia, jest zatem oczywiste, że skazani na siebie w końcu widowiska owi ludzie-psy zaczynają do siebie strzelać i całość kończy się apokaliptycznie”⁸².

⁷⁹ 1 października 1963 roku Krechowicz został zatrudniony w PWSSP w Gdańsku, gdzie asystował m. in. podczas zajęć z kompozycji brył i płaszczyzn.

⁸⁰ Andrzej Cybulski, *Galeria*, w: tenże, *Pokolenie kataryniarzy*, Wydawnictwo Morskie, Gdynia 1968, s. 50.

⁸¹ Andrzej Żurowski, *Teatr najosobniejszy*. *Galeria*, w: *Gdańskie teatry osobne*, cyt. wyżej, przypis 6, s. 91.

⁸² Marian Grześczak, *Pies na Galerii*, „itd”, nr 28, 14 VII 1963, s. 12.



92. Niemiecka wersja programu do spektaklu *Pies, a także brak psa*, ze zbiorów Autorki

Jak już udowodniłam, nie wydaje się słuszne przyrównanie postaci ludzkiej do psa. Najwyraźniej ów „pies”, zawarty w tytule spektaklu, posłużył krytykowi jako interpretacyjny wytrych⁸³.

Pies wzbudził większe zainteresowanie krytyki niż *Kolonia karna*, wywołując zaciekle spory, towarzyszące przede wszystkim prezentacjom festiwalowym, spośród których szczególnie zapisał się Międzynarodowy Festiwal Teatrów Studenckich w Erlangen (NRF). Z relacji Barbary Henkel dowiadujemy się, iż:

⁸³ Podobna sytuacja ma miejsce w recenzji Andrzeja Cybulskiego, *Galeria*, w: cyt. wyżej, przypis 88, s. 50.

„W dyskusji, chociaż *Pies* był najkrótszym przedstawieniem festiwalowym, poświęcono mu najwięcej czasu, zastanawiając się bardzo drobiazgowo nad jego treścią i formą (a przecież to sztuka bez słów. [...] *Psa* obwieszczono pierwszą, autentyczną eksperymentalną sztuką tego festiwalu. Wskazywano na doskonałość techniki i jej funkcjonalność, wykorzystanie świateł w stopniu dotychczas niespotykanym, jedność formy i treści”⁸⁴.

W ocenie niemieckiej krytyki:

„*Pies* gdańskiego teatru studenckiego był spektaklem udratyzowanej muzyki elektronicznej, która była podłożona pod przebieg wydarzeń. Treść, odnosząca się bezpośrednio do człowieka, została zredukowana do minimum; być może była to utopijna wizja irracjonalnej przyszłości, przede wszystkim jednakże [w spektaklu — dop. M.G] fascynująco wykorzystano szeroką paletę robiących wrażenie efektów scenicznych⁸⁵. Dało się usłyszeć elektroniczny hałas, oczom ukazały się poplątane, bez przerwy zmieniające się projekcje na poruszających się, fruwających ekranach, kołyszące się reflektory, toczące się obiekty, a pośrodku tego chaosu ludzie przypominający lemury w nieforemnych kostiumach astronautów, którzy czołgali się wokół, zderzali się wzajemnie, taszczyli nawzajem wokół i ostrzeliwali. Zawodowi poszukiwacze wrażeń nie poradzili sobie z tym *Psem* [...]. W programie tygodnia teatralnego w Erlangen w żadnym wypadku nie można było zapomnieć o tej ekstremalnej próbie połączenia teatru z najnowszymi sztukami plastycznymi”⁸⁶.

Działanie gdańskich artystów wywołało skrajne reakcje, obok oklasków pojawiały się odgłosy niezadowolenia „tak czy owak sprowokowanej publiczności”⁸⁷. Mylił się więc Jerzy Krechowicz, pisząc w swoim manifestie, iż „*Pies* trwa przypuszczalnie za długo, żeby mógł się podobać, a za krótko, by dostatecznie zdenerwować”. Spektakl został wysoko

⁸⁴ Barbara Henkel, *Korespondencja z NRF. Festiwal w Erlangen*, „itd” 1964, nr 198, s. 12.

⁸⁵ Urs Jenny, *Robiące wrażenie efekty sceniczne*, tłum. Mateusz Trzcziński, „E.TV”, 31.07.1964, (brak numeracji stron — artykuł z archiwum artysty).

⁸⁶ Tamże.

⁸⁷ Tamże.



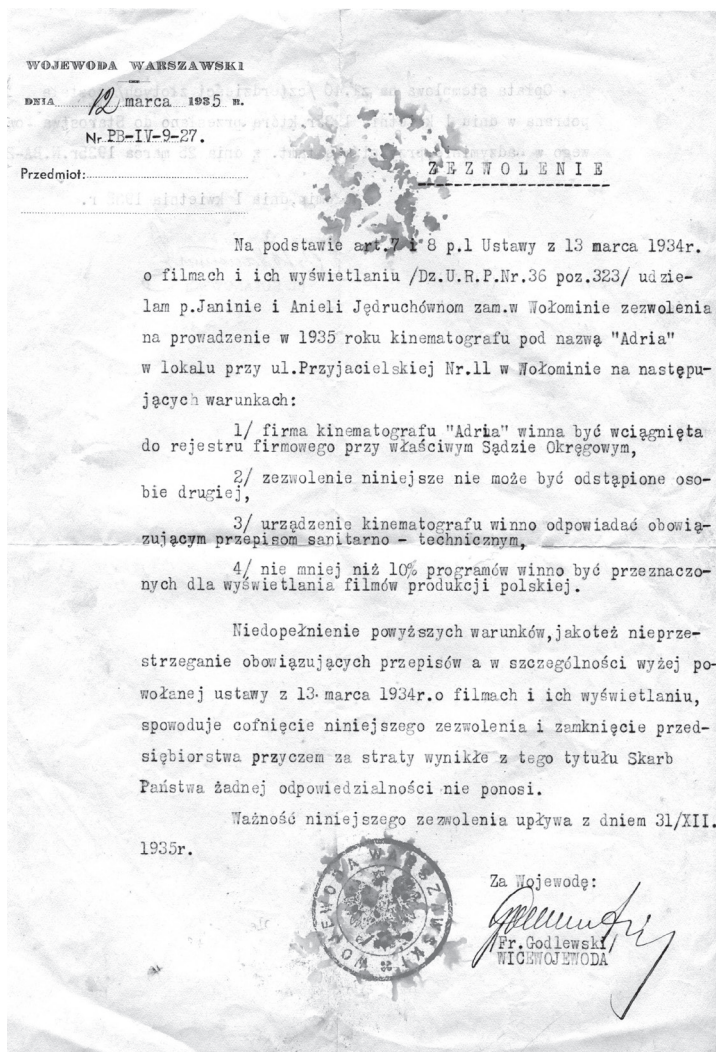
93. Zespół Teatru Galeria kłaniający się widowni, fot. nieznanymi, ze zbiorów Jerzego Krechowicza

oceniony w Szczecinie podczas Festiwalu Teatrów Propozycji, gdzie — w opinii jury — jako jedyny spełnił założenia festiwalu. „Był prowokacją, próbą bardzo skrajną, ale interesującą”⁸⁸. Z lokalnym odbiorem *Psa* bywało różnie. Tadeusz Rafałowski wskazywał, iż:

„Krechowicz — w najlepszej zresztą wierze — wywalał otwarte drzwi, poza którymi inni — na wiele lat przedtem — znaleźli pustkę. A może nie tyle pustkę, co niedosyt. Bo tego właśnie uczucia doznajemy po obejrzeniu *Psa*, przy wszystkich jego — niejednokrotnie rewelacyjnych — efektach, przy całej pomysłowej aparaturze plastycznej wspomagającej działania wykonawców”⁸⁹.

⁸⁸ Michał Misiorny, *Pod znakiem Gdańska*, „Głos Szczeciński” nr 285, 3 XII 1963.

⁸⁹ Tadeusz Rafałowski, *W stronę teatru czy plastyki?*, „Głos Wybrzeża” 22 V 1963.



94. Zezwolenia na prowadzenie kinematografu Adria w Wołominie z marca 1935 r., dzięki uprzejmości Wandy Wasilewskiej (z d. Kamińskiej)

Urząd Wojewódzki Warszawski
WYDZIAŁ SPOŁECZNO - POLITYCZNY
Nr. PB-IV-9-50.

Dnia 11 sierpnia 1936 r.

Z E Z W O L E N I E

Na podstawie art. 7 i 8 p.1 Ustawy z dn. 13/III.1934 r. o filmach i ich wyświetlaniu /Dz.U.R.P.Nr.36 poz.323/ Urząd Wojew. zezwala p.p. Anieli i Janinie JĘDRUCHÓWNCM, zamieszkałym w Wołominie na prowadzenie kinematografu pod nazwą "A D R I A" w lokalu przy ul. Przyjacielskiej Nr.11 w Włominie - na następujących warunkach:

1. Nie mniej niż 10% programów winno być przeznaczane dla wyświetlania filmów produkcji polskiej,
2. przy każdym programie będą wyświetlane "Tygodniki Aktualności P.A.T." przy stałej zmianie co 7 dni,
3. wyświetlanie reklam nie może trwać dłużej niż 10 minut przy każdym seansie,
4. w poczekalni kina winno być wywieszzone ogłoszenie o ograniczeniach w uczęszczaniu na przedstawienia kinematograficzne dzieci i młodzieży,

Zezwolenie jest ważne do dn.31.XII.1936 r., może być jednak cofnięte w każdej chwili zgodnie z art.10 cyt.Ustawy w razie niestosowania się do obowiązujących przepisów lub warunków zezwolenia.

Za Wojewodę:



P. Czernicki
NACZELNIK WYDZIAŁU

KS

95. Zezwolenia na prowadzenie kinematografu Adria w Wołominie z sierpnia 1936 r., dzięki uprzejmości Wandy Wasilewskiej (z d. Kamińskiej)

Jacy byli ci „inni”, „na wiele lat wcześniej”, tego recenzent niestety nie dookreślił. Ponadto sprzeciw budzi ostateczne sprostowanie *Psa* do pomysłowych „efektów”.

„*Pies* był ważnym doświadczeniem dla członków *Galerii* — jak stwierdził po latach Krechowicz — konsolidującym zespół”⁹⁰. Ciekawy paradoks, zważywszy na to, że realizacja unaoczniała mu ograniczoność ludzkiej postaci. Artysta „opakował” ją w kostium-ambalaż, składający się z maski i sztywnego kostiumu, by następnie ukierunkować działanie wykonawcy na poruszanie się i wynikające zeń zmaganie się z oporem materii. W ten sposób reżyser uzyskał niezbędne — jak sądził — w tym spektaklu „nie-granie” i skupienie na wykonywaniu zaplanowanych czynności. Cel ów został osiągnięty, choć jak chyba słusznie zauważył Justynowicz

„ocięzałe marionety stały się nieporadne i niesprawne w rozwoju demonstracji ruchu, zwłaszcza w relacji: płaski-pionowy, w błyskawicznych zmianach kształtu, przyspieszaniach rytmu [co w następstwie, według autora] doprowadziło Krechowicza do wniosku, że w przestrzeni scenicznej jego teatru zaczyna czegoś brakować — konieczność płynnych zmian ruchu, projekcyjnych płaszczyzn”⁹¹.

Realizację tego zamierzenia częściowo umożliwiło pojawienie się w zespole Wandy Kamińskiej (wykonawczyni w *Psie*), posiadającej wyższej klasy sprzęt projekcyjny⁹², jak i coraz większa sprawność techniczna zespołu. W kolejnych realizacjach śmieiej eksperymentowano, dążąc do harmonijnego zespolenia sztuki z techniką.

⁹⁰ Jerzy Krechowicz, wypowiedź udzielona podczas wywiadu z dnia 13.01.2011 (materiał własny).

⁹¹ Bogdan Justynowicz, *Teatr przeczuty*, cyt. wyżej, przypis 34, s. 101.

⁹² Jej mama Aniela Kamińska (z domu Jędruch) i jej siostra Janina prowadziły przed wojną (od ok. 1933 roku) kinematograf „Adria” w Wołominie. Wanda Kamińska zachowała między innymi część obiektywów firmy Zeiss.

Światło

*Symptomy zapoczątkowanego odwrotu od tradycyjnego malowania obrazu [...] ujawniają się już w decydujących momentach dziejów ducha, jak choćby w rozwoju suprematysty Malewicza. Jego ostatni obraz: biały kwadrat na kwadratowym białym płótnie jest widomym symbolem ekranu projekcyjnego do projekcji obrazów świetlnych i filmów*⁹³.

László Moholy-Nagy

Tytuł *Termitiera*⁹⁴ może sugerować sceniczną adaptację sztuki Zbigniewa Nienackiego⁹⁵, tymczasem autor *Pana samochodzika*, podobnie jak Krechowicz, zainspirował się nim po lekturze *Życia termitów* Maurice'a Maeterlincka (1926)⁹⁶. Znajdujące się tam opisy społeczeństwa owadów, z jego hierarchią, zasadami współżycia gromadnego, opartego na niezwykle prężnej organizacji, codziennej walce o przetrwanie są często analogiczne do reguł panujących w społeczeństwie ludzkim. Po drodze, jak deklarował twórca, ważną lekturą, niezwykle zrecznie zestawiającą świat termitów i ludzi, były *Wykłady Profesora Mmaa*⁹⁷ Stefana Themersona. Gdańskim termitom daleko jednak do bohaterów ilustracji Franciszki Themerson, które — choć przerysowane — nie odbiegają zna-

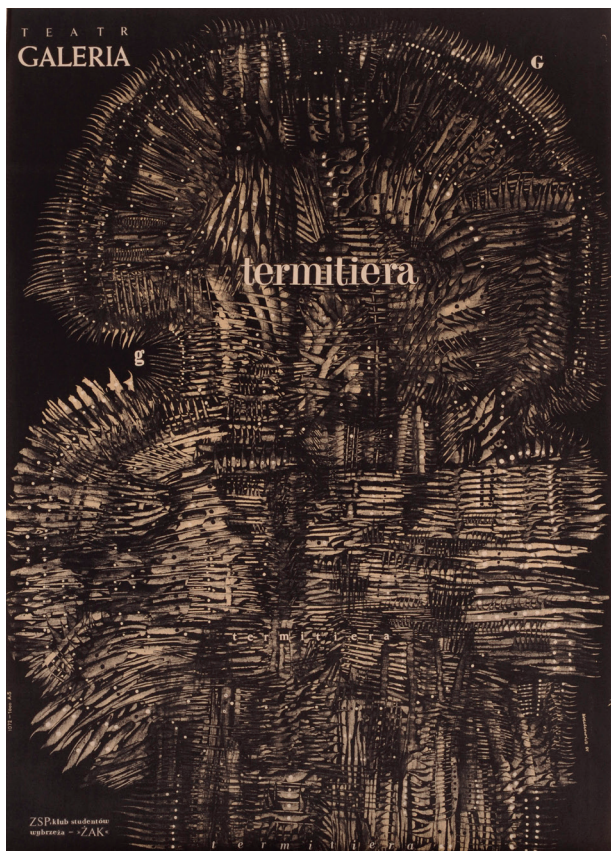
⁹³ László Moholy-Nagy, *Problemy nowego filmu*, tłum. Andrzej Gwóźdź, „Iluzjon” 1986, nr 1, s. 41.

⁹⁴ Teatr Galeria, *Termitiera*. Reżyseria: Jerzy Krechowicz; opracowanie dźwiękowe: Andrzej Barczyński; zespół: Hugo Lasecki, Zbigniew Ralicki, Władysław Wasilewski, Piotr Wieczorek, Adam Haras; data i miejsce premiery: 20 XI 1964, Klub Studentów Wybrzeża Żak.

⁹⁵ Zbigniew Nienacki [Zbigniew Tomasz Nowicki], *Termitiera*, w: tenże, *Sztuki teatralne*, Rzecz Kulturowa, Warszawa 2004.

⁹⁶ Na trop ów wskazuje również Zofia Tomczyk-Watrak, *Artyści osobni*, w: tejże, *Wybory i przemilczenia...*, cyt. wyżej, przypis 47, s. 59. *Termitiera* to tytuł pierwszego rozdziału powieści. Zob. Maurice Maeterlinck, *Życie termitów*, Franciszek Mirandola (tłum.) Książnica Śląska, Mikołów 1947.

⁹⁷ Stefan Themerson, *Wykłady Profesora Mmaa*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958. Była to jedna z ulubionych książek Krechowicza w tym czasie.



96. Plakat spektaklu *Termitiera*, sygn. Krechowicz 64; ze zbiorów Autorki

cząco od owadziego kształtu. Andrzej Cybulski, dostrzegając w spektaklu Galerii analogię do kopca afrykańskich mrówek⁹⁸, zwrócił uwagę na dość osobliwy kształt tych postaci.

„Tym razem pełzającymi bohaterami programu są dwie agresywne formy-plazmy, dramat form abstrakcyjnych”⁹⁹.

⁹⁸ Forma zbliżona do kopca pojawia się również na plakacie.

⁹⁹ A. Cybulski, *Galeria*, w: tenże, *Pokolenie kataryniarzy*, cyt. wyżej, przyp. 80, s. 52.

Ich wielokubiczny, abstrakcyjny wygląd koresponduje z opisem stworzeń zamieszkujących przestrzeń n-geometrii, znajdującym się w *Życiu przestrzeni* (1929) – późniejszym dziele belgijskiego pisarza. Poniżej zacytuję dłuższy fragment:

„Opuszczając sferę hipergeometrii właściwe nie będę zatrzymywał się dłużej przy owych istotach z nad-przestrzeni, jak je zwie Poincaré, przy tych niewyobrażalnych figurach, których ojcem jest nad-wielkość; mają one bajeczne wprost nazwy. Są tam hipergloby, hiperkwadrygi, hiperstożki, poliedroidy, oktaedroidy, pentadroidy, heksakosiedroidy, ikozatetraedroidy i hektatonkoseadroidy, wszystko zda się, jakby majaki gorączki czy szału politechnika, czyni wrażenie potworów, niewyobrażalnych zgoła, jakiegoś zwierzostanu linearnego, wielotrójkątnego, czy wielokubicznego. Są to jakieś owady, smoki, larwy, plazmy, lemury, czy widma, które daremnie usiłują dać się poznać wyobraźni nieszczęsnych mistrzów geometrii. Śledzą je oni w przestrzeni, której do niedawna jeszcze nie można było nawet przypuścić, w nieskończoności geometrycznej, gdzie się roją jako istoty ultraspirytualne, otaczając nas ze wsząd i działając w sposób, który kiedyś zostanie określony, możliwe jest bowiem, że te stwory wchodzą w zakres spraw zasadniczych naszego życia”¹⁰⁰.

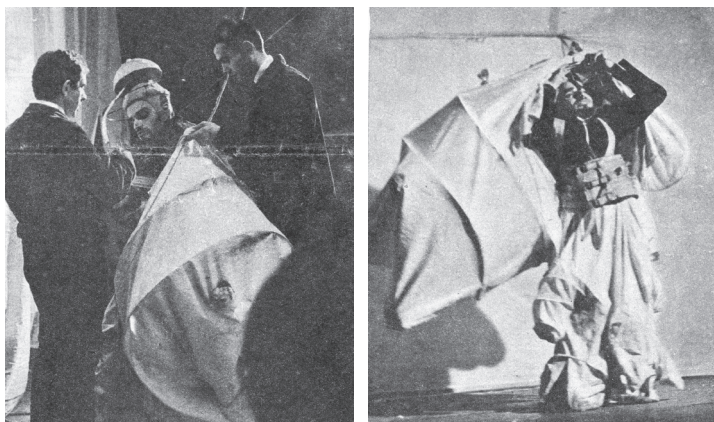
Postaci w gdańskiej realizacji zostały wykonane dzięki specjalnie skonstruowanemu – z ożebrowania obleczonego materiałem – kostiumom-bryłom. Powstałe w ten sposób formy, będące mutacją brył i robotów, były ożywiane nie mechanicznie, lecz manualnie, przez ukrytych w ich wnętrzu animatorów.

„W *Termitierze* aktor nie istnieje nawet z maską, jeśli fizycznie jest obecny na scenie. Jest to obecność mięśni, które poruszają formę plastyczną, jaką ciało aktora jest obudowane”¹⁰¹.

Na scenie formy w ruchu uzyskiwały status hiperbryły, bo miały podkreślać wielowymiarowość przestrzeni. *Termitiera*

¹⁰⁰ Maurycy Maeterlinck, *Życie przestrzeni*, Franciszek Mirandola (tłum.), przedmowa Stanisława Błachowskiego, Wydawnictwo Polskie, Poznań 1929, s. 39–40.

¹⁰¹ Marek Konarz [właśc. Marian Grześczak], *Wizualna forma teatru*, „itd” 1965, nr 10 (maj), s. 13.



97–98. Kulisy spektaklu *Termitiera* (1964) fot. Jerzy Wojciewski (montaż reprodukcji zdjęć zamieszczonych w „itd” 1965, nr 10 (marzec), s. 13. Od lewej: Hugon Lasecki, Zbigniew Ralicki (w kostiumie), Jerzy Krechowicz. Z boku: Zbigniew Ralicki; z archiwum Jerzego Krechowicza

byłaby więc sceniczną próbą wizualizacji zagadnienia z dziedziny geometrii nieeuklidesowej, tj. czwartego wymiaru¹⁰². Ich bryłowata forma i wielkość upodabnia je również do robotów rodem ze świata fantastyki Hoffmanna, czy fantastyczno-naukowych powieści Lema. Co ciekawe, animatorzy mieli za zadanie nie tylko poruszać swoimi kostiumami, ale też je oświetlać za pomocą zainstalowanych wewnątrz źródeł oświetlenia. Ożywiane w ten sposób postaci zdają się być również sceniczną reprezentacją idei zwierząt świetlnych. Ich obecność czyniła światło najważniejszym elementem. Jego nadrzędną rolę podkreślał również program *Termitiery*. Pozostawało to w korelacji z poszukiwaniami podejmowanymi na scenie — gdzie usunięto słowo na rzecz narracji audiowizualnej¹⁰³. Spektakl był zbudowany z piktogramów. Krechowicz bowiem zaktualizował ideowe założenia Galerii, tworząc manifest-kolaż z obrazków stanowiących przede wszystkim reprodukcje starodawnych rycin.

¹⁰² Temat ten był rozwijany w kolejnych spektaklach, o czym wspominam w następnym podrozdziale.

¹⁰³ Następowwała na poziomie percepcji.

W programie pojawia się oko i różnego rodzaju aparatura projekcyjna „do tworzenia widzeń”¹⁰⁴. Jest to labirynt urządzeń optycznych — wśród których znajdują się *camera obscura*, kinematograf braci Lumière, różne szkice, wzory i schematy, na przykład powstawania obrazu na siatkówce oka. Szczególnie istotny wydaje się aparat optyczny „do projekcji obrazów świetlnych w ciemnych pomieszczeniach”, a więc *laterna magica*¹⁰⁵, prototyp stosowanych w Galerii epidiaskopów. Na okładce programu Krechowicz zamieścił także kircherowski aparat do metamorfoz, w którym projekcję umożliwiła zastosowanie między innymi zwierciadła cylindrycznego¹⁰⁶.

„Mechanizm, podobnie jak wprawiający go w ruch mechanik, muszą pozostać możliwie niewidoczni, choć teoretycznie każdy, kto wchodzi do pomieszczenia inscenizacyjnego, [...] mógłby obsłużyć urządzenie do odpowiedniego ustawiania zwierciadła i kręcić korbą”¹⁰⁷.

Poszukując tradycji dla rodzącej się idei sceno-galerii, gdański artysta sięgał także do późnorenesansowych traktatów Josepha Furtenbacha — niemieckiego popularyzatora i konstruktora włoskiego typu sceny sukcesywnej, potocznie zwanej pudełkową¹⁰⁸. Na scenie panował wówczas malarz-architekt-inżynier odpowiedzialny za projekt poszczególnych elementów plastycznych, ale także za techniczne wyposażenie sceny, w tym opracowanie i zastosowanie odpowiednich mechanizmów wprawiających iluzjonistyczną wizję w ruch. To zatem czas malowanych obrotowych telari i ruchomych prospektów, licznych eksperymentów ze światłem zmierzających do wzmocnienia jego źródła i bez-

¹⁰⁴ Stefan Themerson, *O potrzebie tworzenia widzeń*, Wydawnictwo: CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008, s. 31.

¹⁰⁵ Siegfried Zielinski, *Światło i cień — konsonans i dysonans: Athanasius Kircher*, w: tegoż, *Archeologia mediów*, Krystyna Krzemieniowa (tłum.), Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 179.

¹⁰⁶ Athanasius Kircher, *Ars Magna lucis et umbrae*, Hermanni Scheus, ex typographia Ludovici Grignani, Roma 1646.

¹⁰⁷ S. Zielinski, *Archeologia mediów*... cyt. wyżej, przyp. 105, s. 184.

¹⁰⁸ Znanych już wówczas polskiemu czytelnikowi, wydanych pod wspólnym tytułem: Joseph Furtenbach, *O budowie teatrów*, tłum. i oprac. Zbigniew Raszewski, Ossolineum, Wrocław 1958.

pieczonej eksploatacji, czy wreszcie testowania efektów, by spotęgować wrażenia widzów. Wśród opisanych przez Furtentbacha urządzeń specjalnych znalazły się zarówno te autorskie, jak i podpatrzone we Florencji (np. u mistrza Guilia Parigiego), które następnie we własnej praktyce teatralnej sprawdzał i udoskonalał. Doświadczenia te pozwoliły mu zawrzeć w rozprawach dość precyzyjne informacje dotyczące wymiarów, materiałów, z których zostały wykonane poszczególne elementy dekoracji *etc.* Kilka ilustracji, pochodzących z jego manuskryptu *Mannhafter Kunstspiegel*¹⁰⁹, powstałego około 1650 roku, Krechowicz zamieścił był ponad trzy wieki później, w programach Teatru Galeria¹¹⁰. W jednym z nich (w *Termitierze*) znalazło się także rozwiązanie innego „czarodzieja sceny” — Niccolò Sabbatiniego (1574–1654). Było to urządzenie, które dzięki zastosowaniu mechanicznie uruchamianych cylindrów umożliwiała sprawne wyciemnienie sceny. W swej znakomitej *Praktyce budowania scen i machin teatralnych*¹¹¹ tenże architekt książe, geometra i budowniczy z Pesaro, proponował wiele prostych funkcjonalnych rozwiązań, odsłaniając materialno-mechaniczny wymiar teatru. W tym czasie, w zgodzie z tym, co już zostało powiedziane, wymiar ten zdominował inne elementy spektaklu. Właściwymi bohaterami nie są aktorzy dramatu, tancerze czy muzycy, ale perspektywiczne dekoracje z mechanizmami ich zmiany oraz „urządzenia i maszyny służące do ewokowania rozmaitych efektów”¹¹². W konsekwencji autor wiele miejsca poświęcił sposobowi animacji elementów świata scenicznej ułudy, kierując uwagę na ich niewidocznych partnerów

¹⁰⁹ Tamże, il. 32 i 33. Przykłady te dotyczą przedstawień zrealizowanych w obu teatrach w Ulm: dramat *O Jonaszu* (1640) wystawiony w teatrze urządzonym dla sierocińca Hansa Trosta oraz dramat Caspara Bruloviusa *O Mojżeszu* (1641), w inscenizacji Konrada Mercka, prezentowany w nowym teatrze miejskim.. Por. tamże, przyp. 4 w części drugiej, s. 162.

¹¹⁰ Zarówno w programie *Termitiery*, jak i *Inwazji*.

¹¹¹ Niccolò Sabbatini, *Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri*, 1638. Polski przekład: N. Sabbatini, *Praktyka budowania scen i machin teatralnych*, tłum. i oprac. Anastazja Kasprzak, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

¹¹² Barbara Judkowiak, *Wstęp*, w: N. Sabbatini, *Praktyka budowania scen...*, jak wyżej, s. 20.

— maszynistów. Świat ludzi i machin działających w ukryciu przed widzem, na rzecz plastycznej kompozycji całości, jak i prostota warsztatu miały bez wątpienia wpływ na twórcę Galerii.

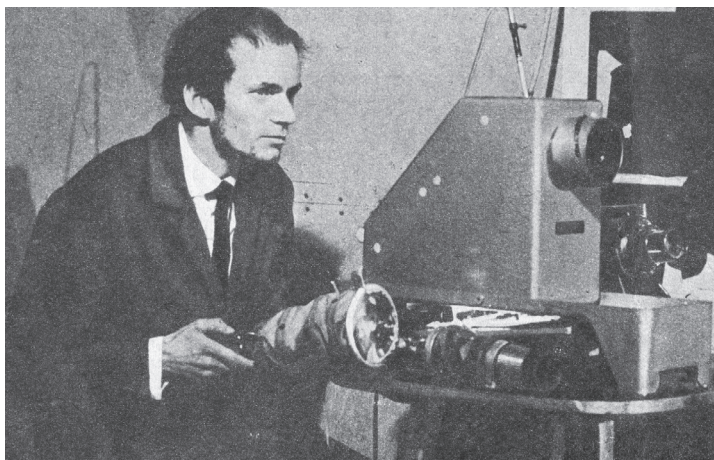
Sięgnięcie w ideogramie po anachroniczne maszyny było świadomym krokiem autora. Wpisywał on w ten sposób, te wynalazone bądź zmodyfikowane „domowym” sposobem i wspólnymi siłami urządzenia Galerii w krąg historii optycznych wynalazków, należących do prehistorii kina i teatru¹¹³. Ich „prymitywny” technologicznie charakter bliższy był myśleniu i rozwiązaniom z przeszłości, niżli współczesnym Krechowiczowi. Ów stan podyktowany być musiał po części niedostępnością profesjonalnego sprzętu dla młodych artystów. Potrzeba jednak i w tym wypadku okazała się matką wynalazków. Zastosowanie przerobionych latarek z zamontowanymi soczewkami, różnymi filtrami, przesłonami, czy wyświetlanie własnoręcznie przygotowanych przeźroczy z trybami, cieczami, kolorowymi foliami¹¹⁴ oraz szkiełek, klisz fotograficznych i fragmentów taśmy filmowej, by następnie wprawić to wszystko w ruch, pozwoliło twórcom na uzyskanie oczekiwanych efektów.

„Gdyby ktoś zajrzał za kulisy Galerii, wyszedłby zawiedziony: ci czarownicy, którzy tak żonglują światłem, barwą, dźwiękiem, mają dość prymitywny warsztat pracy. Jakies zdezelowane epidiaskopy, aparaciki optyczne własnej konstrukcji, przypalone folie, trochę szmat”¹¹⁵.

¹¹³ W podsumowaniu powrócę do tego tematu.

¹¹⁴ Przypomina to rozwiązania ruchomych projekcji, jakie ponad dziesięć lat później proponował teatrom amatorskim Stefan Brzozowski. W jego opinii projekcja taka „polega przeważnie na ciągłym poruszaniu się diapozytywu przed obiektywem rzutnika. Autor podpowiadał też np., jak z zastosowaniem tarczy efektowej uzyskać «żywy» obraz deszczu, a więc poprzez [...] założenie kliszy deszczu oraz obracanie tarczą z powycinanymi dość dużymi otworami o dowolnych kształtach”. Być może spożytkowano tu także doświadczenia Galerii. Por. Stefan Brzozowski, *Projekcje na scenie*, w: *Oświetlenie. Dźwięk. Dekoracje. Techniczny warsztat teatralny*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1976, s. 59.

¹¹⁵ Laik [Andrzej Kiszki], *Teatr stopniowej rezygnacji*, „Dziennik Bałtycki” nr 165, 13 i 14 V 1969, s. 8.



99. Kulisy spektaklu *Termitiera* (1964) fot. Jerzy Wojciewski (zdj. zamieszczono w „itd” 1965, nr 10). Fotografia przedstawia fana Galerii ze sprzętem projekcyjnym; z archiwum Jerzego Krechowicza



100. Stykówki autorstwa Stefana Figlarowicza, zawierające kulisy spektaklu *Termitiera* (1964); z archiwum Sanny Figlarowicz.

Mimo to, a może właśnie dzięki temu „prymitywnemu” uposażeniu i własnej wynalazczości, zwierzęta świetlne, podług zamierzeń ich stwórców, ożyły w *Termitierze*.

Światło zdominowało w tym spektaklu pozostałe środki wyrazu. Galeria transformowała się w świetlne atelier przyszłości, w którym — jak pisał Moholy-Nagy — „rolę scenografii sprowadzi do funkcji rekwizytu światłocieniowego oraz pochłaniającego bądź odbijającego światło zespołu płaszczyzn”¹¹⁶. Artysta diagnozował współczesną mu sytuację w sztuce jako czas koniecznych zmian w sposobie kształtowania optycznego, wciąż zdominowanego przez ma-

¹¹⁶ Andrzej Gwóźdź, *László Moholy-Nagy, czyli urzeczzenie światłem*, „Iluzjon” 1986, nr 1, s. 34.

larstwo sztalugowe — anachroniczne i nieodpowiadające zmianom zachodzącym we współczesności. Wskazywał, iż długofalowy proces przemian już się rozpoczął. Jego zwia-
stunem — według twórcy — był obraz Kazimierza Malewicz-
czy *Biały kwadrat na białym tle* (1918):

„Symptomy zapoczątkowanego odwrotu od tradycyjnego malowania obrazu [...] ujawniają się już w decydujących momentach dziejów ducha, jak choćby w rozwoju suprematysty Malewicza. Jego ostatni obraz: *Biały kwadrat na kwadratowym białym płótnie* jest widomym symbolem ekranu projekcyjnego do projekcji obrazów świetlnych i filmów, symbolem przechodzenia malarstwa pigmentowego w kształtowanie światła: na białą płaszczyznę można rzutować światło także w ruchu”¹¹⁷.

Postulowane zastąpienie pigmentu bezpośrednim kształtowaniem obrazu za pomocą światła miało prowadzić do transformacji akademii malarstwa w akademię światła. Artysta proponował także odejście od tradycyjnego płaskiego ekranu, nazywając go stechnicyzowanym obrazem sztalugowym. Akcje światła, a więc ruchome, refleksowe gry światła i cienia oraz filmy wymagały nowych płaszczyzn projekcji. Wskazywał na konieczność poszerzenia możliwości projekcyjnych, dzięki symultanicznemu rzutowaniu obrazów na różnokształtne ekrany. W artykule *Symultaniczne kino albo polikino* opisany przez twórcę ekran przypomina relief:

„Można sobie np. wyobrazić podział tradycyjnej płaszczyzny projekcji [...] na różne ukośnie położone płaszczyzny i wypukłości, niby pejzaż pagórkowaty, u podstaw którego leżałaby możliwie prosta zasada podziału po to, by opanować oddziaływanie dokonującej się na niej poszerzonej projekcji”¹¹⁸.

Wspomniane poszerzenie projekcji miało polegać na jednoczesnym rzutowaniu wielu obrazów, tworzących złożoną,

¹¹⁷ László Moholy-Nagy, *Problemy nowego filmu*, Andrzej Gwóźdź (tłum.), „Iluzjon” 1986, nr 1, s. 41 (László Moholy-Nagy, *Probleme des neuen Films*, „Die Form” 1932, nr 5).

¹¹⁸ László Moholy-Nagy, *Kino symultaniczne albo polikino*, Andrzej Gwóźdź (tłum.), „Iluzjon” 1986, nr 1, s. 46 (László Moholy-Nagy, *Das simultane oder Polykino*, w: tenże, *Malarei, Fotografie, Film*, München 1927).

symultaniczną narrację. Podjęte blisko czterdzieści lat później w Teatrze Galeria eksperymenty z formą ekranu, a także ze światłem i symultaniczną projekcją, wykazują zaskakujące pokrewieństwo z wizją węgierskiego teoretyka. Krechowicz po latach stwierdzał:

„Samo światło jest na tyle silne i na tyle frapujące szczególnie dla malarzy, że zabawa z nim zaczyna być rzeczą mądrzejszą, niż zabawa z człowiekiem — z sylwetką. Kiedyśmy się więc pozbyli w następnej kolejności człowieka, to dopiero wkroczyliśmy na pokoje Galerii”¹¹⁹.

Zanim przejdę do obszerniejszego opisu rozwiązań projekcyjnych, warto wspomnieć, iż parę lat później czeska grupa Syntéza — zainteresowana sztuką kinetyczną i muzyką elektroakustyczną — dała wyraz bezpośredniej inspiracji twórczością Malewicza w pracy *Przemiany* (1968). Składały się na nią

„cztery białe płaszczyzny umieszczone na ziemi i oświetlone lampami, towarzyszyła kompozycja Rudolfa Komorouosa, «Nagrobek Malewicza» (1965), jeden z najwcześniejszych przykładów czeskosłowackiej muzyki elektronicznej. [...] Połączenie sinusoidalnych tonów kompozycji Komorouosa i zmiennych kombinacji świetlnych generowanych za pomocą kolorowych reflektorów tworzyło oszczędny, nawet minimalistyczny efekt”¹²⁰.

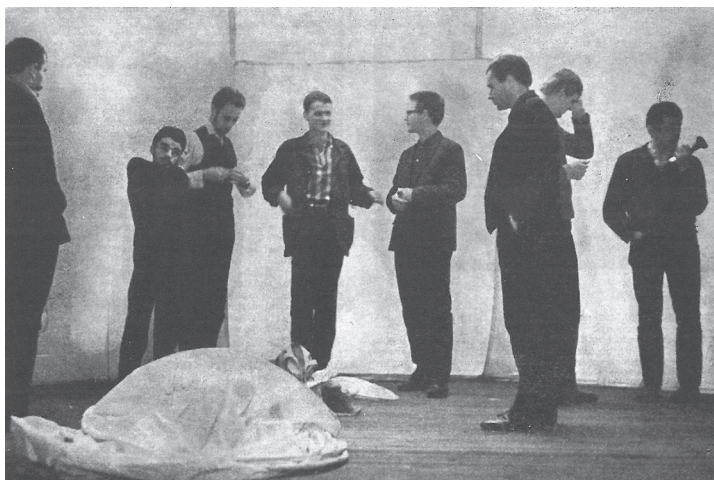
Rozbudowanie powierzchni projekcji w *Termitierze* (1964) doprowadziło do powstania białego, przestrzennego kubika, który w trakcie spektaklu zmieniał swój kształt. Z nielicznych zachowanych zdjęć wywnioskować można, iż na scenie obmyślono system podwieszeń linowych, umożliwiających odpowiednie napięcie, jak i (co ważne) poruszanie płaszczyzny projekcyjnej. Z regularnego sześcianu ekran przechodził w formę bardziej organiczną, zbliżoną do półsfery. Na jego ściany rzutowano obrazy jednocześnie z kilku źródeł. Dodatkowo hipertermity-roboty stawały się zarazem trójwymiarowymi ekranami projekcji. Z widowni

¹¹⁹ Wypowiedź Jerzego Krechowicza zarejestrowana w 2012 roku.

¹²⁰ David Crowley, *Dźwięki elektrycznego ciała*, w: *Dźwięki elektrycznego ciała... cyt. wyżej*, przypis 14, s. 36.



101. Kulisy *Termitiery* (1964), fot. Stefan Figlarowicz, zdjęcie reprodukowane w Kronice Studenckiej Politechniki Gdańskiej, ze zbiorów Sanny Figlarowicz



102. Zespół wykonawców Teatru Galeria w czasie prób do spektaklu *Termitiera* (1964), fot. Stefan Figlarowicz, ze zbiorów Sanny Figlarowicz

zaś materiał tworzył rodzaj dominującego nad sceną kopca z przednią ścianą otwartą dla widzów oraz tylną, z możliwością uchylenia, będącą wejściem na scenę. Tak ustawione proporcje nie były tu bez znaczenia. Przestrzeń egzystencji hipertermitów-robotów została w *Termitierze* skurczona i wtłoczona w projekcję, okalającą z trzech stron centrum sceny. Na każdej z płaszczyzn wyświetlano niemal równocześnie sekwencje odrębnych obrazów zrytmizowanych muzyką.

„Migocące planety świetlne padają na poruszającą się, rozszerzającą i pnącą ku górze nieforemną bryłę pośrodku sceny, [...] zmieniają się jednocześnie barwy i kształty tła, a z głośników wydobywają się przenikliwe tony «kosmicznej» muzyki»¹²¹.

Zastosowanie projekcji na taką skalę — pojawiały się już w poprzednich spektaklach lecz w mniejszym zakresie — pozwoliło Krechowiczowi uzyskać

¹²¹ Tadeusz Rafałowski, *Na studenckiej scenie*, „Głos Wybrzeża” nr 14, 18 I 1965, s. 3.

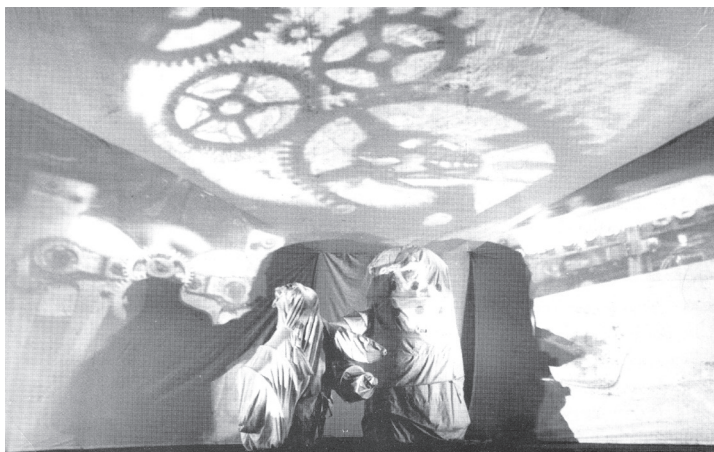


103–104. Awers i rewers programu *Termitiera* (1964), projekt Jerzego Krzewowicza, ze zbiorów Autorki

„efekty fakturalne, rządzić feerią barw, czerpać pełną garścią pożytki z odkrytej w *Termitierze* — na swój użytek — sztuki pt. «film»: stosować jego nośną gramatykę, montaż znaczeń, najazdy, panoramy, stopklatki, zbliżenia *etc*”¹²².

Przed oczyma widza przewijały się też różne mechanizmy, które już same w sobie wyobrażały ruch (np. tarcze). Wrażenie to pogłębiono, demonstrując je równocześnie na kilku płaszczyznach bryły będącej ekranem. Jej powierzchnia, według relacji Krzewowicza, była poruszana przez pozostałych, ukrytych za „zapleczu” animatorów. Dodać należy, że obrazy ukazywały się w ogólnie ustalonym podczas prób porządku i rytmie. Z uwagi na brak obszernej dokumentacji spektaklu, trudno

¹²² Bogdan Justynowicz, *Teatr przeczyty*, cyt. wyżej, przypis 34, s. 102–103.



105. Zdjęcia ze spektaklu Teatru Galeria — *Termitiera* (1964), fot. Ireneusz Wolny, ze zbiorów Autorki, zamieszczone dzięki uprzejmości Ireneusza Wolnego

dzisiaj odtworzyć więcej niż kilka obrazów uwiecznionych przez fotografów. Nie składają się one jednak w większe sekwencje spektaklu. Wiemy jedynie z relacji zapośredniczonych, iż

„w przestrzeń sceniczną rozrzucono setki i tysiące fragmentarycznych faktur, detali mechanizmów i biomechanizmów typu rozplaszczonych zegarów Dali [Dalego], form czaszkowatych, biologicznych”¹²³.

Co niezwykle istotne, projekcja powstawała w dużej mierze na żywo, na scenie. Była rzutowana symultanicznie przez kilka osób i z wielu źródeł. Na ostateczną formę spektaklu znaczący wpływ mógł mieć — i miał — przypadek. Sposób animacji urządzeń bowiem, skala powiększenia i ostrość obrazu, kolejność prezentacji przeźroczy czy kształt świetlny uzyskiwany na przykład przez „rzeźbienie” dłońmi smug światła — nie były do idealnego powtórzenia. Każda z prezentacji *Termitiery* (jak i pozostałych programów) była więc na swój sposób inna, jednorazowa¹²⁴. Bogactwo metaforycz-

¹²³ Tamże, s. 102.

¹²⁴ Posiadała jednak ogólny scenariusz, traktowany jako szkielet konstrukcyjny, każdorazowo uzupełniany, czy modyfikowany przez animatorów.

YOUNG ■ JEUNE
CINEMA
&
THEATRE
8

←

YOUNG CINEMA AND THEATRE IN THE 1950s
 Edited by
 Stanisław Góral
 Warszawa 1956
 160 pages, 16 illustrations
 Price 4.00 zł

JEUNE CINEMA ET THEATRE EN FRANCE
 Édité par
 Stanisław Góral
 Paris 1956
 160 pages, 16 illustrations
 Prix 4.00 francs

CONTENTS:

THE VISUAL FORM OF THE THEATRE
THE 21st SECTION
A METHOD WITH JERZY SZCZESNICKI
ARMED PARADOX ON THE FILM "DUEL"
THE NEW NATIONAL THEATRE FESTIVAL
IN BRUSSELS
"PROCESSION OF THE ISLAND OF YANBUCCA"
THE STUDENT THEATRE - YOUNG AS ACTORS

REVIEWS:

PIERRE VIDOUZ DU THEATRE
ALBERT BERTHOUD MOUSSE SCENARISTES
APPLICATION DE THÉÂTRE UNIVERSITAIRE EN FRANCE
ARMÉE PARADOXALE EN LE FILM "DUEL"
LE NOUVEAU FESTIVAL NATIONAL DE THÉÂTRE
UNIVERSITÄRE EN ANGLETERRA
"PROCESSION DE L'ILE DE YANBUCCA"
LE THÉÂTRE ÉTUDIANT: JEUNE OU ACADÉMIQUE

The visual form of the theatre

↓

La forme visuelle du théâtre

Marian Grześczak

...the visual form of the theatre is a complex phenomenon, which is not only a matter of the stage design, but also of the lighting, the sound, and the movement of the actors. It is a total work of art, which is created by the director and the actors together. The visual form of the theatre is a reflection of the director's vision and the actors' performance. It is a dynamic and ever-changing form, which is shaped by the director's decisions and the actors' actions. The visual form of the theatre is a key element of the theatrical experience, and it is essential for the audience to understand and appreciate it.

Rehearsal of "The Testament"
 Rehearsal of "Le Testament"

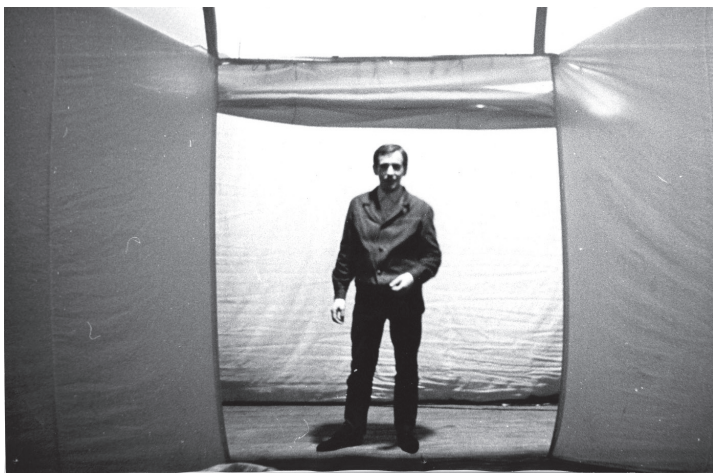
...the visual form of the theatre is a complex phenomenon, which is not only a matter of the stage design, but also of the lighting, the sound, and the movement of the actors. It is a total work of art, which is created by the director and the actors together. The visual form of the theatre is a reflection of the director's vision and the actors' performance. It is a dynamic and ever-changing form, which is shaped by the director's decisions and the actors' actions. The visual form of the theatre is a key element of the theatrical experience, and it is essential for the audience to understand and appreciate it.

...the visual form of the theatre is a complex phenomenon, which is not only a matter of the stage design, but also of the lighting, the sound, and the movement of the actors. It is a total work of art, which is created by the director and the actors together. The visual form of the theatre is a reflection of the director's vision and the actors' performance. It is a dynamic and ever-changing form, which is shaped by the director's decisions and the actors' actions. The visual form of the theatre is a key element of the theatrical experience, and it is essential for the audience to understand and appreciate it.

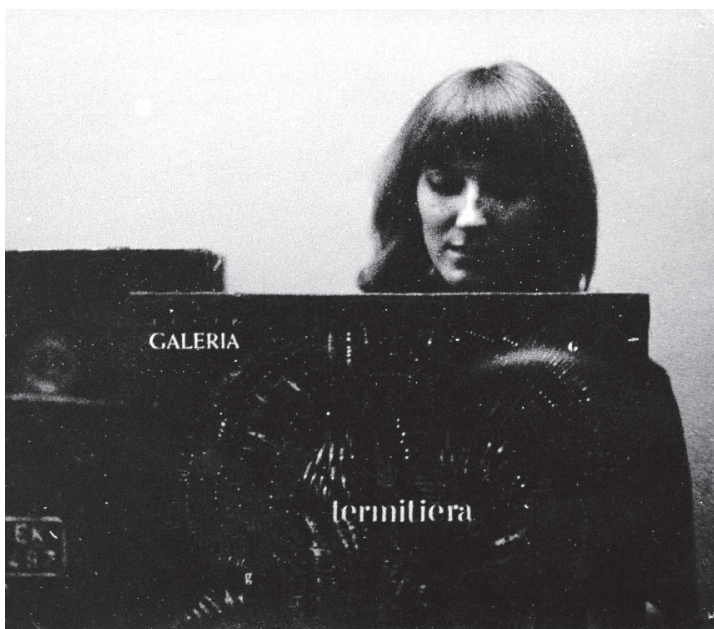
106-108. Skany artykułu Mariana Grześczaka opublikowanego w „Young Cinema & Theatre”, ze zbiorów Jerzego Krechowicza



109. Animator ukryty w formach, *Termitiera* (1964), fot. Paul Wind, ze zbiorów Jerzego Krechowicza



110. Jerzy Krechowicz w ramie ekranu używanego w *Termitierze* (1964), fot. Stefan Figlarowicz, ze zbiorów Sanny Figlarowicz



111. Nina Smolarz z programem *Termitiery*, fot. Stefan Figlarowicz, ze zbiorów Sanny Figlarowicz

nych skojarzeń zależało od wrażliwości widza. Audiowizualna forma teatru aktywizowała percepcję publiczności. Jak podkreślano:

„Walorem spektaklu było odkrycie nowych możliwości operowania samym ożywionym obrazem plastycznym [...], będącym grą światła, dźwięku, barwnych brył i różnych innych elementów przestrzennych. Strumień obrazów komponował się w ciągi logiczne, w następstwa kolorystyczne, poddawał się konsekwencjom wynikania form, rytmów, zagęszczania-rozszerzania się”¹²⁵.

W propozycji kostiumów, w których aktorzy znikali, stając się ruchomymi formami, wykonującymi na scenie balet plastyczny, Krechowicz zbliżał się do eksperymentów teatralnych futurystycznych malarzy, zwłaszcza Fortunato Depero.

¹²⁵ Bogdan Justynowicz, *Teatr przeczuty*, cyt. wyżej, przypis 24, s. 102.



112. Program Teatru Narodów, odbywającego się między 4 a 6 maja 1965 roku w Paryżu z udziałem Teatru Galeria, ze zbiorów Autorki

W niezrealizowanym projekcie *Minismagia* z 1916 roku artysta ten planował ożywić trzech tancerzy-robotów, których kostiumy miały zdolność transformacji. Z czasem w jego teatrze aktora wypierają lalki i mechanicznie poruszane roboty. Scenografia poprzez swą mobilność zyskuje na ważności stając się „jednym wielkim żyjącym organizmem”¹²⁶.

Termitiera została wysoko oceniona przez krytykę. Uzyskała tytuł *Najciekawszego spektaklu studenckiego teatru w roku 1964*¹²⁷, a rok później, nagrodę Międzynarodowego Jury Krytyki Te-

¹²⁶ Monika Gurgul, *W drodze do gwiazd*, cyt. wyżej, przyp. 58, s. 62.

¹²⁷ Jury I Łódzkich Spotkań Teatralnych w składzie: Aleksander Bardini — przewodniczący, Marian Grześczak, Jerzy Koenig i inni.

**LE FESTIVAL MONDIAL
du
THÉÂTRE UNIVERSITAIRE**

a été créé en 1963 sur l'initiative de Jack Lang et du Théâtre Universitaire de Nancy. Il reçoit l'appui du Premier Ministre, du Secrétariat à la Jeunesse et aux Sports, du Ministère des Affaires Etrangères. Il est placé sous le haut patronage de l'I.I.T., du Théâtre des Nations, de la Fédération Française des Sociétés de théâtre amateur, de l'Union Internationale des Théâtres Universitaires, de l'U.N.E.F., de l'Union Internationale des Etudiants, du C.O.S.E.C., de l'Alliance Française, et de l'Association Française d'Action Artistique.

Cette année, le Théâtre des Nations accueille sept troupes ayant participé au Festival 1965 de Nancy.

Les lauréats du Festival sont les suivants :

Grand Prix ex æquo : le T.U. de Madrid (Espagne) ; le T.U. de Bratislava (Tchécoslovaquie).

Quatre mentions ont été décernées aux : T.U. d'Ankara (Turquie) ; T.U. de Budapest (Hongrie) ; T.U. de Cracovie (Pologne) ; T.U. de Helsinki (Finlande).

Rappelons qu'en 1964 c'est le Théâtre Universitaire du Mexique qui avait obtenu le Grand Prix du Festival de Nancy.

Du 4 au 6 mai 1965

Théâtre Galeria de Gdansk
(Pologne)
TERMITIERA
★
Théâtre National Universitaire de Madrid
(Espagne)
FUENTOVEJUNA
de Lope de Vega
★
Théâtre Universitaire de Mexico
(Mexique)
OLIMPICA
de Hector Azar
★
Théâtre Universitaire de Bratislava
(Tchécoslovaquie)
**UN RICHE
ET UN MENDIANT**
de Pavel Kyrmezar
★
Yllöppilisteatteri d'Helsinki
(Finlande)
**LE MARIAGE
DES PETITS BOURGEOIS**
de Bertolt Brecht
★
Théâtre Universitaire d'Ankara
(Turquie)
**LES ETRANGES AVENTURES
DU CORDONNIER AHMED**
de Iskerleç
★
Théâtre Universitaire de Budapest
(Hongrie)
**LA VEUVE
ET LES DEUX HURLUBERLUS**
de Mihaly Csokonai-Vitez

113. Program Teatru Narodów, odbywającego się między 4 a 6 maja 1965 roku w Paryżu z udziałem Teatru Galeria, ze zbiorów Autorki

atralnej¹²⁸ na Festiwalu Kulturalnym Studentów w Warszawie. Wypada zacytować tu ważny jurorski dwugłos. Paul Petera — wykładowca w Medborgarskolan w Uppsali (Szwecja) oceniając wysoko poziom teatru studenckiego skonstatował: „...Macie lepszych plastyków niż aktorów. Największe bezspornie wrażenie zrobiła na mnie gdańska Galeria”. Jego opinię potwierdzał też Konstanty Puzyna wymieniając spektakl gdańskiego teatrzyku na drugim miejscu, spośród polskich prezentacji: „[...] nie spodziewałem się tak wielu wybitnych

¹²⁸ Jury pod przewodnictwem Andrzeja Wirtha. Pozostali członkowie (poza cytowanymi): Konstantin Szerbakow (ZSRR), George Schlocker (Francja).

inscenizacji polskich. Z naszych gości wyróżnić należy przede wszystkim — Erlangen, Meksyk i Buenos Aires. Z polskich najwyższ stawiam Szewców, *Termitierę*, *Klucz niebieski* i *Moralność Pani Dulskiej*”¹²⁹. Dla młodych twórców wzrastające uznanie i nagrody były potwierdzeniem słuszności ich poszukiwań, ośmielając tym samym do dalszych eksperymentów.

Dźwięk

*To jest obce i takie szokujące w tym świecie dźwięków, w którym utkwiony po szyję siedzę. To ja wtedy te zaskakujące przypadki na tym materiale skądś wziętym, niewiadomego pochodzenia, te kawałki mnie rozśmieszyły, zachwyciły, wzruszyły, brałem i wieszałem na ścianę. Potem przypadkowo wybrany ścinek taśmy z haka jest załączkiem. Ja od tego atomu zaczynam budować całą mgławicę. Idę krok po kroku i mi się po drodze zdarzają pomysły na dalsze szczegóły*¹³⁰.

Eugeniusz Rudnik

Krechowicz nie tylko pragnął poruszać obrazem¹³¹ i tworzyć wizualną narrację, ale i w kolejnym programie¹³² postanowił „uwolnić” obraz z płaszczyzny. W tym celu „opakował” scenę gigantycznym czarnym płótnem¹³³.

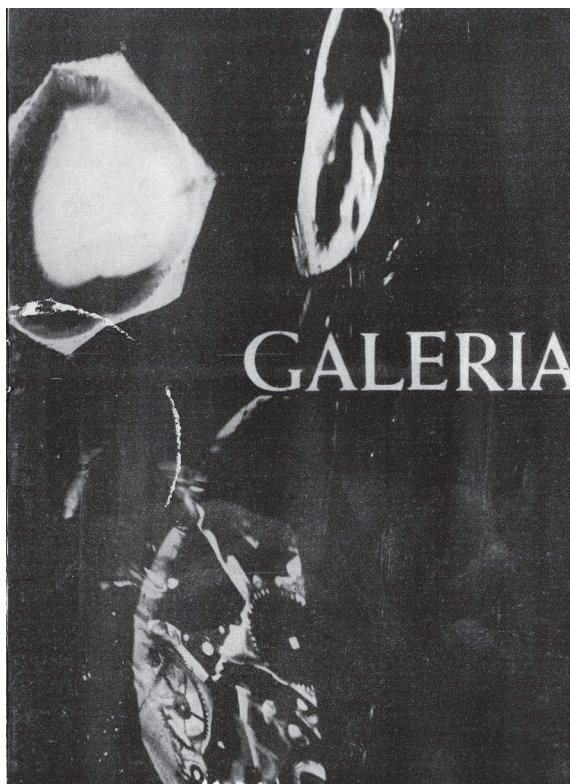
¹²⁹ Konstanty Puzyra, *Teatr studencki*, „Współczesność” 1965, nr 20, s. 5.

¹³⁰ Eugeniusz Rudnik, *Na zasadzie gestu*, w: *Studio Eksperyment — zbiór tekstów*, Magda Roszkowska, Bogna Świątkowska (red.), Emilia Bulman, Marek Jarosz (tłum.), Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2012, s. 21.

¹³¹ Co w praktyce oznaczało przede wszystkim poruszanie slajdami, strumieniem projekcji, płótnem, formą *etc.*

¹³² Teatr Galeria, *Traktat*, reżyseria: Jerzy Krechowicz; muzyka: Janusz Hajdun; zespół: Hugo Lasecki, Zbigniew Ralicki, Władysław Wasilewski, Adam Haras, Ryszard Patzer; data i miejsce premiery: 6 czerwca 1966, Klub Studentów Wybrzeża Żak.

¹³³ Eksperymenty z wyświetlaniem na czarnej powierzchni ekranu podejmował pod koniec lat dwudziestych XX wieku Frederick Kiesler — architekt związany z De Stijl. Szerzej o tym niżej, w rozdziale 6.



114. Okładka programu do spektaklu *Traktat* (wersji angielskiej) z fotografią Ireneusza Wolnego, z archiwum Autorki

„Biel ekranu zaczynała [mu — dop. M.G] przeszkadzać. Dekamuflowała”¹³⁴. Zastosowanie czerni pozwoliło uzyskać tajemniczą, gdyż niedostępną dla oczu widza, powierzchnię materiału. Wynalazek ten służył zbudowaniu iluzji obrazu, który w trakcie projekcji unosił się w przestrzeni. Rozważania na temat kinetycznej projekcji pozbawionej płaszczyzny snuł wspominany już Moholy-Nagy w dziele *Malerei, Fotografie, Film* (1927)¹³⁵. Krechowicz, decydując

¹³⁴ Wypowiedź Jerzego Krechowicza zarejestrowana w 2011 roku (materiał własny).

¹³⁵ Na fakt antycypowania idei holografii zwraca uwagę Andrzej Gwóźdź, przytaczając ustalenia Norberta Bolza. Zob. Andrzej Gwóźdź, *Design wi-*

się w programie *Traktat* na takie rozwiązanie, był świadomy właściwości ludzkiego oka, w ciemności zwracającego się automatycznie w stronę jasnych punktów¹³⁶. Znał też eksperymenty z użyciem holografii i lasera. Dodatkowo zetknięcie się bieli światła z czernią płótna pozwalało na uzyskanie zaskakującego efektu jego srebrzystości czy też „kosmiczności”. Kolejnej niezwykłości przydawał sam ruch „niewidzialnego” ekranu — znacznie w *Traktacie* rozbudowany — wzmacniający efekty symultanicznej projekcji. Krechowicz, w zgodzie z obowiązującą w Galerii zasadą odejmowania, poddał „cięciom” strukturę także kolejnego programu. Przypomnijmy, że usunął tradycyjnie pojmowaną scenografię oraz żywy plan (aktora, animatora). W *Traktacie* Galernicy zostali całkowicie wchłonięci w „czeluści”, by odtąd ożywiać przestrzeń¹³⁷.

Wiele wskazuje na to, że merytorycznym uzasadnieniem tej decyzji było kontynuowanie eksperymentów dotyczących czwartego wymiaru, zainicjowanych wcześniej dzięki lekturze *Życia przestrzeni*. Tytuł tego dzieła zresztą silnie koresponduje z ideą nowego programu. Fascynacja niemierzalnym i nieobjaśnionym zagadnieniem z kręgu geometrii nieeuklidesowej i topologii stała się na przełomie wieków XIX i XX motorem podjęcia wielu badań, zarówno przez naukowców, jak i artystów różnych dyscyplin. Krechowicz o części z nich słyszał i zapoznawał się na bieżąco z publikacjami na ten temat. Na trop ważnej dlań lektury naprowadza Ryszarda Socha. W artykule dziennikarka wspominała o zagranicznych wojażach i o zakupach lekturowych dokonanych przez artystów Galerii.

„Z Paryża przywieźli *Panoramę myśli współczesnej* [autorstwa Gaetana Picono — dop. M.G.] wydawnictwa Libella, bryk

działności. Od pigmentu do interfejsu, w: tenże, *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*, Universitas, Kraków 2004, s. 86.

¹³⁶ Szerzej o tym w: Stefan Brzozowski, *Oświelenie. Dźwięk. Dekoracje...*, cyt. wyżej, przypis 114, s. 55.

¹³⁷ Warto podkreślić, że animator, ukryty za ekranem i animujący światło lub obraz, był obecny w każdym spektaklu Galerii. Od *Traktatu* ta rola zastępuje wszystkie wcześniejsze funkcje i będzie dalej rozwijana przez Krechowicza.

z najnowszej filozofii, literatury, psychologii, dokonań cywilizacyjnych. To wyznaczyło kierunek dalszych penetracji”¹³⁸.

Jednym z ważniejszych artykułów poświęconych sztuce nowoczesnej — a te bez wątpienia najżywiej interesowały malarzy — było omawiane przez Apollinaire’a zagadnienie czterowymiarowej przestrzeni i zainteresowanie nim kubiistów. Krytyk w zamieszczonym fragmencie stwierdzał:

„W sposób zupełnie naturalny i, rzekłbym, intuicyjny malarze współcześni zaczęli się zajmować innymi możliwymi wymiarami przestrzeni, które w języku współczesnych *ateliers* malarskich zwano łącznie i krótko *czwartym wymiarem*”. I dalej tłumaczył jego istotę tymi słowami: „[...] rodzi się [on — dop. M.G] z trzech wymiarów znanych; oznacza on nieskończoność przestrzeni uwieczniającej się we wszystkich kierunkach w jakimś określonym momencie. Czwarty wymiar jest samą przestrzenią, wymiarem nieskończoności: on to nadaje przedmiotom plastyczność. Daje im proporcje, na jakie zasługują w dziele”¹³⁹.

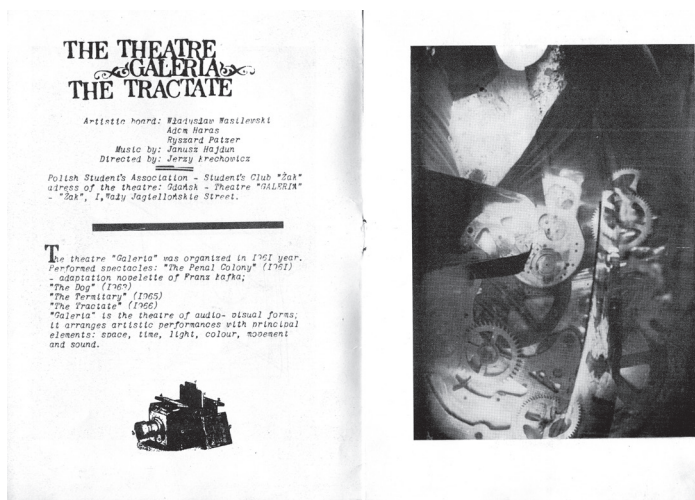
W opinii Apollinaire’a malarze nowocześni porzucili bowiem wywodzące się z greckiej tradycji zorientowanie antropocentryczne na rzecz nieskończoności wszechświata.

Prześledźmy teraz zapis obrazowej narracji *Traktatu* Krechowicza, którego dokonał Bogdan Justynowicz:

„W głębokiej czerni punkcik świetlny, iskra; wędruje, zapala inny, nabrzmiewa, kojarzy się z nie zidentyfikowanym niebieskim obiektem; zapala lampion. Drugi, trzeci, rytmiczny szereg, lampiony gasną — związek z ideą punktu zawartą w prologu jakiś czas jeszcze trwa; w charakterystycznej, absolutnej, sprasowanej czerni znów iskierka, pojawiają się i nikną na przemian nowe stworzenia świetlne, zaczynają budować linię; czerni zaczyna szarzeć, zakłęśła przestrzeń zaczyna się poruszać (tajemnica techniczna, tyleż efektywna co prosta, warsztatu Krechowicza) do akcji wchodzi plama, szare plamy w unieruchomionej, pulsującej przestrzeni,

¹³⁸ Ryszarda Socha, *Kurtyna w dół*, „Polityka” 1996, nr 3 (20. I.), s. 53. Gaetan Picon, *Panorama myśli współczesnej*, teksty wybór i omówienie Roland Caillois i in., Libella, Paryż 1963 [pierwsze polskie wydanie].

¹³⁹ Cyt. za: Guillaume Apollinaire, *Zupełnie nowa sztuka*, w: Gaetan Picon, *Panorama myśli współczesnej*, jak wyżej, s. 393.



115. Skan strony zamieszczonej w anglojęzycznym programie *Traktatu* (1966) z fotografią Ireneusza Wolnego, z archiwum Autorki i za zgodą Ireneusza Wolnego

wycofują się, pojawiają, porządkują w układy geometryczne; formy z kolei nabierają charakteru biologicznego, który określa się coraz jednoznaczniej; zaczynają walkę serowate przedmioty, gady (?) o małych główkach, prymitywne stwory o zawikłanym przeznaczeniu i niejasnych czynnościach atakują widza, iluzja czegoś biologicznie i fizjologicznie groźnego; w ściemnionej głębi czaszki kopalnych zwierząt, formacje o strukturze mózgu; obraz czerwienieje, czerwieniejąc czerniej; spokój, błogostan, muzyka; i dalej; znowu owa forma kojarząca się z gadem, czerwone światelko lasera czy jakiegoś narzędzia typu biologicznego, pojawiają się w przestrzeni mechanizmy, tła przestrzeni w intensywnym ruchu, ściemnienie, światelko krążąc ciemniej; i znowu walka stworów, w czerwieniach przemieszanych z błękitami jakieś obce mechanizmy, wszystko w gwałtownej akcji, w brutalnych związkach, coraz większe skoki światła...i na ułamek sekundy obraz człowieka — już nawet nie symbol czy forma, ale obrys, znak, cień; przestrzeń ściemnia się, spada w dół iskra¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Bogdan Justynowicz, *Teatr przeczuty*, cyt. wyżej, przypis 34, s. 97–98.

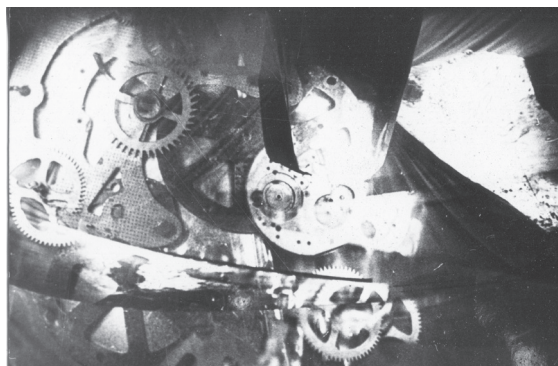
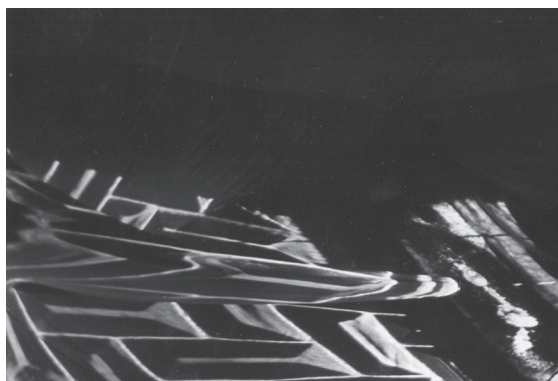
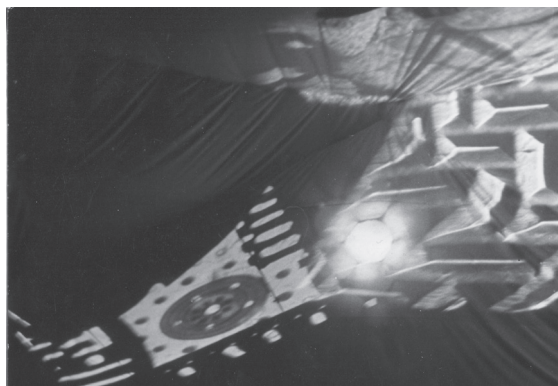
Przedstawiony przez Justynowicza zarys fabuły spektaklu jest zbieżny z wyartykułowaną na potrzeby filmu interpretacją reżysera — Krechowicza:

„Powiedzmy, że spektakl zaczynał się od małej, czerwonej kropki, która się pokazywała w głuchej czerni. Powoli to się przeradzało jak gdyby w wiele linii, te linie się przekształcały w formy pełniejsze, trochę bardziej biologiczne. Z tej biologii to się przeradzało w jakieś takie maszyny-nie maszyny. Następował jakiś taki etap jakby walki tego z sobą. Po czym to wszystko zanikało, ta kropka gasła i spektakl się kończył. I właściwie jeżeli się obrało taki schemat bardzo prymitywny i prosty: narodziny, życie, wzrost i śmierć, zamieranie. To mniej więcej tak można byłoby od strony literackiej, objaśnić spektakl¹⁴¹.

W obu dość szkicowo ujmujących ideę *Traktatu* opisach nie da się nie zauważyć tropów wskazujących na grę wymiarami przestrzeni. Punkt świetlny → równałby się tu punktowi w geometrii. Linia → odcinkowi, będącemu śladem ruchu punktu w jednym wymiarze. Najpewniej owe enigmatyczne „układy geometryczne” składały się z kolejnych ogniw, a więc figur będących rezultatem ruchu odcinka w dwóch wymiarach. Poruszając nimi tworzono obraz brył w „trzecim wymiarze” (złudzenie na ekranie). Dzięki systemowi luster, odpowiednio skierowanych i zamontowanych w epidiaskopie, można było we wnętrzu urządzenia poruszać trójwymiarowym, zminiaturyzowanym obiektem, budując tym samym iluzję wykraczania poza „bezpieczny” trzeci wymiar. *Traktat* był także wykładem o praelementach malarstwa — punkcie i linii — które nie tylko Krechowicz i związani z nim artyści traktowali jako przedmiot badań. Wśród twórców zafascynowanych problemem elementarnych form i ich oddziaływaniem szczególnie warto przywołać teorie Wassilego Kandńskiego. Pisał on, że:

„Punkt jest rezultatem pierwszego zetknięcia się narzędzia z materialną płaszczyzną, powierzchnią obrazu.[...] może rosnąć, stawać się płaszczyzną, niepostrzeżenie zajmując całą

¹⁴¹ Wypowiedź Jerzego Krechowicza — film *Legenda Żaka*: zapis roboczy na taśmie nr 12.



116–118. *Traktat* (1966), fot. Ireneusz Wolny, z archiwum Autorki i za zgodą Ireneusza Wolnego

powierzchnię obrazu. [...] Punkt jest formą o najmniejszej rozciągłości czasowej”¹⁴².

I dalej:

„Geometrycznie linia jest niewidoczna. Jest śladem poruszającego się punktu, skutkiem jego przesuwania się. Powstaje z ruchu przez zniszczenie bezwładności punktu, absolutnego stanu jego spoczynku, a tym samym przez przeskoczenie ze statyki w dynamikę”¹⁴³.

Kandinsky w swoich rozważaniach zwracał uwagę również na czasowość malarskiej płaszczyzny, zmieniającej się pod wpływem aktu percepcji. W Galerii zaś ruch został spotęgowany dzięki zastosowaniu ruchomej, wielostrumieniowej projekcji i reliefowej płaszczyzny oraz komponowanych na żywo elementów wizualnego języka. Dodatkowym aspektem, bez wątplenia skłaniającym Krechowicza do zainteresowania teoriami widzenia, była pełniona przez niego na gdańskiej uczelni funkcja starszego asystenta kompozycji brył i płaszczyzn. Teatr rozszerzony umożliwił mu zatem praktyczne wypróbowywanie nauczanego przedmiotu.

Wyłuskawszy poszczególne ogniwa przytoczonej narracji otrzymujemy następujący ciąg obrazów: punkt → linia → plama → układy geometryczne → formy biologiczne → walka „gadopodobnych” stworów → czaszki kopalnych zwierząt → struktury mózgu → znów „gady” → mechanizmy → stwory kontra mechanizmy → cień człowieka¹⁴⁴ → spadająca iskra. Punkt świetlny, z uwagi na stałą obecność, byłby tu bohaterem dzieła. Podlega on następnie licznym metamorfozom i rozmnożeniom, przeistaczając się w coraz bardziej złożone formy — z początku ze świata biologii, gdzie dochodzi do międzygatunkowych walk, doprowadzających do wyginięcia niektórych z nich. Następnie zaś świat przyrody z woli człowieka zmuszony jest do koegzystowania z wyłaniającym

¹⁴² Wasył Kandiański, *Punkt*, w: tenże, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, tłum. Stanisław Fijałkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 23, 24, 32.

¹⁴³ Tamże, s. 55.

¹⁴⁴ Zakładam, iż był to raczej przypadek.

się industrialnym otoczeniem. Zderzenie tych dwóch odrębnych światów, reprezentowanych przez materię i maszynę, zdynamizowało akcję spektaklu, prowadząc do drastycznego finału. Spadająca iskra — pesymistyczna pointa — wydaje się kresem życia, być może katastroficzną wizją końca naszej planety? Poszczególnym tematom wizualnej narracji przyporządkowano odpowiednio barwy: czerń — towarzysząca początkowi i końcowi zdarzeń, ale i wytchnieniu, pauzie; srebrzyste światło — przedostające się przez czerń płótna i przeźrocza, odpowiadało momentom ożywienia; czerwień — wskazywałaby sytuacje dynamiczniejsze, konotujące walkę; zastosowane zestawienie tej barwy z błękitem pozwoliło zbudować napięcie pomiędzy tym, co żywiłowe, i tym, co spokojne. Jak słusznie zauważa Maria Berwid-Buchner:

„Wydaje się, że dramaturgia form i kolorów wyrażała się w ich wzajemnym konfliktowym usytuowaniu. Budowanie każdej nowej formy odbywa się poprzez destrukcję poprzedniej”¹⁴⁵.

W przytoczonym zapisie narracji uwidocznia się zastosowanie koloru (głównie barw podstawowych) nie tylko jako fizycznego i chemicznego elementu, ale również jako efektu psychologicznego — nośnika emocji. Ustalenia te poczynił już wiele lat wcześniej — w 1924 roku — ponownie Kandinsky. Eksperymenty z materiałami, wymiarami, kształtami i kolorami, badanie ich wzajemnych relacji, inspiracje naukowymi teoriami, m. in. z zakresu psychofizjologii widzenia, i zastosowana technologia utworzyły w Galerii swoisty język sztuk wizualnych. Przypominają dokonania w zakresie rozwoju teorii widzenia artystów związanych z Bahuausem. György Kepes w książce *Language of Vision* (1947) tak podsumował nauki wyniesione z niemieckiej uczelni:

„Pozycje, kierunki, różnice w wielkości, kształcie, nasyceniu, kolorze i teksturze są mierzone i przyswajane przez oko. Doświadczenie to ma charakter neuro-mięśniowy. Jednakże każdy kształt, kolor, wartość, tekstura, kierunek i pozycja wytwarza inne jakości doświadczenia. [...] Czy tego chcemy, czy nie, każde optyczne rozróżnienie powierzchni

¹⁴⁵ Maria Berwid-Buchner, 1966 w *studentkich teatrach*, „itd” 1967, nr 9, s. 8.



119. Jerzy Krechowicz podczas prób do *Traktatu* (1966), fot. nieznaany, ze zbiorów Jerzego Krechowicza

obrazu generuje poczucie przestrzeni. [...] Technologiczne odkrycia poszerzyły oraz przekształciły fizyczność naszego środowiska. [...] Aby zobaczyć obraz, musimy stać się częścią procesu powstawania”¹⁴⁶.

Plan wizualny nie oddziaływałby jednak w pełni, gdyby nie dźwięk, będący

„drugim (i pierwszym) językiem, jakim Galeria przemawia do widza”¹⁴⁷. I choć był on od początku dość istotnym elementem dzieła, jednak dzięki zainaugurowanej w czwartym programie współpracy z Januszem Hajdunem¹⁴⁸, stał

¹⁴⁶ Agnieszka Jelewska, *Sensualność percepcji*, w: tejże, *Sensorium. Eseje o sztuce i technologii*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2013, s. 26.

¹⁴⁷ Bogdan Justynowicz, *Teatr przeczytany*, cyt. wyżej, przypis 34, s. 98.

¹⁴⁸ Janusz Tadeusz Hajdun (ur. 25 lutego 1935, zm. 12 września 2008) Kompozytor, pianista, redaktor muzyczny. Zob. np. biogram: Renata Sku-



120. Janusz Hajdun i Jerzy Krechowicz w kawiarni Żaka, fot. Ireneusz Wolny, za zgodą Autora

się pełnoprawnym partnerem obrazu. Ważność jego potwierdza m. in. anglojęzyczne wydawnictwo promocyjne spektaklu, w którym twórcy nazywają Galerię *theatre of audio-visual forms* (teatrem form audio-wizualnych). Określenie charakteru tej relacji wymaga przyjrzenia się w tym miejscu audialnej sferze spektaklu. Analizę warstwy muzycznej umożliwił zachowany *Utwór na taśmę magnetofonową — Traktat II*¹⁴⁹.

Dzieło to powstało w dość typowy dla tamtych czasów sposób, a więc w wyniku sklejenia kawałków taśmy zawierających zarejestrowany i opracowany materiał dźwiękowy. Jak wspomina Wanda Obniska, pracujący od 1962 roku w Radio Gdańsk Janusz Hajdun był w tym czasie żywo zainteresowany współczesną sztuką dźwiękową, a także jej możliwościami technologicznymi.

pin, *Janusz Hajdun*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, pod red. Marka Podhajskiego, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki, Gdańsk-Warszawa 2005, t. II (Biogramy), s 293–295.

¹⁴⁹ Ponadto utwór ten znalazł się w albumie kolekcjonerskim *Janusz Hajdun. Utwory wybrane*, wydanym przez Allegro Records w Sopocie (2009).

„Zetknięcie się z magnetofonami, aparaturą radiową, z innymi możliwościami dźwiękowymi niż te, które oferował fortepian, równało się odkryciu nowych, nieznanych światów. Młody redaktor rzucił się z pasją w nurt poszukiwań współczesnej poetyki dźwięku. Zainterесowała go muzyka elektroniczna. W tym czasie widział przyszłość muzyki wyłączenie w jej najmłodszym gatunku, muzyce konkretnej”¹⁵⁰.

Wspomniane poszukiwania znalazły wyraz w jego ówczesnej praktyce dźwiękowej. Zachowana wersja *Utworu na taśmę* umożliwia analizę wykreowanego przez twórcę materiału. W zgodzie z przedstawionym powyżej układem zdarzeń w spektaklu, w utworze również dominują dwa tematy — natura i technika. Odgłosy wody czy rechot zab, a więc dźwięki naturalne, są niejako w opozycji do odgłosów industrialnych, tj. uderzeń metalowych elementów, sprężen powietrza, pracy silnika, czy dźwięków generowanych przez urządzenia. Jak wspominał po latach Hajdun:



121. Taśma magnetofonowa z zapisem utworu *Traktat II*, znajdująca się w zbiorach prywatnych Elżbiety Hajdun

„Galeria Krechowicza, a w szczególności formy audiowizualne, *Traktat* i *Inwazja* opierały się na bardzo nowatorskiej koncepcji. Nie chodziło tylko o nagranie, ale w ogóle o zna-

¹⁵⁰ Wanda Obniska, Janusz Hajdun, w: *Kompozytorzy gdańscy 1945–1980. Szkice*, pod red. Janusza Krassowskiego, Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki, Gdańsk 1980, s. 100. W szkicu tym autorka informuje również, iż na pracę dyplomową artysty, wieńczącą w roku 1976 studia kompozytorskie w klasie prof. Konrada Pałubickiego, składały się trzy partytury symfoniczne i pisemna analiza warstwy muzycznej spektaklu Teatru Galeria. Praca ta mogłaby znacząco uzupełnić powyższą analizę, włączając ważny głos nieżyjącego już autora. Niestety, tekstu nie odnaleziono w Archiwum Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Nie zachował się również w zbiorach prywatnych.

lezenie materiału dźwiękowego. To były dźwięki konkretne, naturalne, nagrywane przy mikrofonie. Jurek nakreślił całą ideę teatru, natomiast w sprawie doboru materiału była absolutna dowolność. Nie wiadomo było, czy to mają być instrumenty, czy nie. Chodziło o stworzenie całego «świata dźwiękowego»¹⁵¹.

W innym miejscu dodawał:

„[...] Tam [w *Traktacie* — dop. MG] było dużo takiego materiału dźwiękowego, który ja nagrałem w Studio, tym Eksperymentalnym w Warszawie. Oczywiście, nie tylko, bo masę rzeczy właśnie nagrywałem w rozgłośni, i to na takiej zasadzie, powiedzmy, jak gdyby takiej muzyki konkretnej. Po prostu mikrofon, szklanka wody, jakieś puszczanie kropli i tak dalej, przetwarzanie po prostu w materiał z dźwięków naturalnych”¹⁵². W innym wywiadzie dodaje: „Trochę tego materiału akurat już miałem, a reszta to były konkretne wiesz jakieś tam krople, nie krople...wiesz no jakieś wszystko, co jest w zasięgu ręki, jakieś po prostu źródła dźwięku. No a spłuczka bardzo ważną rolę odgrywała [...]. W Studio wiesz, jak się to nagrało i potem wiesz mocno zwolniło, no to robi wrażenie kataklizmu straszliwego. Ja np. z tej płyty chyba wzięłem żaby i zacząłem te żaby zwalniać. Taki wiesz diabelski śmiech. Nie za wesoły. Zapalenie zapałki, takie wiesz, przy mikrofonie...to się robił kilkuminutowy jakiś utwór”¹⁵³.

Zacytowane fragmenty, wsparte ustaleniami Włodzimierza Kotońskiego¹⁵⁴, pozwalają stwierdzić, iż Hajdun w pracy nad materiałem dźwiękowym spektaklu połączył dwa warianty. Wybrał bowiem część materiału spośród istniejących nagrań, jak „wycięcie” rechotu żab nagranych na płycie,

¹⁵¹ Beata Maciejewska, *Najważniejsza jest praca*, „Gazeta Wyborcza” 24 X 1997 (wywiad z Januszem Hajdunem).

¹⁵² Fragment wypowiedzi kompozytora w audycji *Artysta improwizacji* — *Janusz Hajdun* prowadzonej przez Annę Sobecką w Radiu Gdańsk. Materiał archiwalny udostępniony przez gdańską rozgłośnię.

¹⁵³ Fragment wypowiedzi kompozytora w audycji *Pianista* z cyklu *Znani nieznanymi* Małgorzaty Żerwe w Radiu Gdańsk. Materiał archiwalny udostępniony w gdańskiej audycji.

¹⁵⁴ Włodzimierz Kotoński, *Materiał konkretny*, w: tenże, *Muzyka elektroniczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1989, s. 129–130.

z drugiej strony znalazł on przedmioty dźwięczące¹⁵⁵, jak woda (spłukiwana, mieszana, kapiąca, bulgocząca), zapałka (zapalona, gaszona), by eksperymentować z różnymi sposobami ich pobudzania oraz rejestracji. W tym katalogu dźwięków znalazły się również źródła występujące niezależnie od woli kompozytora, jak zarejestrowany odgłos radioodbiornika i innych urządzeń elektronicznych. W procesie pracy nad utworem nastąpiło więc zespolenie wybranych elementów gotowego tworzywa dźwiękowego, jak i kreatywne poszukiwanie nowych źródeł akustycznych. Tak pozyskane, wyselekcjonowane efekty dźwiękowe zostały następnie poddane pewnym odkształceniom i umuzycznione poprzez „nadanie im uchwytnego rytmu i związanie w sekwencje sprawiające wrażenie motywów muzycznych”¹⁵⁶. Metoda zestawiania efektów poprzez ich manualne sklejanie w swym technicznym aspekcie przypomina montaż, co jest bliskie filmowi, lub kolaż związany ze sztukami wizualnym. Zastosowanie w procesie pracy magnetofonu eliminowało tradycyjną notację muzyczną, udział instrumentów czy wykonawcy podczas spektaklu. Hajdun, niczym Pierre Schaeffer, uczynił więc studio nagraniowe autonomicznym narzędziem kompozytorskim. Praca w gdańskim radio, zwłaszcza zaś staż w Eksperymentalnym Studio Polskiego Radia w Warszawie¹⁵⁷,

¹⁵⁵ Za Kotońskim terminem ten określamy „ogólnie te źródła akustyczne, które nie stanowią tradycyjnego materiału muzyki instrumentalnej i wokalnej”. Włodzimierz Kotoński, j. w. , s. 130.

¹⁵⁶ Tamże, s. 21.

¹⁵⁷ Wizytował je w 1966 roku jako dziennikarz muzyczny, pracujący od 1962 roku w Radiu Gdańsk. „Zafascynowała go muzyka konkretna i elektroniczna. Podjął studia kompozytorskie pod kierunkiem Konrada Pałubickiego w gdańskiej PWSM, zakończone dyplomem w 1976 roku”. Zob. Renata Skupin, *Janusz Hajdun*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, pod red. Marka Podhajskiego, t II, Wydawnictwo Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie oraz Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku , Gdańsk-Warszawa 2005, s 293–295. Warto wspomnieć, że Warszawskie Studio rozpoczęło działalność w 1957 roku, szybko stając się centrum eksperymentów elektronicznych.

Zob. np. <http://www.polskieradio.pl/8/740/Artykul/270804,Studio-Eksperymentalne> [data odsłony: 07.06.2013]. Historii tego miejsca poświęcone są m.in. publikacje książkowe: *Studio Eksperyment. Zbiór tekstów* oraz *Studio Eksperyment. Leksykon*, Marta Roszkowska, Bogna Świątkowska

umożliwiły mu dostęp do profesjonalnej aparatury. Pionierski w krajach Bloku Wschodniego status warszawskiego ośrodka badań i eksperymentów dźwiękowych gwarantował również kontakt z najnowszymi kierunkami rozwoju muzyki nowoczesnej. Artysta odbył tam zresztą około miesięczny staż, nadto podczas pobytu z Galerią w Utrechcie Hajdunowi zaproponowano roczne stypendium w Instituut von Sonologie na Uniwersytecie Królewskim — niestety, strona polska wytypowała inne osoby.

Warto w tym miejscu przybliżyć proces poszerzenia definicji muzyki, który postępował już od końca XIX wieku. Twórcy tacy jak: Debussy, Schönberg i Strawiński zakwestionowali wówczas zasadę tonalności dźwięków. Kilkanaście lat później włoski malarz futurysta Luigi Russolo w manifestie „Sztuka hałasów” (1913) postulował konieczność stworzenia nowej rzeczywistości muzycznej, odpowiadającej rozwijającej się epoce hałasu, by rok później dawać już pierwsze koncerty z wykorzystaniem *intonorumori* (instrumentów wytwarzających hałas). Następne pokolenie kompozytorów, jak Cowell, Varese, Cage, stosowało już dźwięki o nieokreślonej wysokości. Uczynili oni swym materiałem szum, ciszę i dźwięki niemuzyczne. Nad dźwiękami wytwarzanymi przez generator, a z czasem i nad naturalnymi, pracuje w powołanym w 1951 roku w rozgłośni NWDR Studio Muzyki Elektronicznej — np. Karlheinz Stockhausen. W Polsce pierwszy autonomiczny utwór na taśmę w 1958 roku stworzył Włodzimierz Kotoński, była to *Etiuda konkretna* na jedno uderzenie w talerz. Z większością tych doświadczeń, a przede wszystkim z interesującą kompozytora *muzyką konkretną*:

„zetknął się w warszawskim Studio, gdzie poznał zapewne również praktyki dźwiękowe twórcy i ideologa tego kierunku — wspomnianego już Pierre’a Schaeffer’a. Musiał słyszeć choćby o wyemitowanym we francuskim radio Koncercie szumów (1948) zbudowanym z zestawu utworów skompo-

(red.), Warszawa 2012 oraz, pod red. tychże, Warszawa 2012 oraz artykuł internetowy: <http://www.polskieradio.pl/8/740/Artykul/270804,Studio-Eksperymentalne> [data odsłony: 07.06.2013].

nowanych wyłącznie z nagranych odgłosów pociągu, wprawionych w ruch pokrywek, garnków i patelni, barek rzecznych, instrumentów perkusyjnych i nietypowych odgłosów fortepianu”¹⁵⁸.

Ten eksperymentator, z wykształcenia inżynier radiowy, był nie tylko kompozytorem-amatorem, ale i zapalonym teoretykiem słuchania muzycznego, głównie temu zagadnieniu poświęcił swe pomnikowe dzieło *Traité des objets musicaux* (Traktat o obiektach muzycznych) z 1966 roku. I choć praktyki dźwiękowe Schaeffera bez wątpienia stanowiły jedno ze źródeł inspiracji gdańskiego kompozytora, nie należy jednak wiązać *Traktatu II* z przywołanym wykładem francuskiego twórcy (mimo że tytuł mógłby to sugerować). W przypadku utworu skomponowanego na potrzeby przedstawienia niemożliwe było postulowane przez Schaeffera słuchanie zredukowane — tzw. akuzmatyczne, a więc odrywające dźwięk od jego źródła i sprowadzające go do niego samego (jedynie w przypadku „oderwanej” od obrazu jego projekcji). By osiągnąć postulowaną aktywizację słuchu, należało bowiem „wyłączyć” wzrok, co nie było możliwe w spektaklu audiowizualnym. Mimo zapośredniczonego przekazu, warstwa wizualna dopowiadała kontekst, uniemożliwiając tym samym „czyste słuchanie”.

Wydaje się jednak, że bliska aktualnym światowym poszukiwaniom eksperymentalna postawa Hajduna i włączenie jego poszukiwań do Teatru Galeria nie przeszły bez echa w środowisku muzycznej awangardy. Wyrazem tego było przede wszystkim nobilitujące zaproszenie spektaklu (jako wydarzenia towarzyszącego¹⁵⁹) na międzynarodowy festiwal Warszawska Jesień w 1966 roku. Co ciekawe, wówczas miało również miejsce wykonanie nieukończonego jeszcze dzieła *Treatise*¹⁶⁰ (Traktat) Corneliusa Cardew. Spotkanie to

¹⁵⁸ Christoph Cox, Daniel Warner, *Muzyka i jej inni: szum, dźwięk, cisza. Wprowadzenie*, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej* (wyb. i red. tychże), Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, rozdział I (tłum. Maria Matuszkiewicz), s. 25.

¹⁵⁹ Zdaje się, że jest to powód, dla którego program Festiwalu nie odnotowuje udziału gdańskiego Teatru.

¹⁶⁰ Dzieło powstawało w latach 1963–1967.

wydaje się nieprzypadkowe, w związku z tym przywołanie praktyk brytyjskiego kompozytora jako potencjalnych źródeł inspiracji dla Janusza Hajduna wydaje się nieodzowne.

Cardew uważał, że dźwięk „nie powinien być wymyślany, lecz odkrywany”. Twórca ten poszukiwał źródeł muzyki m. in. w otaczającym go świecie, dochodząc do wniosku, iż: „przemysł i nowoczesna technologia wytworzyły brzmienia mechaniczne oraz elektroniczne, wzbogacając uniwersum złożone wcześniej z pierwotnych dźwięków błyskawicy, wulkanicznej erupcji, lawiny czy fali. Otwieranie się na nowe dźwięki jest fundamentalną potrzebą prawdziwej muzyki”¹⁶¹.

Wspomniana przez Hajduna potrzeba stworzenia *całego świata dźwiękowego* byłaby bliska szkicowo przedstawionym ideom Cardew'a. Ponadto brytyjski kompozytor eksperymentalny stworzył w latach 1963–1967 dzieło *Treatise* (Traktat), który był graficzną, nieprzedstawiającą notacją. Jak stwierdziła Cox:

„[...] przypominające konstruktywistyczne malarstwo Kazimierza Malewicza linie, kąty oraz koła tworzące partyturę olbrzymiego *Treatise* (1963–1967) Cardew zaprojektowane zostały dla wytworzenia [...] u czytelnika, bez pomocy żadnych dźwięków, czegoś na kształt doświadczenia muzyki”¹⁶².

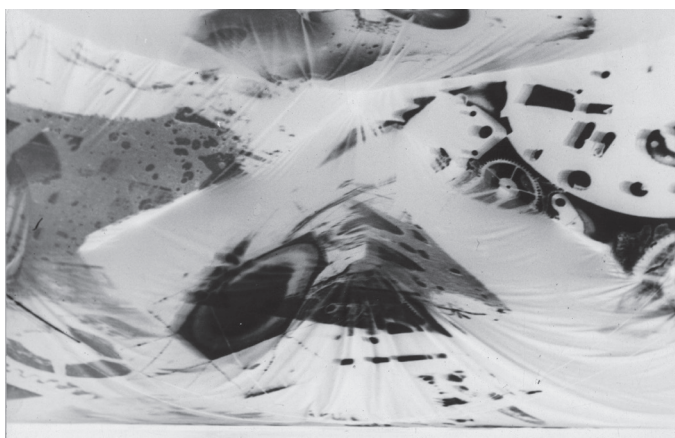
Czy w tym przypadku możemy mówić o nawiązaniu Hajduna do poszukiwań Brytyjczyka? Krechowicz zdaje się potwierdzać tę hipotezę, wskazując na zainteresowanie nieprzedstawiającym zapisem muzycznym:

„I tu znowu kłania się nasza wynalazczość, bo równolegle z niektórymi muzykami na Zachodzie pracowaliśmy nad tą metodą, że się nie zapisywało dźwięku, tylko go rysowało”¹⁶³.

¹⁶¹ Cyt. za Ewą Szczecińską, *Improwizacja i podświadomość*, zob: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/1429-improwizacja-i-podswiadomosc.html> [data odłony: 7.06.2013].

¹⁶² Christoph Cox, *Wizualne dźwięki: o partyturach graficznych*, w: *Kultura dźwięku*, cyt. wyżej, przypis 158, s. 240–241.

¹⁶³ Fragment: Niestety nie zachował się wizualny ideogram, jak w przypadku kolejnego spektaklu *Inwazja* (przedrukowanego w programie, o czym wspomnę w kolejnym rozdziale). W ślad za słowami kompozytora — Janu-



122. Spektakl *Traktat* (1966), fot. Ireneusz Wolny, za zgodą Autora.
[Negatyw i pozytyw umożliwiające podgląd formy ekranu.]

Wydaje się, że duet Krechowicz-Hajdun nie stosowali tej metody jednak w taki sposób jak Cardew, u którego graficzna notacja była punktem wyjścia do dowolnej interpretacji, przy użyciu dowolnych instrumentów. Rysowanie dźwięku w Galerii ułatwiało dialog kompozytora z malarzem-reżyserem. Podkreślało także zainteresowanie transponowa-

sza Hajduna podkreślającego nowatorski charakter obu realizacji — można przyjąć, że *Traktatowi* towarzyszył podobny zapis graficzny.

niem obrazu w muzykę i na odwrót, co wpisywałoby *Traktat* w krąg muzyki wizualnej (*visual music*)¹⁶⁴.

Kolaż dźwięków jest strukturalnie bliski metodzie projekcji stosowanej w Galerii. Z tą zasadniczą różnicą, że warstwa wizualna, choć podobnie zbudowana z wielu fragmentów, nie była utrwalona w całości na nośniku. Składała się z luźnych slajdów, kawałków taśmy i efektów świetlnych, prezentowanych z kilku źródeł w ustalonym porządku. Proces ten odbywał się za każdym razem na żywo. Zakładał pewną otwartość na modyfikacje planowane, jak i te przypadkowe. Jakby się mogło wydawać kreacja kompozytora również nie kończyła się na etapie zapisu utworu, który potem był już tylko reprodukowany podczas spektakli. Projekcja dźwięku każdorazowo mogła być (a zakładając równoległość poczynań w obu sferach należy przyjąć, że była) poddawana częściowej interpretacji. Umożliwiało ją wprowadzenie kierowanej z sali przestrzennej projekcji dźwięku, jak i

„skromne wprawdzie, ale istotne dla ostatecznego kształtu dźwiękowego dzieła, sterowanie dynamiczne, dokonywane przez samego kompozytora lub przez innego wykonawcę z sali koncertowej w trakcie jego wykonywania. Rezultat tych działań musiał powodować, że każde z tak «interpreto- wanych» wykonań musiało być nieco inne”¹⁶⁵.

Była to praktyka stosowana zwłaszcza podczas koncertów muzyki na taśmę solo, wprowadzała bowiem element wyjątkowości i jednorazowości do „utrwalonego” już zdarzenia muzycznego. W Galerii najprawdopodobniej wyglądało to podobnie. Należy zwrócić uwagę również na zależność czasu wizji od czasu muzycznego podczas prezentacji. Możemy założyć, że czas trwania utworu każdorazowo odtwarzanego z taśmy, a więc 32'04”, wyznaczał artystom-animatorom temat, kolejność i długość poszczególnych odcinków projekcji. Oznacza to, że warstwa audialna wyznaczała wymiar temporalny całości wydarzenia artystycznego. Po blisko sześćdzie-

¹⁶⁴ Szerzej o tym w: Izabela Franckiewicz, *Synestezja, muzyka wizualna*, w: tenże, *Kolor, dźwięk, rytm. Relacja obrazu i dźwięku w sztukach medialnych*, Neriton, Warszawa 2010, s. 12–17.

¹⁶⁵ Tamże, s. 48.

sięciu latach trudno w pełni opisać ten stopień zależności. Pewne jest natomiast, że wobec braku słowa, muzyka stanowiła jedyną warstwę dźwiękową w spektaklu, co dodatkowo unaocznia, iż nie pełniła w *Traktacie* funkcji służebnej.

Traktat byłby więc dziełem nie tylko o przestrzeni i jej wymiarach, ale także wykładem muzyki elektronicznej, przybliżającej odbiorcy jej uniwersum. *Traktatowi* nie towarzyszył żaden tekst programowy czy materiał wizualny¹⁶⁶. Wydaje się, że Krechowicz pozostawił tym razem

„[...] widza bez żadnego wsparcia teoretycznego w postaci — jak dotąd — zapisanego lub zabawnie, też pół żartem pół serio, zarysowanego papierka: traktat, wykład, rozprawa nie wymagał tego”¹⁶⁷.

Czy rzeczywiście nie wymagał? Czy audiowizualna nowatorska formuła była w stanie obronić się sama? Po prezentacji *Traktatu* podczas wspomnianej Warszawskiej Jesieni Jerzy Górzeński, doceniając „magiczność” przedstawienia, zapytywał:

„Bardzo fabularna opowieść o plamie benzyny rozlanej na wodzie? Jej przygody i zagłada? Zaproponował również kilka alternatywnych nazw spektaklu: *Galeria ruchomego malarstwa abstrakcyjnego*, *Projekcja form w ruchu*, itp., a także kilka nazw sensacyjnych: *Dramat kosmosu*, *Agresja w kilku kolorach*”¹⁶⁸.

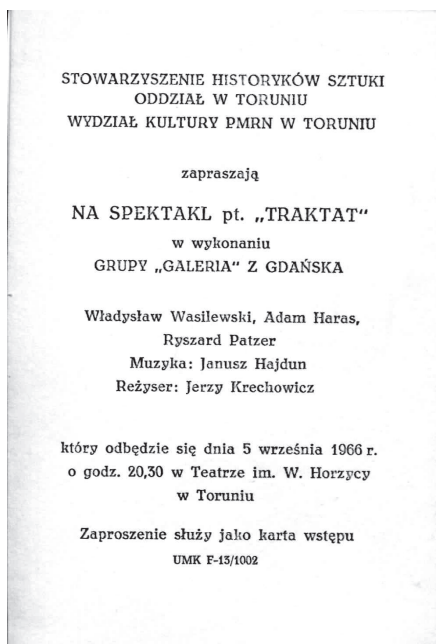
Jak widać, „magiczność” wrażeń dostarczona przez Galerników wzbudziła nieufność recenzenta. Odbierane przezeń „bogactwo skojarzeń” podważało istnienie jakiejś porządkującej opowieść myśli (a takowa była, co wykazałam już powyżej). W każdym razie Górzeński zdawał się jej nie dostrzegać. Zdarzały się również głosy kwestionujące zasadność prowadzonych przez Galerię eksperymentów. „Udziwnienie i choroba na awangardę nie stanowią chyba drogi wyjścia”¹⁶⁹. W opozycji do nich sytuowali się, o dzi-

¹⁶⁶ Istnieje jedynie lakoniczna broszura wydana w języku angielskim, na „eksport” zespołu, podporządkowana w równym stopniu prezentacji zespołu, jaki i względem promocyjnym różnych przedsiębiorstw.

¹⁶⁷ Bogdan Justynowicz, *Teatr przeczuty*, cyt. wyżej, przypis 34, s. 103.

¹⁶⁸ Jerzy Górzeński, *Traktat o broni maszynowej*, „Orientacje” 1966, nr 4, s. 24.

¹⁶⁹ Damian Giełdzik, Witold Toczyski, *Forma czy treść?*, „Politechnik. Tygodnik studencki” 1968, nr 5, s. 4.



123. Zaproszenie na pokaz *Traktatu* w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu, ze zbiorów Jerzego Krechowicza

wo, zwykle poeci, parający się również krytyką. Wspomniany już wcześniej Bogdan Justynowicz nazwał *Traktat* „sumą teatru Krechowicza”, dodając, iż „[...] została osiągnięta nowa jakość, zrealizowane marzenie o teatrze, plastyce, muzyce — zsynchronizowanych w jasnym i logicznym wykładzie”¹⁷⁰. Zwłaszcza zadeklarowana tu „jasność” i „logiczność” wymaga podkreślenia, będąc w opozycji do „miazgi” i „magmy” u Górczyńskiego. Według kolejnego poety — Jacka Kotlicy spek-

tacl ów „był niepokojącą i monstrualną wizją ewolucji gatunku od powstania po kres cywilizacji”¹⁷¹. Zauważali oni więc nie tylko bogactwo formy, ale i wizualną opowieść. W obliczu tak wyselekcjonowanych elementów współtworzących spektakl należy go postrzegać nie tylko jako opowieść o ewolucji i kresie egzystencji, ale także jako traktat o świetle „rozwibrowanym” przez muzykę.

¹⁷⁰ Bogdan Justynowicz, *Teatr przeczytany*, cyt. wyżej, przypis 34, s. 103.

¹⁷¹ Jacek Kotlica, *Seanse czystej formy — o teatrze J. Krechowicza*, „Orientacje”, X 1968, s. 79.

Forma

Uduchowiony człowiek zostałby wygnany z pola obserwacji tego mechanicznego organizmu. Jako doskonały maszynista stałby przy tablicy rozdzielczej, skąd kierowałby świętem dla oczu¹⁷².

Oskar Schlemmer

W kolejnym programie *Inwazja*¹⁷³ Krechowicz wyciągnął wnioski z narastających trudności w odbiorze poprzedniego programu Galerii (*Traktatu*) i wsparł percepcję widza obrazkowym ideogramem. Przedrukowane w nim maszyny i wykresy, bliskie tym wykorzystanym w programie *Termitery*, podkreślały ciągłość eksperymentów projekcyjnych. Ich przyrost ilościowy w druku wydaje się proporcjonalny do faktycznego wzrostu liczby wynalazków spreparowanych przez młodych odkrywców, jak i do wzrostu świadomości ich artystycznej eksploatacji. Wówczas, wspominał Krechowicz, „jak gdyby sprecyzowało się u każdego z nas mniemanie, że jesteśmy nie tyle na tropie, ile że znaleźliśmy swoją niszę¹⁷⁴”. Układ rycin i zastosowanie pisma lustrzanego¹⁷⁵ zbliżyła druk do szkiców Leonarda da Vinci, zaś mozaikowość i prezentacja idei w formie wielopłaszczyznowego dzieła sztuki kojarzy się z publikacjami Marshalla McLuhana. Mam tu na myśli szczególnie *Medium is the massage: an inventory of effects*.

„Jest to książka wyjątkowa zarówno pod względem wizualnym, jak i merytorycznym. Zamiast «zwykłego» tekstu, jej strony wypełnione są kolażami fotografii, rysunków i słów,

¹⁷² Oskar Schlemmer. *Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism*, tłum. Małgorzata Leyko, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 40.

¹⁷³ Teatr Galeria, *Inwazja*, reżyseria Jerzy Krechowicz; muzyka Janusz Hajdun; zespół: Władysław Wasilewski, Adam Haras, Monika Krechowicz, Andrzej Nowacki, Zbigniew Ralicki, Ryszard Patzer, Jacek John, Andrzej Dyakowski; dyrektor teatru Andrzej Cybulski; data i miejsce premiery 19 listopada 1967, Klub Studentów Wybrzeża Żak.

¹⁷⁴ Jerzy Krechowicz — wypowiedź zarejestrowana w 2015 roku (materiał własny).

¹⁷⁵ Efekt osiągnięty dzięki reprodukcji wg „tajnej” metody Krechowicza.



124. Plakat do spektaklu *Inwazja* (1967) projekt Jerzego Krechowicza, ze zbiorów artysty

w których obraz odgrywa większą rolę niż wpisane w nie zdania. Można znaleźć tam kartki, które pozostawiono puste (białe lub czarne), a na niektórych słowa są zapisane w lustrzanym odbiciu. W założeniu autorów, dzięki wykorzystaniu tych obrazkowych metafor, *Medium is the message* miało ułatwić szerszej grupie czytelników zrozumienie teorii McLuhana¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Kalina Kukiętko-Rogozińska, *Lata sławy: «guru epoki elektryczności»*, w: *tejże, Między nauką a sztuką. Teoria i praktyka artystyczna w ujęciu Marshalla McLuhana*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014, s. 53.



125. Oko-ucho — fragment grafiki autorstwa Jerzego Krechowicza wykorzystanej w programie *Inwazji* (1967)

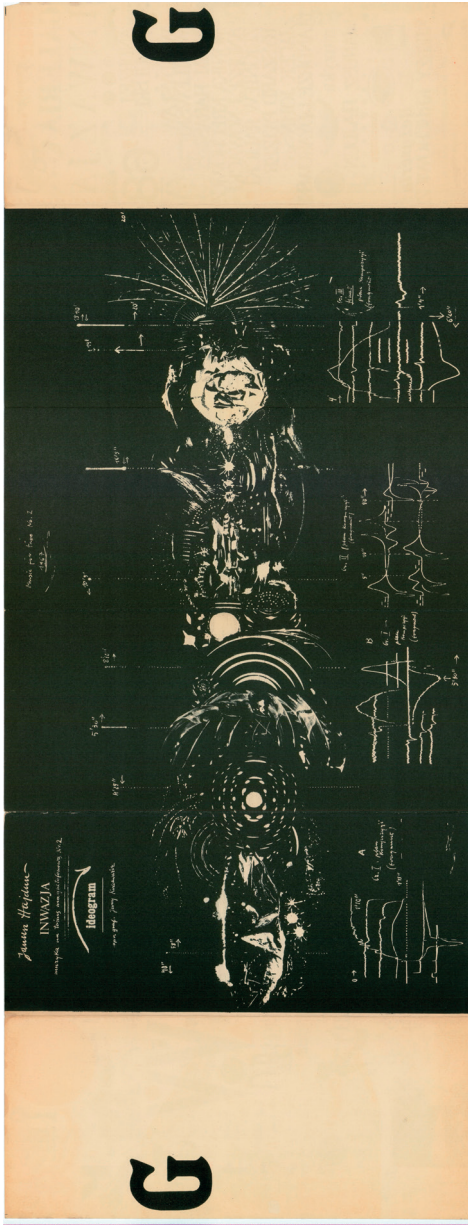
Wydaje się wielce prawdopodobne, że Jerzy Krechowicz znał tę publikację wydaną około roku przed premierą *Inwazji*. Teorie McLuhana dotyczące masowych środków przekazu były już wówczas bardzo popularne zagranicą, gdzie mógł być się z nimi zapoznać.

Nowym, ważnym motywem graficznym w ideogramie Galerii, obok dominującego dotąd oka, stało się ucho. W ten sposób unaoczniona została równoważność dźwięku. „Mariaż” potwierdzono dodatkowo zastosowanym określeniem *audio-visual* i, co ważniejsze, zamieszczając na odwrocie partyturę wizualną utworu *Inwazja. Muzyka na taśmę magnetofonową no. 2* Janusza Hajduna (w oprac. graf. J.K.). Jak już wspomniano, był to rodzaj nieprzedstawiającej notacji. Użyte w niej symbole zostały wyrysowane dzięki ścisłej współpracy kompozytora i reżysera, o której ten drugi opowiadał, iż:

„Potrafiliśmy sobie opisać, jak on [dźwięk — dop. M.G] powinien brzmieć. Jeśli np. dźwięk się rozszerzał, to gabarytowo się rozmiękczał i wzbogacał. Z takiego opisu było dla muzyka oczywiste, że on tak później ma brzmieć”¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Wypowiedź Jerzego Krechowicza zarejestrowana w 2012 roku (materiał własny).

126. Obrazkowy ideogram w programie *Inwazji* (1967) [awers], ze zbiorów Autorki



127. Janusz Hajdun, *Inwazja*. Muzyka na taśmę magnetyfonową nr 2. *Ideogram*, opracowanie graficzne Jerzego Krechowicza [rewers programu *Inwazji* (1967)], ze zbiorów Autorki

Jak trafnie zauważa Zbigniew Taranienko rysowana partytura łączyła się „z przekonaniem twórców teatru, że każdy dźwięk posiada obrazowy odpowiednik, a oba mieszczą się w ramach szerszej symboliki, głębszych znaczeń”¹⁷⁸. Dzięki wyrysowaniu więc „widzenie i słyszenie przestają być traktowane rozłącznie”¹⁷⁹. A był to, jak wskazywałam, niezwykle istotny aspekt *Inwazji*. Wizualizację sekwencji dźwiękowych rozpięto tu na osi czasu, a następnie podzielono na różnej długości odcinki. Muzyka, jak deklarował Krechowicz, powstawała fragmentarycznie:

„Jeżeli już miał [Hajdun — dop. M.G] kawałek jakiejś muzyki, to bardzo łatwo go było przeciąć, wstawić coś innego w środek — czyli dogadać się z muzykiem. [...] I tak powoli zdobywaliśmy, jak gdyby punkt po punkcie, ścieżkę dźwiękową równoległą z obrazem, który powstał na próbach”¹⁸⁰.

Ponownie więc dźwięki zestawiano metodą kolażu. Muzyka nie pełniła w tym spektaklu, jak i w poprzednim, funkcji ilustracyjnej. Oba elementy miały zresztą na siebie wpływ — rozwibrowując się lub uspokajając. Utwór trwał najprawdopodobniej dwadzieścia minut. Dzięki graficznemu zapisowi możemy zaobserwować, że jego struktura podlegała wielokrotnym zmianom. Pozwala to prześledzić rozwój linii obrazowo-dźwiękowej dzieła. Zestawmy teraz ów wykres z najobszerniejszym opisem spektaklu, sporządzonym przez Andrzeja Żurowskiego:

„Widowisko rozpoczyna pełen dynamizmu bezład drgających form abstrakcyjnych, złożonych z płataniny kół, elips, świetlnych punktów. Obraz tężeje i nagle od dołu sceny w pulsującym rytmie tryskają czerwone, krwiste wierzchołki — jakby wybuchy wulkanów. Muzyka Janusza Hajduna ze zgrzytów i szmerów przeradza się w trwałą bulgot, obraz

¹⁷⁸ Zbigniew Taranienko, *Plastyka zamiast dramatu*, w: tenże, *Teatr bez dramatu*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1979, s. 162–163.

¹⁷⁹ Michael Nyman, *W stronę (definicji) muzyki eksperymentalnej*, w: tenże, *Muzyka eksperymentalna. Cage i po Cage'u*, Michał Mendyk (tłum.), Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012, s. 38.

¹⁸⁰ Wypowiedź Jerzego Krechowicza zarejestrowana w 2013 roku (materiał własny).



128. Jerzy Krechowicz podczas prób spektaklu *Inwazja* (1967),
 fot. Ireneusz Wolny, ze zbiorów Autorki i za zgodą Ireneusza Wolnego

— w wielobarwne punkty-komórki: rodzi się życie. Znowu dominuje na scenie biel, czerń i stonowany błękit. Czerwień pojawia się raz po raz na zasadzie ostrych, drażniących kontrapunktów, które wnoszą do widowiska nerwowy rytm «dziania się», stawania. Muzyka nasila się, przechodzi w jakby warkot silnika spalinowego, który nie może uruchomić maszyny. Obraz drga coraz silniej. Wreszcie dźwięk przeobraża się w przenikliwy świst rakiety kosmicznej. Moment kulminacyjny. Orgia barwna zwielokrotnia się — purpurowe wulkany wybuchają w większym tempie, rozlewając kolorową lawę. Pewne uspokojenie barw i szmerów. Ostatnie nasilenie dynamiki przeobrażających się układów form i purpura zalewa scenę¹⁸¹.

Opowieść po raz kolejny została wyświetlona na czarnym płótnie animowanym w trakcie spektaklu. Wydaje się, że sposób poruszania materiału uległ tu jednak pewnej ewolucji, dzięki czemu ekran uprzestrzenił się w sposób bardziej kontrolowany i precyzyjny. Tworzył układy różnych skomplikowanych form. Krechowicz w rozmowie potwier-

¹⁸¹ Andrzej Żurowski, *Teatr światła i cienia*, w: tenże, *Ludzie w reflektorach*, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 268–269.

dził istnienie w płótnie „lejąw”, z wszytym ożebrowaniem z cienkiego drutu, które dzięki prostemu mechanizmowi w trakcie spektaklu były wysuwane i sprawnie ukrywane¹⁸². W ich wnętrzu ukrywał się animator i wyświetlał obraz. Pownownie forma przestrzenna stawała się nie tylko obiektem, ale i ekranem dla projekcji.

Innym sposobem było wypychanie ekranu od spodu przy pomocy różnych rekwizytów, pozwalające uzyskać efekt reliefu. Efekt tego działania może kojarzyć się z obrazami przestrzennymi Andrzeja Pawłowskiego z cykli: *Form naturalnie ukształtowanych* i *Powierzchni naturalnie ukształtowanych — uwarunkowanych światłem*¹⁸³. Nie bez znaczenia wydaje się również fakt, iż jednym z przedmiotów oddziałujących na powierzchnię ekranu w Galerii był parasol:

„[parasol] świetnie nadaje się do tworzenia przestrzeni dynamicznej. Duże możliwości napięć. O formie zmiennej, raz skromnie zwinięty. To znów imponujący w swoim otwarciu, wspaniale rozpięty, jak skrzydła ptaka, o całej skali odcieni emocjonalnych, żaloszny, agresywny, unoszony wiatrem, burzami, poetycki, nostalgiczny...”¹⁸⁴

Parasol¹⁸⁵, jako jedno z opakowań „metaforycznych”, był od 1964 roku wielokrotnie przymocowywany przez artystę do płótna. Rzadko przywołuje się fakt, iż kilka lat później Kantor skonstruował *Parasol ruchomy — mobil* (1970), który dzięki napędowi elektrycznemu otwierał się i zamykał.

¹⁸² Rozmowa niezarejestrowana, 22.08.2013.

¹⁸³ „W pracach tych wykorzystywał elastyczność płótna rozciągniętego na biejtramie, wypychając je od spodu za pomocą różnych przedmiotów — podpórek, następnie fotografował je w różnym oświetleniu”. Marta Smolińska, *Formy (nie)skostniałe. Refleksje o widzeniu i dotykaniu sztuki Andrzeja Pawłowskiego*, w: *Przekraczając medium. Andrzej Pawłowski 1925–1986 / Transcending the medium. Andrzej Pawłowski 1925–1986*, Anna Borowiec, Magdalena Piłakowska (red.), Szymon Nowak (tłum.), Galeria Piekary/Verbum Sp. zoo, Poznań 2012, s. 131.

¹⁸⁴ Tadeusz Kantor, *Notatnik 1947...1948...1949...1950. Komentarze intymne do rysunków okresu metaforycznego*, w: *Tadeusz Kantor. Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, wybór i opracowanie Krzysztof Pleśniarowicz, Ossolineum, Wrocław – Kraków 2005, s. 117.

¹⁸⁵ W latach czterdziestych motyw parasola pojawiał się w licznych obrazach malarskich Kantora, np. *Postać z parasolem* (1949).



129–136. Stopklatki z filmu zarejestrowanego na taśmie, prezentującego próby do spektaklu *Inwazja* (1967). Autor nieznany, ze zbiorów Politechniki Gdańskiej.

Kinetyczny obiekt dynamizował przestrzeń sali podczas retrospektywnej wystawy artysty w Gallerie Milano w Mediolanie (1986). Wykorzystywanie parasola w Teatrze Galeria w celu zdynamizowania przestrzeni oraz stopniowe zamykanie sceny powłoką-ekranem, pozwalające jednak przeczuwać pod nim czyjąś obecność, wykazuje również pewne pokrewieństwa z Kantorowską ideą ambalaży¹⁸⁶. Wspomniane „opakowywanie” można interpretować jednak jako wyraz zdominowania teatru przez sztuki wizualne i multimedia. Płótno przetransformowane w ekran umożliwiło — postulowane przez Moholy-Nagy’a, a interesujące Krechowicza — kształtowanie światła.

W 1942 roku Bronisław Onufry Kopczyński¹⁸⁷ sformułował koncepcję filmu-partytury.¹⁸⁸ Zwracał uwagę na konieczność reformy sposobu prezentacji filmu abstrakcyjnego poprzez nadanie projekcji filmowej charakteru performatywnego¹⁸⁹.

„Podawanie filmu [...] nie może być procesem mechanicznym, wtedy bowiem cała treść filmu nabiera zabarwienia mechaniczności; oglądane kształty w ruchu wydają się być obrazami jakichś mechanicznie zdeterminowanych automatów. Podawanie filmu musi być procesem twórczym”¹⁹⁰.

Krytyk proponował, aby — na wzór muzyki — aparatura projekcyjna stała się instrumentem, obsługujący ją mechanicy natomiast artystami. Aby zdynamizować wyświetlanie obrazów (m. in. slajdów, fragmentów filmów), artyści Teatru Galeria znacząco rozbudowali instrumentarium, przerabiając posiadane źródła światła i aparaturę optyczną. Dokonywali przeróbek i usprawnień latarek, epidiaskopów czy projektorów, by podczas wielomiesięcznego okresu eksperymentowa-

¹⁸⁶ Zob. Tadeusz Kantor, *Ambalaze*, w: *Metamorfozy*, cyt. wyżej, przypis 184, s. 295–326.

¹⁸⁷ Bronisław Onufry Kopczyński (1916–1943) — kompozytor, muzyk, publicysta, założyciel i redaktor wydawanego w latach 1942–1944 kwartalnika „Sztuka i Naród”.

¹⁸⁸ Stefan Barwiński [Bronisław Onufry Kopczyński], *O filmie abstrakcyjnym*, „Sztuka i Naród” 1942, nr 2.

¹⁸⁹ Zob. Ryszard W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna...*, cyt. wyżej, przyp. 23, s. 14.

¹⁹⁰ Tamże.

nia poznać i poszerzyć możliwości aparatury do tworzenia widzeń. Silny sojusz sztuki i techniki nie ograniczał jednak roli Galerników do maszynistów uruchamiających urządzenia¹⁹¹. Projekcje stają się każdorazowo efektem twórczych ingerencji animatorów. Pokazy rytmizowała i ujmowała w ramy czasowe muzyka¹⁹². Jerzy Krechowicz zdradził widzom (i badaczom) tylko część tajemnic procesu twórczego. Ukrył bowiem za ekranem wykonawców i ich działania, oparte na autorskich metodach interakcji z aparaturą — traktowaną jak instrument — i z różnym tworzywem. Utrudnia to bardziej szczegółową analizę praktyk artystycznych stosowanych w Galerii. Mimo to możemy podjąć próbę odtworzenia choćby kilku z nich.

Wiemy na pewno, że pole przestrzeni projekcyjnej wypełniały wspomniane już zjawiska kinetyczne i luminescencyjne. W projekcji wykorzystywano również fragmenty spreparowanych taśm filmowych, najpewniej drapanych lub trawionych chemikaliami. Krechowicz skorzystał tu z własnych doświadczeń na polu filmu eksperymentalnego¹⁹³. Jest wielce prawdopodobne, że ruchliwość plam uzyskiwano poprzez działania z zastosowaniem cieczy, płynów lub pigmentów. Rozlewanie i kontrolowanie ruchu, np. farby, mogło się odbywać na szybie epidiaskopu — urządzenia będącego częścią instrumentarium Teatru — wyświetlającego następnie przebieg procesu na ekranie. Inną z możliwości były projekcje plam barwnych. W roku 1949 Jerzy Kujawski¹⁹⁴ zastosował je jako rodzaj ruchomej scenografii w spektaklu *Droga do*

¹⁹¹ Oskar Schlemmer (1888–1943) — tancerz, kierownik sceny teatralnej Bauhausu w latach 1923–1928, współpracujący z László Moholy-Nagy'm, wyobrażał sobie absolutną scenę wizualną jako przestrzeń ruchu form i barw: „Uduchowiony człowiek zostałby wygnany z pola obserwacji tego mechanicznego organizmu. Jako doskonały maszynista stałby przy tablicy rozdzielczej, skąd kierowałby świętem dla oczu”. Oskar Schlemmer. *Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism*, Małgorzata Leyko (tłum.), Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 40.

¹⁹² Doświadczenie audiowizualne następowało tu na poziomie percepcji.

¹⁹³ Jerzy Krechowicz w latach 1961–1963 w Międzyuczelnianym Amatorskim Klubie Filmowym Żak stworzył najpewniej trzy filmy, z czego dwa: *Oko i Drzewo* w technice nonkamerowej.

¹⁹⁴ Jerzy Kujawski (1921–1988) surrealista, jeden z prekursorów informelu, przed wojną związany ze środowiskiem krakowskim, od 1945 mieszkał w Paryżu.

Damaszku¹⁹⁵. Plamy były umieszczone na celuloidowych błonach, gdzie pod wpływem temperatury ulegały swobodnej, nieprzewidywalnej transformacji¹⁹⁶. Niekontrolowany proces twórczy zrównywał się z czasem jego percepcji w teatrze. Jednorazowy pokaz eksperymentu odbył się także poza sceną, w Galerii Dragon w Paryżu (1949). Artysta nadał mu wymowny tytuł *Les peintures en mouvement* (Malarstwo w ruchu).

Inną z tendencji, charakterystyczną przede wszystkim dla sztuki przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych — długo inspirującą Jerzego Krechowicza — było malarstwo materii. Piotr Krakowski zauważał, iż postawę tę charakteryzuje sublimowany naturalizm użytych i prezentowanych widzowi materiałów, działających wprost, dotykowo, swoimi autentycznymi powierzchniami i strukturą¹⁹⁷. Wpływa to na poszerzenie repertuaru materii malarskiej o środki rzeźbiarskie. Obok grubych warstw farby stosowano blachy, gips, tynk, piasek czy wosk. Wklejano również kawałki tekstyliów oraz przytwierdzano przedmioty gotowe. Powstałe prace zbliżały się do kolażu, reliefu bądź asamblażu. Artysta stał się poszukiwaczem-naukowcem, przyglądającym się z zachwytem naturze i jej wytworom.

„Charakterystyczne było odwołanie się do zjawisk fizycznych, gdzie nie interweniuje ręka człowieka, oraz zanurzenie się w fizykę molekularną, a w istocie pobranie fragmentów przyrody, pokazanie ich w innej skali, aby nadać im inną rzeczywistość”¹⁹⁸.

Odkrycia, dokonane dzięki specjalistycznemu oprzyrządowaniu, umożliwiły mikro- i makro- wgląd tam, gdzie

¹⁹⁵ *Do Damaszku*, reż. Nadine Lefebure i Pierre'a Guilberta, premiera 30 V 1949, Teatr Vieux Colombier w Paryżu.

¹⁹⁶ Informacje za: Jerzy Kujawski. *Maranatha*, Andrzej Turowski (red.), Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2005, s. 74.

¹⁹⁷ Cyt. za: Piotr Majewski, *Wprowadzenie — głosy krytyków i badaczy*, w: tenże, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła «nowoczesności»*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2006, s. 23. [Piotr Krakowski, *Rzut oka na nowe prądy w malarstwie polskim w latach 1945–1960* (1965), w: *Sztuka współczesna. Studia i szkice*, t. II, Józef E. Dutkiewicz (red.) Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 333.]

¹⁹⁸ Piotr Majewski, *Terminologia, genealogia, chronologia*, w: *Malarstwo materii...*, cyt. wyżej, s. 63.

ludzkie „OKO [...] nie mogło dojrzeć”¹⁹⁹. Aparatura optyczna i opracowane metody projekcji stwarzały w Teatrze Galleria idealne warunki do artystycznych poszukiwań z kręgu malarstwa materii.

Podczas jednego z wywiadów dotyczącego *Inwazji*, na uporczywie powracające pytanie o kulisy realizacji, Jerzy Krechowicz „wymykał” się w typowy dla siebie sposób:

„Jest dwóch ludzi [...], którzy gonią po scenie jak pijani, zamknięci w worku, na tle żółtej, ruszającej się szmaty, a dwóch innych dziecinnymi latarkami ich podświetla. Ale czy mamy mówić o bajeczkach, czyli — jak się bawią dzieci zabawkami — czy interesuje nas idea teatru”²⁰⁰.

Niczym wynalazca bronił autorskich rozwiązań, udostępniając tylko ogólne informacje, czasem wprowadzając w błąd (nie stosowano w *Inwazji* żółtych „szmat” tylko czarne). W przytoczonej wypowiedzi starał się też odwrócić uwagę od rozwiązań technicznych, które często, stanowiąc *novum*, budziły wzmożone zainteresowanie, dominując dyskusję. Krechowicz podkreślał, że pod tym „efekciarstwem” kryła się konsekwentnie historia, budowana za pomocą „obrazowej metody przekazywania informacji”.

Co jest tematem *Inwazji*? Czy powstała ona, według podejrzeń zachodniej krytyki, jako wyraz sprzeciwu wobec interwencji zbrojnej w nocy z 20 na 21 sierpnia 1968 wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację? Czy tworząc spektakl blisko rok wcześniej Krechowicz mógł przewidzieć to wydarzenie? To z pozoru absurdalnie brzmiące pytanie i podejrzenia zachodniej krytyki może tłumaczyć jednak

¹⁹⁹ Po wizycie w paryskim Palais de la Découverte w 1947 Kantor zanotował: „Przekroje metali, komórki, geny, molekuly, struktury, kompletnie inna morfologia, pojęcie Natury obejmujące nieskończoność i niewyobrażalność. Istne mrowisko. Zagęszczenie materii możliwe do wyobrażenia jedynie w koszmarze snu. Jakieś szaleństwo, gorączkowa ruchliwość życia. I jego okrucieństwo. Zburzone wszelkie normy antropomorficzne”. Tadeusz Kantor, *Notatnik 47, czyli Infernum, Paryż maj 1947*, w: *Metamorfozy...*, cyt. wyżej, przyp. 184, s. 103. Artysta powrócił do tych zainteresowań po okresie taszczmu, a więc pod koniec lat pięćdziesiątych. Idea zespolenia malarstwa bezforemnego ze sceną w Teatr Informel powoli dojrzywała. Jej pełną manifestacją był spektakl *W małym dworku* (1961).

²⁰⁰ Edward Chudziński, *Dziesięć holenderskich dni*, „Student” 1968, nr 12, s. 12.

fakt, iż wizyta Galerii z ostatnim programem w Utrechcie miała miejsce rok po premierze i w krótkim czasie po tym niechlubnym zdarzeniu. Tytuł spektaklu, konotujący przecież napaść, naturalnie wzbudził wzmożone zainteresowanie prasy. Już na lotnisku na polski zespół oczekiwał tłum dziennikarzy. By uniknąć nieporozumień (ale i tłumaczeń), władze polskie postanowiły, że zostanie upubliczniona informacja, iż Galeria zaprezentuje jednak *Termitierę*. Odczytano również oświadczenie o stanowisku polskiego rządu na temat praskiego zdarzenia. To wyjaśnienie jednak nie wyciszyło politycznej interpretacji polskiego występu. Zacytowany poniżej dłuższy fragment wymownie obrazuje panujące nastroje i sposób „lektury” tytułu polskiego spektaklu:

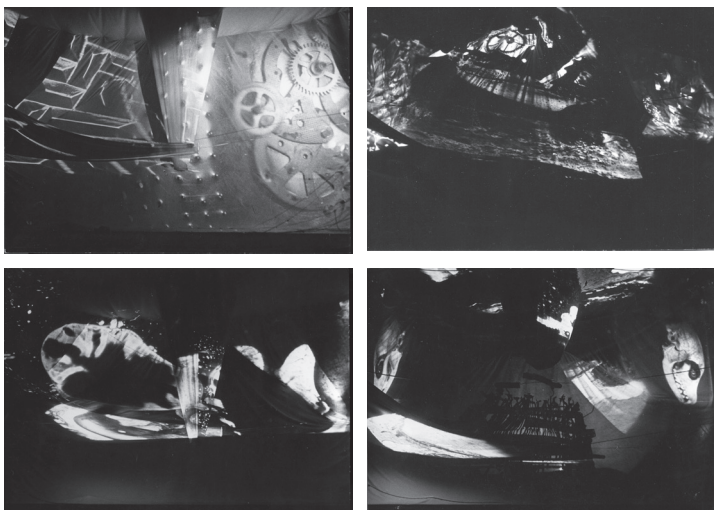
„Dlaczego gracie *Termitierę* zamiast zapowiedzianej w programie *Inwazji*? (zdążył już jak widać przestudiować program). Jurek mówi, że w jego teatrze tytuły programów są przypadkowe, ale facet nie wierzy, porozumiewawczo się uśmiecha, że niby wie, o co chodzi. Więc Krechowicz wymyśla absencję dwóch chorych członków zespołu, co uniemożliwia pokazanie *Inwazji*. Przeprasza i rozdaje zdjęcia z programu. Oglądają z zaciekawieniem, obracają, przekręcają, ktoś w końcu ośmiela się i pyta: Gdzie tu jest góra a gdzie dół? — To tak samo jak z tytułem — mówi Krechowicz. Wszystko jedno. Znowu nie wierzą, więc nazajutrz oglądają *Termitierę* w przekonaniu, że względy polityczne nie pozwoliły przywieźć *Inwazji* i że udało im się to «zdemaskować», tymczasem oglądają jednak *Inwazję*, tylko pod zmienionym tytułem. I nikomu się to absolutnie z niczym nie kojarzy. Oto skutki, kiedy wierzy się tytułom, a nie twórcom!”²⁰¹

Stopień skomplikowania sytuacji i jej właściwej interpretacji odzwierciedla poziom absurdu tamtych czasów. Jeśli więc *Inwazja* nie powstała jako reakcja na ów haniebny czyn, a jak wskazywałam nie było to możliwe, co zatem jest tematem audiowizualnego spektaklu?

Już sam tytuł może wskazywać na inspirację opowiadaniem *Inwazja*²⁰² Stanisława Lema. W dziele tym sielską

²⁰¹ Edward Chudziński, *Dziesięć holenderskich dni*, j.w.

²⁰² Nie jest prawdą, że tytuły w Galerii są przypadkowe. Wynikają one zawsze z jakiś lekturowych bądź filmowych inspiracji. Stanisław Lem, *Inwazja*,



137–140. Zdjęcia przestrzennych ekranów wieloprojekcyjnych w spektaklu *Inwazja* (1967), fot. Ireneusz Wolny, ze zbiorów Autorki i za zgodą Ireneusza Wolnego

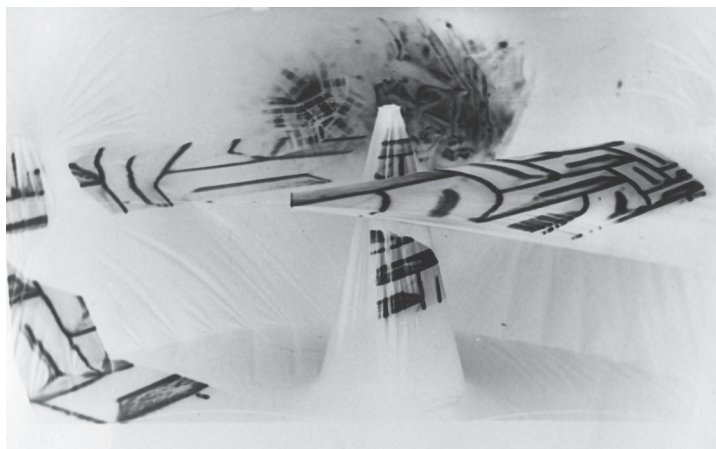
scenę młodzieńczej namiętności dramatycznie przerywa upadek niezidentyfikowanej „szklistej gruszy”. Ów obiekt pozaziemski zabija młodych, kopiując w swoim wnętrzu ich ruchome wizerunki, wykonane z tajemniczej, białej masy. Autor odnotowuje jeszcze dwa takie przypadki inwazji w innych miejscach na Ziemi. Wydaje się, że kontrast sceny miłosnej z nagłym, niezależnym od woli człowieka wydarzeniem, które pozbawia go życia, posłużył Krechowiczowi za punkt wyjścia do budowania własnej opowieści.

„Coś, co jest jednocześnie czymś bardzo różnym. I jak to pokazać. Jak te emocje spleść ze sobą i z siebie wypłuć, a równocześnie jak być i delikatnym, i brutalnym”²⁰³.

Krechowicz w tych kilku słowach opisał poszukiwanie sposobu na zobrazowanie aktu seksualnego. Sytuacja

w: tenże, *Inwazja z Aldebarana*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959 [pierwodruk]. Wszystkie cytaty, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą z: S. Lem, *Inwazja*, w: tenże, *Opowiadania*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969.

²⁰³ Wypowiedź Jerzego Krechowicza zarejestrowana w 2011 roku (materiał własny).



141–142. *Inwazja* (1967), fot. Ireneusz Wolny (negatyw i pozytyw zdjęcia umożliwiające podgląd form ekranów), za zgodą Autora

erotyczna w spektaklu została osobiście i niedosłownie przedstawiona. Podświetlone wnętrze wyłożone poruszonym przez animatorów materiałem było przeszywane raz po raz „lejewatymi”, sterczącymi stożkami, które mogły symbolizować fallusy. Tryskanie „krwistych wulkanów” — jak je nazywa Żurowski — oraz zderzanie kontrastowych barw czerwieni i niebieskiego doprowadza w finale do nasilenia „[...] dynamiki przeobrażających się układów form i purpura zalewa scenę...”²⁰⁴ Kolor ten, będąc odcieniem powstałym z połączenia dwóch wymienionych uprzednio barw, stał się symbolem finału aktu miłosnego, a więc orgazmu. Jest to jeden z wątków podejmowanych w spektaklu. Równocześnie rozwijano stałą już relację — natury i techniki. Odnotowany przez krytykę wzmożony warkot silnika samolotu uobecnia się również na scenie w postaci dwóch horyzontalnie usytuowanych stożków-skrzydeł, które są metonimią latających maszyn. Wertykalnie osadzony lej-fallus mógł ulegać w tej scenie przeobrażeniu, stając się też pociskiem-bombą. Trop ów zdaje się potwierdzać plakat. W dolnej partii grafiki znajdujemy cmentarzysko-śmietnisko, wyściełane przedmiotami-wrakami, materiałami pochodzenia organicznego, jak i technicznego. Czerń powyżej przeszywa budzące grozę czerwone światło. Ów punkt wydaje się poruszać i powiększać. Purpura zalewająca scenę w finale *Inwazji* może mieć więc podwójne znaczenie, obok orgazmu, symbolizowałaby niszczycielską siłę wybuchu atomowego. Z jednej strony byłaby to więc opowieść o życiu, akcie seksualnym zwieńczonym podtrzymującym gatunek zapłodnieniem. Z drugiej zaś była to historia o zagrożeniu spowodowanym zastosowaniem niebezpiecznych wynalazków. Jak wspominał Bates, czytany w tamtym okresie przez Krechowicza, ów lęk przed takim końcem ludzkości był wówczas dość powszechny.

„Największym obecnie bezpośrednim zagrożeniem jest, oczywiście, złe zastosowanie siły nuklearnej, niebezpieczeństwo katastrofalnej wojny. [...] Myśl o tym przyprawia

²⁰⁴ Wypowiedź Jerzego Krechowicza zarejestrowana w 2011 roku (materiał własny).

o zawrót głowy. A myśl o oślepiającej eksplozji atomowej, zdolnej do zabicia w ciągu kilku sekund ludzkości, o którą zwiększyła się w ostatnich miesiącach populacja ludzka, nie może nam przynieść ulgi”²⁰⁵.

Co ciekawe, Justynowicz odczytywał *Inwazję* nieco inaczej, przede wszystkim jako historię współżycia różnej maści insektów²⁰⁶. Rozbieżności interpretacyjne były niejako wpisane w otwartą strukturę spektakli Galerii, tworzonych na zasadzie ogólnego ideogramu wypełnianego każdorazowo obrazami (potencjalnie różnymi, powiązаныmi jednak z ideą spektaklu). Z założenia pozostawiono więc animatorom duży margines wolności. Forma tego procesu, zainspirowana improwizacją jazzową, została oparta na najistotniejszym kontakcie ze sobą ludzi rozmieszczonych w różnych punktach sceny: „wszyscy i każdy z osobna. Widzą, co robi inny, co robią wszyscy; dopasowuje się, narzuca opozycję, poddaje się konwencji akcji dziejącej się w ramach schematu”²⁰⁷. W wywiadzie udzielonym Elżbiecie Sikorze w 1968 roku, a więc rok po premierze *Inwazji*, Krechowicz odniósł się do sygnalizowanych mu różnic w odbiorze:

„Najczęściej wywołuje Galeria u odbiorców uczucie grozy mimo — o ironio — że niektóre jej spektakle pomyślane były jako komedie. Powodem jest wieloznaczność przedstawień, którą do tej pory uważaliśmy za osiągnięcie teatru. W Galerii zawsze toczyły się spory między zwolennikami sztuki przedstawiającej i abstrakcyjnej. Ostatnio szala zwycięstwa przechyliła się w stronę «abstrakcjonistów» tak bardzo, że osiągnęła punkt maksymalny”²⁰⁸.

Wydaje się, że ów *punkt maksymalny* wytrącał widza z jego odbiorczych nawyków. I, mimo wywierania nań silnego wrażenia, powodował chaos objawiający się trudnością w po-

²⁰⁵ Marston Bates, *Człowiek i jego środowisko*, Bogusław Molski (tłum.), PIW, Warszawa 1967, s. 355–356. Pierwsze wydanie w języku angielskim: M. Bates, *The forest and the sea. A look at the economy of nature and ecology of Man*, Random House, New York 1960.

²⁰⁶ Bogdan Justynowicz, *Teatr przeczuty*, cyt. wyżej, przypis 34, s. 103.

²⁰⁷ Wypowiedź Jerzego Krechowicza zarejestrowana 2011 roku (materiał własny).

²⁰⁸ Elżbieta Sikora, *Jerzy Krechowicz, "itd"* 1968, nr 19, s. 13.

95

ZRZESZENIE
STUDENTÓW
POLSKICH
BIURO
PODRÓŻY I TURYSTYKI

1/ZSP 448, 14 1968

Almatur
Warszawa, ul. Ordynacka 9

Telefon:
Sekretariat 26-43-72
Dział Rejestracji 26-23-53
Dział Administracyjny 26-23-33
Dział Przyjęć Zagranicznych 26-84-09
Dział Wjazdów Zagranicznych 26-43-87
Dział Finansowy 26-06-60

Telegraf: ALMATUR
Konto PKO: Warszawa Nr 1-9-121599
Konto NBP: III/OM Warszawa Nr 1527-9-728

Warszawa, dn. 27.09.68
I. dz. 725/127/68

MINISTERSTWO SPRAW WEWNĘTRZNYCH
BIURO PASZPORTOW

W a r s z a w a

ul. Koszykowa 16

Biuro Podróży i Turystyki Zrzeszenia Studentów
Polskich "Almatur" uprzejmie prosi o wydanie paszportu
wyższego na wyjazd do
dla Ob. KRECHOWICZ JERZY
W/z jest uczestnikiem obrotu kulturalnego
.....
udającego się do
celem wzięcia udziału w festiwalu songów
studentów w Warszawie
na zaproszenie
Okres pobytu za granicą 10-20.10.68
Koszty pobytu pokrywa strona przyjmująca. Koszty podró-
ży pokrywa sam i uczestnik
w ramach limitu złotówkowego Ministerstwa Oświaty i
Szkolnictwa Wyższego.
Kierownikiem wyjeżdżającej grupy jest Ob.
.....
Paszport prosimy przygotować na dzień 10.10.68

Kierownik Biura
[Signature]
/Miroslaw Szymanski/

143–145. Seria dokumentów z akt paszportowych Jerzego Krechowicza znajdujących się w Instytucie Pamięci Narodowej – oddział w Gdańsku, sygnatura akt EAGD 30261)

96

Przed wypełnieniem prosimy zapoznać się z pouczeniem na str. 4

1/ZSP 448 / 17 ^{Wzrost} „A” 1968

Do Krechowice (podpis)

BIURA PASZPORTÓW MSW*)

Komendy _____ MO*)

w _____

PODANIE

Proszę o wydanie zezwolenia na wyjazd za granicę do HOLANDII

na okres: od 25 X 68 do 6 XI 68 w celu** ZBIOROWYM (nazwa kraju)

KWESTIONARIUSZ PASZPORTOWY

1. Nazwisko KRECHOWICZ

2. Imiona JERZY

3. Imiona rodziców i nazwisko paniętejkę matki
Stanisław i Helena Pietrankiewicz

4. Nazwisko paniętejskie (u metalek)
nie dotyczy

5. W przypadku zmiany nazwiska i imienia podać poprzednie nazwisko NIE ZMIENIŁEM

6. Data urodzenia 3 I 1937 r.

7. Miejsce urodzenia TOKI

8. Narodowość POLSKA

9. Obywatelstwo POLSKIE

10. Stan cywilny ŻONATY

11. Zawód ARTYSTA PLASTYK

12. Obecny dokładny adres Gdańsk - Oliwa, ul. ORKOŃSKA 6D/5

13. Poprzednie miejsca zamieszkania w ostatnich 2 latach
Gdańsk - Wrzeszcz, ul. Palibotulniczna 16 m 1

14. Seria, numer dowodu osobistego IK 2304775
wydanego przez K.M.M.O. - Gdańsk
dnia 19 listopada 1968 r.

15. Współmałżenka

a) nazwisko ZAWADZKA-KRECHOWICZ

b) imiona MONIKA

c) imię ojca Henryk 9456

d) nazwisko paniętejskie (u metalek)
ZAWADZKA

e) data urodzenia 1 czerwca 1935 r.

f) obywatelstwo POLSKIE

g) miejsce pracy i zajmowane stanowisko Gdańsk - Oliwa, sp. CPiA, art. plastyk

h) obecny dokładny adres Gdańsk - Oliwa, ul. ORKOŃSKA 6D/5

*) Niewymagane skreślić - dot. tytułu.
**) Objasnienia: Cel wyjazdu: przywrotno-czasowy, turystyczny, zbiorowy, służbowy, stały.

16. Rysopis pelenia
wzrost 173 cm, znaki szczególne nie posiada

wlosy ciemne oczy ciemne

17. Dzieci do lat 16, towarzyszące w wyjeździe:
wyjeżdża sam
(nazwisko i imię) (data urodzenia)

18. Do kogo wyjeżdża i na czym pozostanie utrzymania? (nazwisko, imię, st. pokrewieństwa, adres, od kiedy przebywa za granicą, czym się zajmuje)

Pełnowy Umiejscet Utrecht

19. Czy był za granicą (podać ostatnie 3 wyjazdy)

Kraj	Rok	Rodzaj dokumentu	Przez jaki urząd wydany
<u>NRF</u>	<u>1969</u>	<u>wyjazd</u>	<u>K.M.M.O.</u>
<u>Wrocław</u>	<u>1965</u>	<u>2 tygodnie w</u>	<u>Wrocław</u>
<u>Finlandia</u>	<u>1967</u>	<u>szkolny</u>	<u>Wrocław</u>

20. Czy otrzymał odmowę na wyjazd za granicę?

— kiedy _____ nie otrzymał odmowy

— do jakiego kraju _____

Na moim zezwoleniu się podpisałem
22.05.2014

PE-4 - W.Z.Graf. Zam. 7614. XXX-129. 1987 r.

98

21. Obecne miejsce pracy (w pełnym brzmieniu), adres zakładu pracy i zajmowane stanowisko, względnie inne źródło utrzymania PNSP - Cotausk, stany asygnant, K.S.W., Zak. Cotausk, ul. Włdy Popielowskiej 1 - instrumtar

22. Poprzednie miejsce pracy w okresie ostatnich 2-ch lat (wym. kolejno miejsca pracy, nazwy, adresy zakładów pracy oraz zajmowane stanowiska)
jak wyżej

23. Stosunek do poważniejszego obowiązku służby wojskowej. Nr dokumentu wojskowego i przez kogo wydany oraz data ukończenia czynnej służby wojskowej Serie C, Nr 298832 UKR Cotausk, 11 VIII 1960

24. Ostatni stopień wojskowy Kapral podchorąży

25. Czy i kiedy otrzymał kartę powołania WKR? nie otrzymał

26. Czy był karany sądownie, za co i kiedy? nie był karany

27. Stan majątkowy (dokładnie opisać)
majątkowo nie posiada

28. Rodzina zamieszkała w kraju

a) Dzieci (nazwiska, imiona, daty urodzenia, miejsca zamieszkania, miejsca pracy i zajmowane stanowiska)

Damianika Kreczowicz
20 X 1964 r
Cotausk - Ahwa, ul.
Orłowska 6D/5

b) Rodzice (imiona, nazwiska, data urodzenia, miejsce zamieszkania, miejsca pracy i zajmowane stanowiska)

Stanisław Kreczowicz, nauczyciel
Reduje dla Kubisz, now. Włdy Stęgli
Hebule Kreczowicz, nauczycielka
Świątka, ul. Namiężyńska 70

c) Rodzeństwo (imiona, nazwiska, wiek, miejsce zamieszkania, miejsca pracy i zajmowane stanowiska)

Teresa Popowicz, nauczycielka
Elmbyn, Dywizjon nr 1
Zbigniew Kreczowicz, instrumtar
Świątka, ul. Namiężyńska 70

29. Rodzina zamieszkała za granicą: (nazwiska, imiona, daty urodzenia, miejsca zamieszkania, st. pokrewieństwa, od kiedy przebywa za granicą, czym się zajmuje)

nie posiada rodziny
za granicą

30. Kto z członków rodziny stale zamieszkały w kraju ubiega się o zwolnienie na wyjazd za granicę? (podać kraj)

ZANADZEK - KRECHOWICZ
MONIKA - Żona - do
HOLLANDII

Wykaz załączników podał na str. 4.
Po zapoznaniu się z pozycjonem na str. 4 wypełniłem kwestionariusz zgodnie z prawdą, co stwierdzam własnoręcznym podpisem:

Cotausk, dnia 25 sierpnia 1968 r.
Kreczowicz
(podpis)

Stwierdza się, że Ob. Jozef Kreczowicz (nazwisko i imię)

jest pracownikiem: ~~stanowiska~~, umysłowym*) klas sekretarza Wydziału, Zak. Cotausk (nazwa i adres zakł. pracy)

ul. Włdy Popielowskiej 1 zatrudnionym na stanowisku kl. nr 1037 krot.

Zawód wyuczony (wg dokumentów z ewentualnym tytułem naukowym) artyście pióro

jest, nie jest wykonywany*) ZWOLNIENIE STUDENTÓW POLSKICH


W związku z zamierzonym wyjazdem KLAS STUDENTÓW WYRZEZA do 25. X - 6 XI 1968 Hollandia 22 X 1968 r., ul. Włdy Popielowskiej 1 pięćdziesiąt trzy lat. 31-34-48

udzielony zostanie w/w urlop na okres od 25. X do 10. XI. 68 25.08.68, dnia _____ 19 ____ r.

Zgodność powyższych danych z okazanymi dokumentami oraz fotografię i podpis sprawdził:

26.08.1968 Cotausk
(data) (miejsce podpisu) (podpis i stanowisko)

*) Niepotrzebne skreślić.



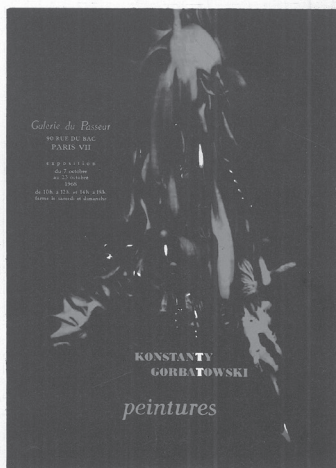
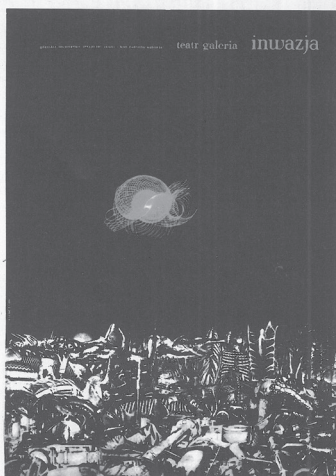
Jerzy Krechowicz, trentatreenne, diplomato alla scuola statale superiore di Arti Plastiche di Gdansk (Danzica), titolare di uno studio di grafica nella facoltà di pittura e scultura della stessa scuola, è pittore e grafico esponente della cultura plastica polacca, creatore di un teatro sperimentale.

Ha sfruttato le sue doti naturali, per tradurre nelle forme del suo teatro la metafora della sua pittorica organizzazione dello spazio. Profondamente affascinato dalla creatività di Witold Gombrowicz, ha introdotto nelle sue forme teatrali testi d'esplicita atmosfera dell'assurdo. Ai quadri pittorici e plastici unici interpreti dei primi spettacoli, ha aggiunto, col tempo, legandoli, il giuoco delle parole e il gesto dell'attore.

Ha acquisito in Polonia molta notorietà con il teatro 'Galeria', che ha in seguito portato anche all'estero (in Finlandia, in Olanda, in Francia).

I suoi manifesti sono in genere connessi ai programmi del suo teatro, sia come annuncio di dialogo dei suoi spettacoli, o come affiche per il Teatro d'Opera Statale di Gdansk, per il quale ha elaborato parecchie messe in scena.

La sua personalità è completamente distinta dalla cosiddetta 'scuola polacca del manifesto' il cui valore in genere è basato sulla pittorica ed estetizzante trasposizione dell'idea-tema, dimostrando maggior concentrazione esplicitiva del contenuto ideale del fenomeno descritto e sfruttando a questo scopo la sua notevole abilità e conoscenza dei mezzi tipografici.



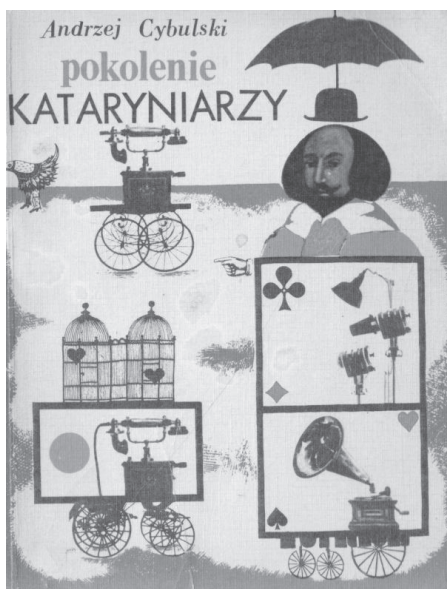
146. Strona z katalogu włoskiej wystawy plakatów, źródło nieznane, z archiwum Artysty

wiązaniu elementów w jakąś całość. Wynikająca stąd nader częsta konieczność wyjaśniania idei, powracanie zatem do słowa tłumaczącego obraz, najwyraźniej zaczynała Krechowiczowi ciążyć. Stwierdził on również: „Niewykluczone, że następne premiery będą nawrotem do form przedstawiających, że Galeria będzie się dalej rozwijać metodą dodawania”.

Przemyslenia te, wraz z narastającymi problemami wewnętrznymi — energia ludzka „wete-

ranów” ulegała wytraceniu i rozproszeniu, zaś przebywanie w różnych miastach (np. Władysław Wasilewski mieszkał już w Łodzi), wreszcie trudny proces wspólnej kreacji, a także fakt, że Galernicy stopniowo podążali już indywidualnymi ścieżkami artystycznego rozwoju — najpewniej doprowadziły Krechowicza do podjęcia decyzji o utworzeniu Galerii Sceny A, skupiającej młodych studentów PWSSP. Jeszcze w 1967 roku, a więc prowadził dwie grupy równoległe, rozpoczął z nimi pracę nad nowym spektaklem o wymownym tytule *Telepatia*. Niewiele wiadomo na temat tego niezrealizowanego ostatecznie projektu. Fakt pracy nad nim potwierdziła informacja zawarta w ulotce wydanej z okazji dziesięciolecia Klubu Studentów Żak, z której dowiadujemy się, że:

„Obecnie powstała w Galerii nowa scena Nazwana Galeria Scena A. Składa się ona z młodych plastyków, którzy



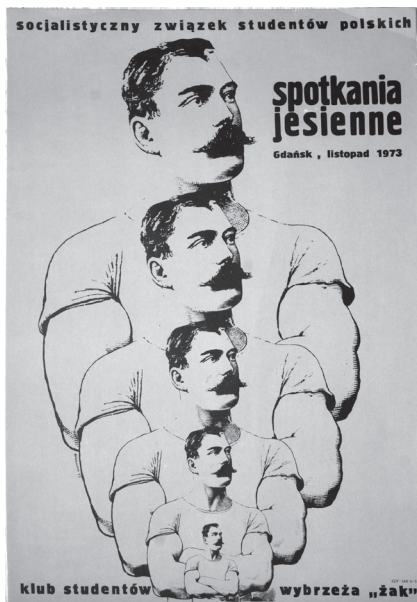
147. Andrzej Cybulski, *Pokolenie katarzyniarzy*, wydane w 1968 roku w gdyńskim Wydawnictwie Morskim — projekt okładki Jerzego Krechowicza, ze zbiorów Autora



148. Plakat do niezrealizowanego spektaklu *Telepatia* Teatru Galerii Sceny A (1967), skan z *Kroniki Kulturalnej ZSP 1950–70*



149. Plakat Spotkań Jesiennych z wizerunkiem Mona Lisy z portretu Leonarda da Vinci i samego autora — jako kierowcy (w tle), Klub Studentów Wybrzeża Żak, 1972, ze zbiorów Autorki



150. Plakat Spotkań Jesiennych, autorstwa Jerzego Krechowicza, zawierający multiplikowaną postać siłacza, Klub Studentów Wybrzeża Żak, 1973 (na plakacie pojawia się również nowa nazwa ZSP — Socjalistyczny Związek Studentów Polskich), ze zbiorów Autorki

pod kierownictwem Jerzego Krechowicza przygotowują nowy program pt. *Telepatia*. Możemy więc wierzyć, że kiedy będzie musiała odejść «stara gwardia», ci młodzi ludzie nie pozwolą odejść temu wspaniałemu zjawisku, jakim jest ten «teatr ruchomego malarstwa»²⁰⁹.

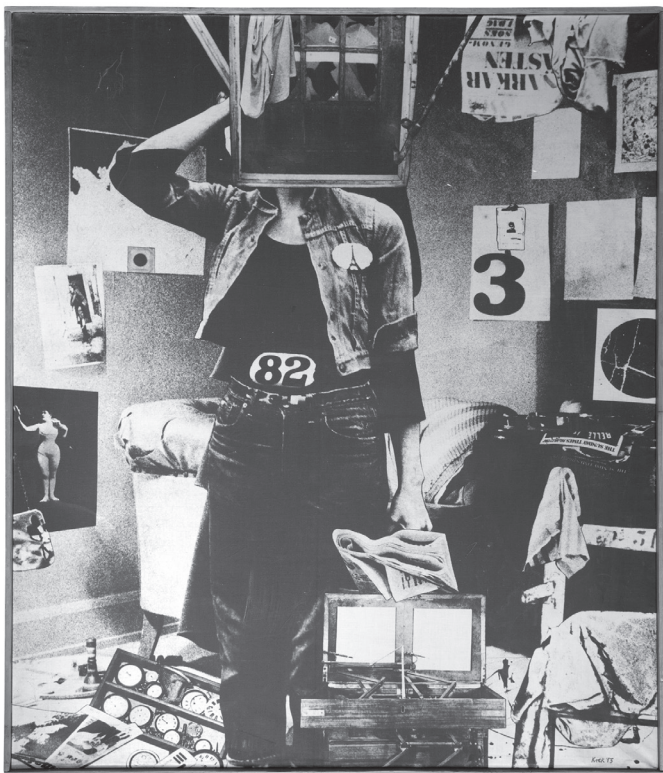
Symultaniczne funkcjonowanie przez pewien czas dwóch scen TG potwierdził również — Michał Błażejewski w *Kartkach z dziennika akademickiego*²¹⁰. Zachował się też plakat niezrealizowanego spektaklu, opublikowany w *Kronice Kulturalnej ZSP 1950–1970*²¹¹. Czy jednak rzeczywiście Krechowicz zamierzał

parać się w nim sceniczną parapsychologią? Czy też, co bardziej prawdopodobne, odnosił się humorystycznie do towarzyszących Galerii nieporozumień w odczytywaniu sensów

²⁰⁹ Druk ulotny z okazji dziesięciolecia Klubu Studentów Wybrzeża Żak, Gdańsk 1967.

²¹⁰ Michał Błażejewski, *Teatr to dziwny*, w: tenże, *Kartki z dziennika akademickiego*, Gdańsk–Poznań–Warszawa : Akademickie Biuro Kultury i Sztuki ZSP „Alma-Art”, Gdańsk 1984, s. 91.

²¹¹ *Kronika Kulturalna ZSP 1950–70*, Jerzy Leszin, Eugeniusz Mielcarek, Krzysztof Mroziewicz; współpraca Jacek Bryl, *Zrzeszenie Studentów Polskich „Universitas”*, Warszawa 1971 [wkładka wizualna — brak numeracji stron. Plakat pop thrillera *Telepatia* Teatru Galeria Scena A widnieje pod numerem 11].



151. Kolaż Jerzego Krechowicza *Falszywy autoportret we wnętrzu*, 1973, w zbiorach Rodziny

jej programów? Czy tytuł ten nie podkreślałby wówczas trudności w ich przekazie? Nie ulega jednak wątpliwości, że stworzenie zespołu prawie od podstaw (z *Inwazji* przeszli doń jedynie jej nowi członkowie: Andrzej Dyakowski i Ryszard Patzer), w sytuacji, w której spektakl wymagał zaawansowanych umiejętności technicznych i niezwyklej precyzji, było zadaniem trudnym. Dla twórcy równoznacznym niejako z powrotem do początku.



152. Jerzy Krechowicz, *Bez tytułu*, 1997. Praca artysty znajduje się w zbiorach Rodziny

6. Ziemia — multimedialne dzieło sztuki¹

Tama-nui-ki-te-Rangi Wielki Człowiek w Kabinie Projekcyjnej rzuca na kopulasty ekran wciąż te same światła. Ale głównymi reżyserami tych widowisk są mali mieszkańcy Ziemi².

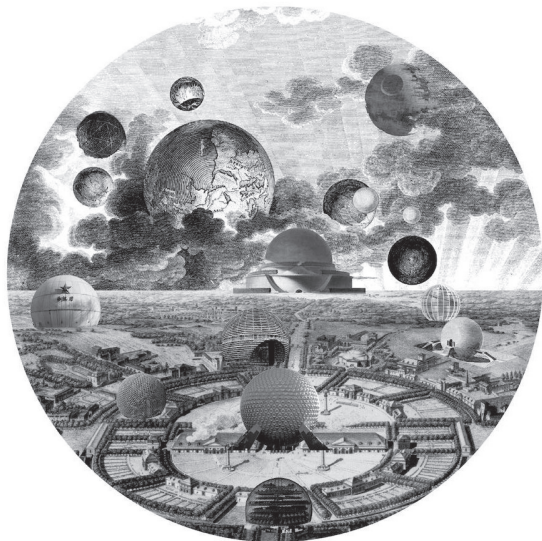
Stefan Themerson

Wystrzelenie 4 października 1957 roku pierwszego sztucznego satelity, Sputnika 1, rozpoczęło nie tylko kosmiczny wyścig pomiędzy dwoma biegunami polityczno-militarnymi — USA i ZSRR, ale również, za McLuhanem: „przekształciło Ziemię w dzieło sztuki, a jej mieszkańców w aktorów żyjących w globalnym teatrze bez widowni”³. Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XX wieku to okres wzmożonych eksploracji kosmosu, podczas których wielokrotnie zarejestrowano wizerunek Ziemi, np. w 1961 roku w orbitalnych nagraniach Gagarina lub na słynnym zdjęciu

¹ Tytuł został zainspirowany stwierdzeniem Donalda F. Thealla, który w *Understanding McLuhan* zarzucił badaczowi, że „na siłę stara się przekształcić naszą planetę w multimedialne dzieło sztuki”. Cyt. za: Kaliną Kukielko-Rogozińska, *Niespodziewane konsekwencje wystrzelenia Sputnika: Ziemia jako dzieło sztuki*, w: tejsze, *Między nauką a sztuką. Teoria i praktyka w ujęciu Marshalla McLuhana*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014, s. 162.

² Stefan Themerson, *Ekran niebios*, w: tenże, *O potrzebie tworzenia widzeń*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Fundacja Sztuka i Współczesność, Warszawa 2008, s. 11.

³ Kalina Kukielko, *Niespodziewane konsekwencje...*, jak w przyp. 1, s. 160.



153. Obiekty sferyczne Claude Ledoux z lat 1789–1806, dzięki uprzejmości Bibliothèque Nationale de France

wykonanym podczas misji Apollo 11 w 1969 roku. Fotografia amerykańskich astronautów przedstawiała wschód naszej planety „zawieszony” na czarnym, płaskim tle. Kosmiczny spacer po Księżycu i dokumentujące go materiały wizualne zderzają wizję życia ludzkości pod gigantyczną kopułą z wizją całości, widzianą z orbity Księżyca. Wprowadzały „[...] współczesnego człowieka w stan ciągłego bycia pomiędzy tym, co «tu», i tym, co «tam», tym, co lokalne, i tym, co globalne, tym, co ziemskie, i tym, co kosmiczne”⁴. Skłaniały go do troski o losy planety i — szerzej — Wszechświata.

⁴ Agnieszka Jelewska, *Powrót na Ziemię*, w: tejże, *Ekotopie ekspansja technokultury*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013, s. 31.

„Człowiek, który za sprawą bomby atomowej stał się niewątpliwie samodzielnym decydentem, nie tylko jeśli chodzi o swoją przyszłość, ale i przyszłość całej planety, uzmysłowił sobie wyraźnie ciężar tej odpowiedzialności. Tym większy, że dostrzegął on także, iż kierowanie «statkiem kosmicznym Ziemia» wiąże się z podejmowaniem decyzji, których skutki ujawniają się dopiero po upływie jakiegoś czasu”⁵.

Był to także czas wzmożonej aktywności wizjonerów architektury — a dokładnie, jak pisała Emilia Kiecko, wówczas przez świat „przechodziła” trzecia fala futurologii. W swych ulotnych i oddziaływujących na wyobraźnię koncepcjach twórcy inspirowali się przede wszystkim rozwojem nauki, techniki i ich wyobrażonymi możliwościami, nowoczesnymi środkami komunikacji czy nowymi materiałami budowlanymi. Starali się odpowiedzieć na obecne i przewidywane problemy społeczne, demograficzne, ekologiczne czy przestrzenne. Projekty te utwierdzały również odbiorców w przekonaniu, że niebawem człowiek będzie mógł mieszkać wszędzie: pod wodą, w powietrzu, na pustyni i wreszcie na Księżycu. Mimo cywilizacyjnego zapóźnienia również polscy architekci byli zainteresowani przyszłością i włączali się w futurologiczny dyskurs. Prezentacji projektów futuropolis z Polski i zagranicy poświęcono na przykład jedną z części (dokładniej: dział A) wystawy *Przestrzeń i Wyraz*⁶, towarzyszącej *III Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki i Sympozjum*

⁵ Emilia Kiecko, *Futurologia*, w: tejsze, *Przyszłość do zbudowania. Futurologia i architektura w PRL*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2018, s. 28.

⁶ Jej założenia przywołała w tekście Bożena Kowalska: „Nadrzędnym celem wystawy i dyskusji stały się integracja sztuk przy zachowaniu ich autonomii w szczególności w kontekście nowoczesnego kształtowania przestrzennego. Głównymi postulatami były: współczesne dążenie do równorzędnego opanowania technicznego problemów architektury; kształtowanie całego otoczenia człowieka przez technikę i formę; wskazanie na uniformizację współczesnej architektury standardowej. Dodatkowymi problemami wynikającymi z wystawy były możliwości kształtowania architektury przyszłości. Poddano analizie rolę malarstwa, które poddane zostało wymogom demograficznym, przemysłowym, finansowym i technicznym”. Zob. Bożena Kowalska, *III Złote Grono 1967*, „Polityka” 1967, nr 40, s. 6.

Złotego Grona w Zielonej Górze⁷. Koncepcje urbanistyczne i architektoniczne, inspirowane aktywnościami człowieka w kosmosie, pokazali tu m. in. Zofia i Oskar Hansenowie oraz artyści z Międzynarodowej Grupy Architektura Przyszłości (GIAP). Zagraniczni architekci-wizjonerzy zaprezentowali około pięćdziesięciu jeden plansz, składających się ze zdjęć i opisów projektów. Wśród eksponowanych pomysłów znalazły się na przykład miasta: przestrzenne, cybernetyczne, satelickie, zawieszane, a także domy: latające, podziemne, domy-jajka. „Według założeń grupy projektowane przez nich miasta miały wpływać zarówno na środowisko naturalne, jak i na postęp technologiczny oraz kształt sztuki jutra”⁸. Z uwagi na trudność w zrealizowaniu futurystycznych wizji, większość z nich nie została wdrożona (nie wyszła poza fazę projektową). Warto dodać, że w dziale B zaprezentowano rozwiązania aranżacyjne różnych artystów. „[...] można było wykonać rozwiązania przestrzenne dotyczące tematów albo konkretnych, istniejących obiektów wybranych przez autora, miało to więc charakter interpretacyjny w stosunku do wybranego obiektu”⁹. Jak ustalił Konrad Schiller, w tej części swoją pracę pokazał również Jerzy Krechowicz. Szkic jego instalacji świetlnej zachował się w dokumentacji autora¹⁰.

⁷ Na program wydarzenia składały się: wystawa problemowa, będąca retrospekcją prac i pism awangardzistów międzywojnia: Leona Chwistka, Władysława Strzemińskiego i Witkacego; wystawa plastyczna środowiska zielonogórskiego; wystawa problemowa *Przestrzeń i Wyrzaz* oraz towarzysząca jej trzydniowe sympozjum teoretyczno-naukowe. Wernisaż miał miejsce 3 września 1967 roku, finisaż zaś w połowie października 1967 roku.

Jak wspomina autor opracowania wystaw i sympozjów *Złotego Grona* — Konrad Schiller: „W przypadku tej imprezy nie zachowało się 80 procent materiałów. Planowano wydanie katalogu, nigdy jednak do tego nie doszło, a zgromadzony w tym celu zestaw tekstów i komentarzy uległ najprawdopodobniej zniszczeniu lub rozproszeniu”. Zob. Konrad Schiller, *Niedocenione eksperymenty z przestrzenią. Odrodzenie Złotego Grona*, w: tenże, *Awangarda na Dzikim Zachodzie. O wystawach i sympozjach Złotego Grona w Zielonej Górze*, Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, Warszawa, Biuro Wystaw Artystycznych, Zielona Góra 2015, s. 74.

⁸ Konrad Schiller, *Niedocenione eksperymenty z przestrzenią. Odrodzenie Złotego Grona*, w: tenże, *Awangarda na Dzikim Zachodzie...*, cyt. wyżej, s. 130.

⁹ Tamże, s. 88.

¹⁰ Serdecznie dziękuję Konradowi Schillerowi za jej udostępnienie.

usza Kantora). W dokumencie opatrzonym datą 17.06.1967 został on już przekreślony. W każdym razie cały pokaz „[...] wyrażał również kondycję i siłę, z jaką sztuka współczesna wraz z jej twórcami wpisuje się w postęp cywilizacyjny i technologiczny”¹¹.

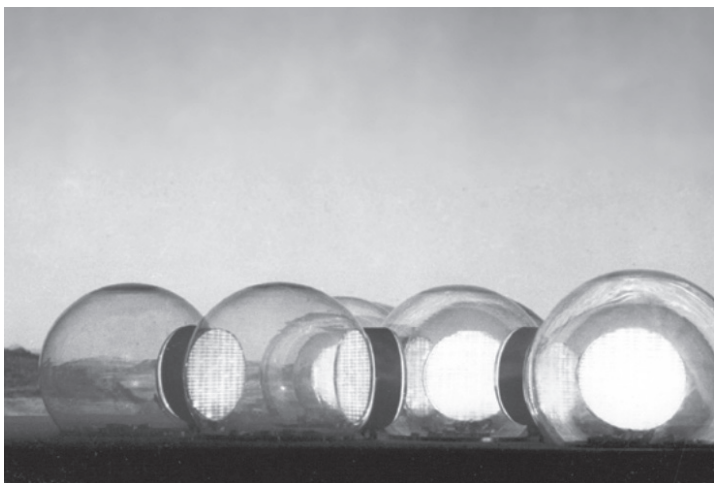
Można przyjąć, że Krechowicz znał jedną z ciekawszych propozycji polskiego nurtu futurologicznego, a więc projekt *Miasto przyszłości*¹² autorstwa Ryszarda Semki i Jacka Popka (1969). Pierwszy ze wspomnianych projektantów prowadził bowiem zajęcia z kompozycji brył i płaszczyzn w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku. W 1963 roku Jerzy Krechowicz był jego asystentem. Ich współpraca nie trwała jednak długo, gdyż w latach 1964–1966 architekt przebywał na Uniwersytecie Harvarda¹³. Niemniej jednak doświadczenie współpracy, jak i futurologiczne projekty Ryszarda Semki mogły zainspirować Jerzego Krechowicza do poszukiwań futurologicznej przestrzeni dla Teatru Galeria. Tradycyjna, sześcienna sceno-galeria i jej wyposażenie techniczne niemal od początku nie wystarczały gdańskim artystom. Kolejne programy (*Termitiera*, *Traktat* i *Inwazja*) były polem zaawansowanych doświadczeń przestrzennych i projekcyjnych.

Stopniowo rozbudowywano i komplikowano formy ekranów, zbliżając je, między innymi, do sfery. Nie dziwi więc fakt, iż kilka lat po zamknięciu Teatru Galeria, gdy Jerzy

¹¹ Tamże, s. 90–96.

¹² Punktem wyjścia w pracy gdańskich architektów była obserwacja natury. Projekt, według Stefana Hołowko, powstał bowiem z inspiracji skupiskami baniek cieczy. Sferyczne modele przestrzenne Semki i Popka miały być wznoszone pneumatycznie i wykonane z przezroczystego, podatnego na rozciąganie i samoutwardzalnego tworzywa. W projekcie kopuły połączono mieszkalnymi, bądź przeznaczonymi do innych celów, pierścieniami, nazywanymi przez autorów „przeponami”. Ich zespoły tworzyły układy łańcuchowe proste lub rozgałęziające się. Twórcy wykorzystali więc sposób naturalnego łączenia się struktur sferycznych w przyrodzie do zaprojektowania swoich układów kopuł klimatycznych. Szerzej o tym w: Stefan Hołowko, *W stronę XXI wieku*, „Projekt” 1970, nr 5, s. 24.

¹³ Po powrocie Ryszarda Semki do kraju Jerzy Krechowicz był już zatrudniony w innej pracowni.



156. Ryszard Semka, Jacek Popok, *Kontrolowane klimatyczne zespoły mieszkalne* (1969). Zdjęcie dzięki uprzejmości Ryszarda Semki

Krechowicz otrzymał od Ritsaerta ten Cate'a¹⁴ zaproszenie do przeprowadzenia warsztatów z uczestnikami pochodzącymi z różnych krajów,



157. Jerzy Krechowicz, *Wizualizacja koncepcyjna namiotu półsferycznego*, oprac. Peter Łyczkowski.

na przestrzeń eksperymentu wybrał półsferyczny namiot.

Przestrzenią pracy międzynarodowej grupy miał być namiot wypełniony sprężonym powietrzem specjalnie zaprojektowany dla eksperymentów studyjnych. Jego kuliste ściany wyczerniono tak, aby pełniły funkcję ekranów. Jerzy Krechowicz przetestował

¹⁴ Założyciel Stichting Mickery Workshop w Loenersloot (Holandia) — eksperymentalnego studia teatralnego, działającego w latach 1965–1991.

już w Galerii wyświetlanie statycznych i ruchomych obrazów na czarnej powierzchni. Miał także doświadczenie w prezentacji wieloekranowych, symultanicznych projekcji. Na prośbę artysty wynajęto więc pólśferyczny namiot i umieszczono go na tyłach farmy Mickery. Szybko jednak zmienił on swoją lokalizację. „Ze względu na protest mieszkańców uważających, że forma ta nie pasuje do wiejskiego krajobrazu, został on przeniesiony na tyły Holenderskiego Centrum Teatru Amatorskiego w Maarssen”¹⁵. Być może biała kopuła kojarzyła się społeczności z obiektem militarnym lub kosmicznym? To nie jedyne problemy realizacyjne. Zaplanowane od września do grudnia 1971 roku wydarzenie zostało opóźnione i skrócone z powodów formalnych, gdyż polski artysta nie otrzymał paszportu w terminie. Krechowicz wraz z żoną Moniką — pełniącą funkcję tłumaczki — dotarli około sześć tygodni później. Z tego powodu część uczestników musiała zrezygnować z udziału w warsztatach.

Ostatecznie w pracy nad spektaklem brała udział grupa kilkunastu osób pochodzących z Wielkiej Brytanii, Kanady i Holandii. Jednej z prób warsztatów w Mickery asystował dziennikarz, który zanotował:

„Gdzieś obok zatrzymanego odtwarzacza kaset leży sterta papierów, na której Krechowicz schematycznie rozrysował trzy formy mające stać się abstrakcyjną bazą nowego spektaklu [...]. Później [już w realizacji] staną się one kolorowymi plamami światła, które umożliwią interakcję pomiędzy kształtami”¹⁶.

Percepcję niewerbalnego, wizualnego projektu wspierać miała warstwa dźwiękowa. Kompozytor Tony Bruynèl zamierzał stworzyć muzykę, która wchodziłaby w funkcjonalną interakcję z poszczególnymi częściami spektaklu. Zapis z prób wskazuje, że prace nad kompozycją były już dość zaawansowane. „Z czterech głośników ustawionych we wszystkich rogach studia dobiegają niesamowite dźwięki, wśród których słycać nagle wybuchające i uderzające

¹⁵ Hein Visser, *Workshop III een impressie*, „Mickery Mouth” 1971, nr 13, s. 9, tłum. Aleksandra Sałek, *WARSZTAT III Impresja* (nieopublikowane).

¹⁶ Tamże, s. 8.

128

MIEJSCE NA WPISANIE DODATKOWYCH INFORMACJI (patrz pkt. 2 pouczenia)

Zawodowo uprawiam malarstwo sialagowe, ale zajmuję się również teatrem. Pracuję jako scenograf w teatrach zawodowych i studenckich, jestem tłumikiem artystycznym i reżyserem teatru plastyków „Galeria” i Studenckiego Kabareta „To-Tu” - wielokrotnie nagradzany na Krajowych i międzynarodowych festiwalach. Zaproszenie do Holandii na Międzynarodowe Studium Teatralne. Tem „Eksperyment teatralny” i powierzenie mi na tym Studium funkcji kierownika i reżysera uważam za wyróżnienie i wspaniałe dla moich dotychczasowych realizacji teatralnych - ile dla ówczesnego środowiska teatralnego, w nim bowiem miałem okazję urealnnić moje inicjatywy i dokonania. Moją żoną pełniła na tym Studium funkcję tłumacza i asystenta - podobnie jak w roku 1968, kiedy byliśmy w Holandii z teatrem „Galeria” na występek w Utrechtu, Rotterdamie i Amsterdamie. Proszę o uwzględnienie tych faktów w trakcie rozpatrzenia mojego podania.

Jerzy Krechowicz

POUCZENIE

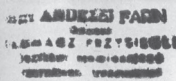
1. Wypełnione podanie-kwestionariusz wraz z drukiem PZ-57 i wymaganymi zgodnie z rozporządzeniem Ministrów Spraw Wewnętrznych i Spraw Zagranicznych z dnia 22 maja 1967 r. załącznikami (o których informacja obywatelstwa w lokalach paszportowych) należy osobiście złożyć w jednostce paszportowej właściwej Komendy MO lub upoważnionej instytucji (wyjazdy służbowe, turystyczne).
2. Jeżeli osoba wypełniająca kwestionariusz uważa za wskazane podać do wiadomości organów paszportowych inne okoliczności mające istotne znaczenie dla rozpatrzenia tej sprawy a nie mieszczące się w kwestionariuszach, należy je przedstawić w rubryce „Miejsce na wpisanie dodatkowych informacji”.
3. Uprezdza się o odpowiedzialność karną z art. 247 K.K. — za podanie nieprawdziwych danych w kwestionariuszu paszportowym (art. 247 § 1 K.K.; Kto, składając zeznanie mające służyć za dowód w postępowaniu sądowym lub w innym postępowaniu przewidzianym na podstawie ustawy, zeznaje nieprawdę lub zataja prawdę, podlega karze pozbawienia wolności do lat 5).
4. Podania-kwestionariusze oraz inne dokumenty składane organom paszportowym powinny być wypełnione czytelnie i dokładnie. Podstawowe dane personalne jak: nazwisko, imię, imię ojca i imię matki, u kobiet nazwisko panieńskie, data urodzenia, adres zamieszkania należy wypełniać pismem drukowanym. Pisownia imion i nazwisk powinna być zgodna z brzmieniem w dowodzie osobistym.
5. W przypadku niewyrażonego lub nieścisłego wypełnienia kwestionariusza organ paszportowy może odmówić jego przyjęcia lub pozostawić podanie bez rozpatrzenia zgodnie z treścią § 8 rozporządzenia Ministrów Spraw Wewnętrznych i Spraw Zagranicznych z dnia 22 maja 1967 roku (Dz. U. nr 2), poz. 87).

Miejsce na wpisanie dodatkowych informacji

ADNOTACJE BIUR TURYSTYCZNYCH

WYDANE do E. C., dnia 19. 8. 77

158–161. Pisma pochodzące z akt paszportowych Jerzego Krechowicza, znajdujących się w Instytucie Pamięci Narodowej – Oddział w Gdańsku (sygnatura akt EAGD 30261)


Tłumaczenie z jez. angielskiego. *1974*

M I C K E R Y

Stichting Mickery Workshop, Rijkstraatweg 202-204 Leenersloot.
 Jerzy Krechowicz, ul. Orłowska 7d/5, Gdańsk-Oliwa, Polska.
 Dot.: RtC/YB Dnia 16. lipca 1971 r.

Drogi Panie Krechowicz!

Niniejszym mamy przyjemność zaprosić Pana oficjalnie, aby został Pan reżyserem naszego trzeciego eksperymentalnego studium teatralnego w Mickery.

W załączeniu znajdzie Pan ogólne wytyczne, zgodnie z którymi ono ma być przeprowadzone.

Prowadzone przez Pana studium powinno rozpocząć się na początku września i będzie trwało przynajmniej 3 miesiące. Dlatego Pana obecność będzie pożądana do grudnia tego roku.

To trzecie studium będzie odbywało się w przestrzeni srodowiskowej /pod namiotem sprężonego powietrza/, specjalnie zaprojektowanej dla eksperymentów studyjnych.

Uczestnicy tego studium będą preselekcjonowani przez Pana ze zgłoszeń, które otrzymaliśmy z zagranicy. Jednak cenilibyśmy sobie w tym wypadku zaopatrzyć studium z zewnątrz w holenderskiego pisarza i holenderskiego eksperymentatora telewizyjnego.

Wobec oczywistych problemów językowych, które trzeba będzie rozwiązać, chcielibyśmy włączyć do tego zaproszenia również Pana żonę, jako asystentkę reżysera i tłumaczkę.


Dostępny dla studium budżet nie daje nam możliwości wynagrodzenia tego stanowiska. Jednak w przeciwieństwie do zwykłej procedury - będziemy mogli i będzie nam przyjemnie opłacić podróż Państwa z Gdańska do Amsterdamu/Leenersloot i z powrotem, jak też zaopatrzyć Państwa w mieszkanie w Mickery, oraz pokryć koszty utrzymania i wypłacić Państwu niewielkie kwoty na wydatki osobiste. Będzie nam przyjemnie, jeśli zajdzie potrzeba, dopomóc w zakatwieniu formalności wizowych, które mogłyby być konieczne, lecz przypuszczalnie to oficjalne zaproszenie będzie wystarczające.

Będzie ważne dla nas dowiedzieć się jak najwcześniej, w jaki sposób będziemy mogli przesłać do Gdańska bilety dla Państwa i z jaką datą. Mamy nadzieję, że w połowie sierpnia tak, aby miał Pan czas do zorganizowania studium.

Proszę uprzejmie przesłać z powrotem odpis tego listu, jak też formularz włoskowy podpisany jako wyrażenie zgody.

W międzyczasie oczekujemy na przybycie Pana jako naszego gościa i pozostajemy:

Szczerze oddani - Stichting Mickery Workshop
verte



134

MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI
Biuro Współpracy Kulturalnej
z Zagranicą

Warszawa, dnia 13.VIII.71.

EWKZ/V/0510/Hol / 71

Z A Ś W I A D C Z E N I E

Ministerstwo Kultury i Sztuki stwierdza, że Ob. Jerzy i Monika
K r e c h o w i c z
.....
zamierza wyjechać do .. Hol a n d i i ..
w celu .. wzięcia udziału w Międzynarodowym Studium Teatralnym ..
.....
.....

Powyższe zostało przyjęte do wiadomości przez Komisję Reserto-
wą do Spraw Wyjazdów Zagranicę w dniu 13.VIII.71
protokół nr 65

Zaświadczenie niniejsze wydaje się dla Władz Paszportowych.



DYREKTOR BIURA

D Y R E K T O R
Biura Współpracy Kulturalnej
z Zagranicą
= pp *[Signature]*
Krzysztof Zamiatkowski

1110/14.7.71

Gdańsk, dnia 20 września 1971r. 126

T A J N E

Egz. Nr. 1.

NOTATKA SŁUŻBOWA

W dniu 16 września 1971r. zgłosili się w ramach przyjeź ob. KRECHOWICZ JERZY i jego żona ZAWADZKA-KRECHOWICZ oboje artyści plastycy, on adiunkt FWSP w Gdańsku, ona zatrudniona dorywczo.

Chodziło im o to, że Krechowicz Jerzy otrzymał już zawiadomienie o przyznanie paszportu na wyjazd do Holandii, żona natomiast nie, co ich bardzo zaniepokoiło, ponieważ w jednym czasie składali podania.

Ten niepokój wynika z faktu, że ob. Krechowicz nie mógłby sam wyjechać, ponieważ jak oznajmił nie zna obcego języka, a celem jego wyjazdu jest objęcie kierownictwa teatru eksperymentalnego i stanowiska reżysera.

Wyjazd ich w tym celu popiera; Dyrektor Biura Współpracy z Zagranicą Ministerstwa Kultury i Sztuki ob. H. Zawadzki oraz Wydział Kultury KW PZPR.

Zachodzi pytanie jak Krechowicz będzie kierował teatrem skoro nie zna obcego języka i dlaczego kompetentne władze taki wyjazd popierają.

Nadmieniam, że paszport na żonę Krechowicza został nadesłany za 2 dni tj. 18.09.1971r.

Wykonano w 2-oh egz.

Egz. nr.

Egz. nr. 2 a/a

Opr. JP/Wyk. KH.

Naczelnik Wydziału
Paszportów i Dowodów Osobistych
KWMO w Gdańsku

ppłk mgr Jan Piotrowski

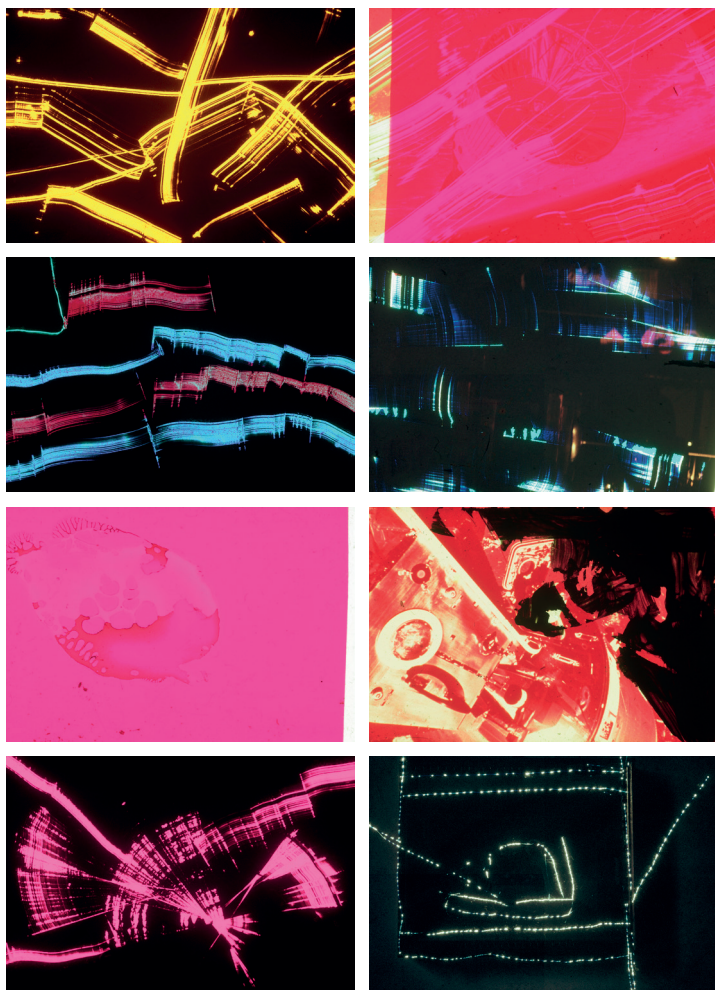
odgłosy urządzeń elektronicznych”¹⁷. Połączenie dźwięku z obrazem miało stworzyć totalną grę światła i muzyki, której będzie można doświadczyć. Kameralna widownia była usytuowana w centrum namiotu. Widz miał zostać otoczony i skonfrontowany z immersyjną, rozproszoną zawartością obrazowo-dźwiękową. Na sferycznym ekranie planowano wyświetlać za pomocą projektorów ruchome i statyczne obrazy w symultanicznym zestawieniu.

W pierścieniu pomiędzy ścianą kopuły a uczestnikami stworzono miejsce interakcji różnorodnych poruszanych przez animatorów ekranów-form. Widz miał obcować z dziełem, siedząc niejako w jego wnętrzu. Niwelowało to dystans dzielący odbiorcę od sceny. Immersyjne działanie otaczającego ekranu pochłaniało widza, czyniąc go jednym ze swoich elementów. Mnogość obrazów, brak stałego i twardego punktu oparcia w ekranie, tworzą warunki, w których widz musi samodzielnie eksplorować i doświadczać.

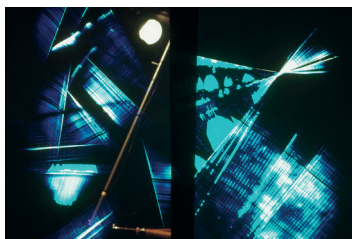
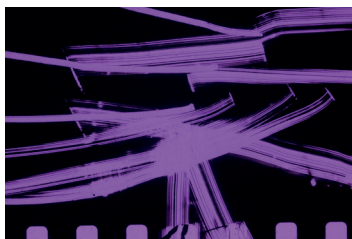
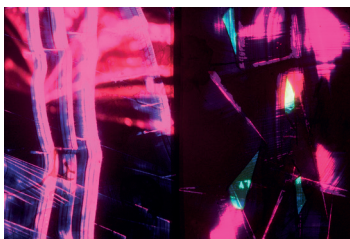
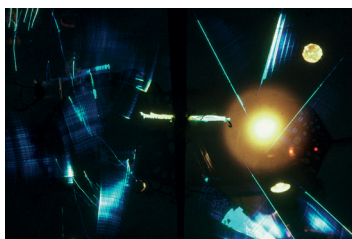
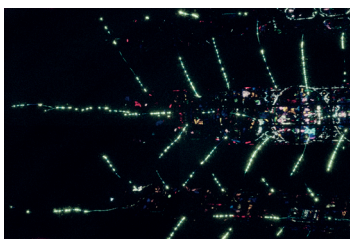
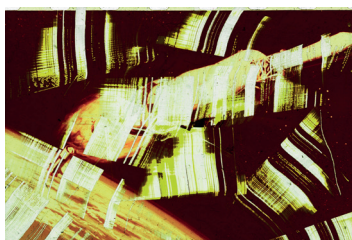
Sferę odnajdujemy w świecie organicznym i we wszechświecie, w skali mikro i makro — w kształcie atomu, oka czy ciał niebieskich. Ta jedyna bryła bez krawędzi stanowi inspirację dla architektury, w której, korzystając z dorobku różnych dyscyplin, szczególnie geometrii i astronomii oraz stosowanych przez nie narzędzi i technologii, podjęto wiele prób wizualizacji sferycznych koncepcji, nie zawsze zakończonych materialnym obiektem. Ich subiektywny przegląd stworzy rodzaj kulistego *visionarium*, w którym obok dość powszechnych kul-planetariów czy georam, obecne będą przestrzenie ekspozycyjne, performatywne i audiowizualne, które przełamywały dominujące paradygmaty, a więc *white cube* galerii, *black box* teatralnej sceny czy płaski kształt *stechniczowanego obrazu sztalugowego* — jak nazywał Moholy-Nagy ekran filmowy.

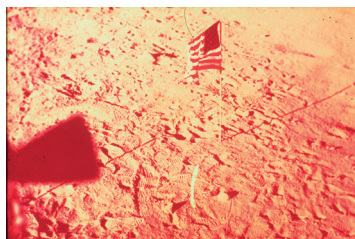
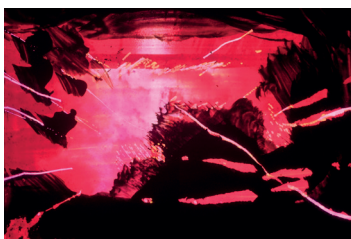
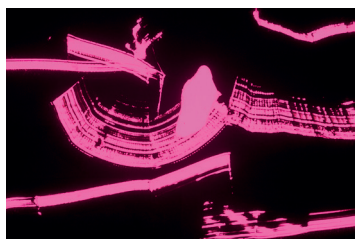
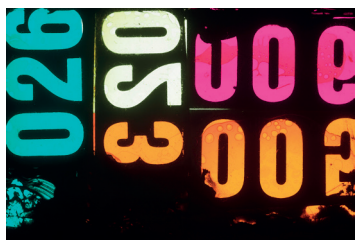
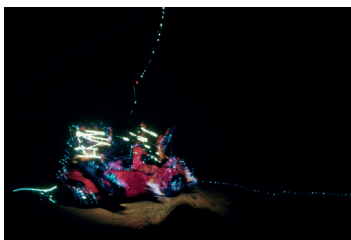
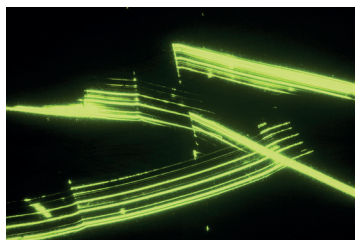
O symbolice kuli w kontekście wizjonerskiego projektu francuskiego architekta Étienne-Louisa Boulléego pisała Gabriela Świtek, iż jest ona „nie tylko atrybutem Uranii; pojawiała się również w personifikacjach Boskości, Chwały, Inteligencji, Piękna, Matematyki, Prawdy, Teologii czy Wie-

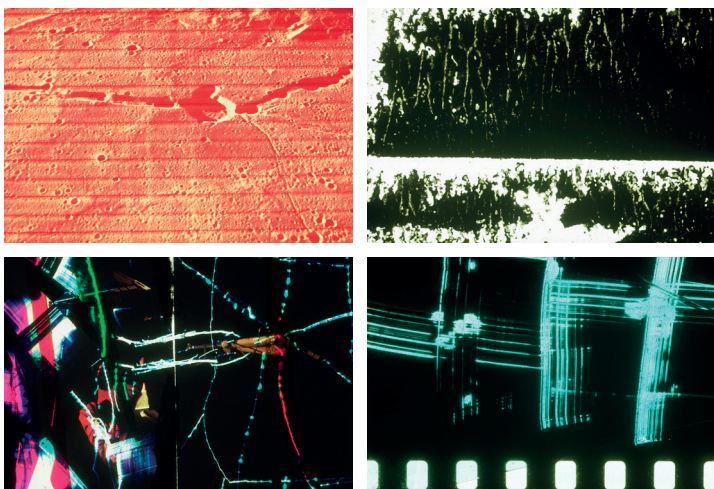
¹⁷ Tamże.



162–193. Diapozytywy wyświetlane w Teatrze Galeria (niekiedy są to fotografie zagranicznych ilustracji prasowych, slajdy preparowane, fotogramy prac artysty), ze zbiorów Autorki







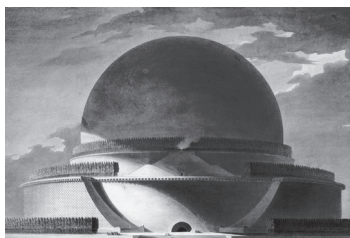
dzy”¹⁸. Sfera symbolizowała również doskonałość, czyli skończoność świata, co szczególnie rezonowało z jego projektem cenotafu — pustego grobu-pomnika stworzonego w hołdzie naukowca-geniusza Isaaca Newtona. Miał on formę kulistą, z zewnątrz przypominającą kształt Ziemi¹⁹, a od wewnątrz sklepienie niebieskie. Przestrzeń została zaprojektowana tak, aby była ciemna za dnia, wówczas dzięki lejkom w sklepieniu i refleksom światła stawała się symulacją gwiazdzistego nieba i, szerzej, wszechogarniającego kosmosu, oraz jasna w nocy — oświetlana specjalną lampą-słońcem. W cenotafie panowałyby więc rytm odwrotny do ziemskiego.

„Montclos zaznaczył, że cenotaf Newtona dobrze wpisuje się w serię projektów z końca XVIII w. — budowli publicznych przypominających *fabriques astronomiques*, dla których inspiracją były między innymi *Lettres sur l'architecture* Jean-Louis Viel de Saint-Maux. Przykład podobnego rozwiązania — kulistej powłoki z lejkowatymi otworami — odnajdziemy w projekcie Jeana-Jacques’a Lequeu, *Temple de la terre* (1794)”²⁰.

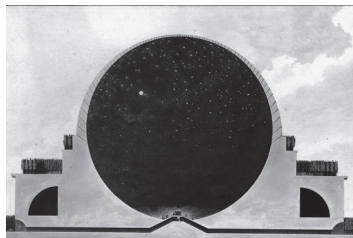
¹⁸ Gabriela Świtek, *Boullée, Wolter, Newton. Architektura i newtonianizm w dobie oświecenia*, „Rocznik Historii Sztuki” 2014, t. 39, s. 82.

¹⁹ Choć w świetle badań Newtona powinna ona być formą sferoidalną.

²⁰ Cyt. za: Gabriela Świtek, *Boullée...*, cyt. wyżej, s. 94–5.



194. Étienne-Louis Boullée, *Cenotaf Newtona*, 1784, dzięki uprzejmości Bibliothèque nationale de France



195. Étienne-Louis Boullée, *Cenotaf Newtona*, 1784, dzięki uprzejmości Bibliothèque nationale de France

Workshop III een impressie „Mickery Mouth”
 Nr 13 (13) listopad 1971 r.

Het is zaterdagavond. Negen uur. En terwijl het rosse zakenleven in de hoerenarkjes langs het Utrechtse Zandpad langzaam op gang komt – staspoets rijdende auto's met knipperende achterlichten in de duisternis, alle aandacht geconcentreerd op de vensters waarachter in goedkope lichteffecten en zoete kitsch de welving van borst en heup verlokend glanst – ontvangt Ton Bruynél in zijn enkele honderden meters verderop gelegen studio voor elektronische muziek, een merkwaardig gezelschap. De Poolse regisseur Jerzy Krechowicz, zijn vrouw Monica, een corpulente Canadese jongen en drie Hollanders – samen de jongste Mickery-workshop vormend – putten zich uit in verontschuldigungen omdat zij vanuit Loenersloot komend in Utrecht verwaalden en daardoor een uur later dan het afgesproken tijdstip arriveerden. Een van de Nederlandse jongens stoot onmiddellijk door naar het toilet om daar lang-

durig te komen van de nawe- en van een slecht-gevallen maaltijd. En de overigen laten zich blijmoedig inkapselen door de composities en fragmenten die Bruynél op zijn toonbanden heeft vastgelegd.

Vanuit de vier luidsprekers in alle hoeken van de studio worden wonderlijke klankvelden uitgespreid waarover elektronische geluidseffecten dreigend oprukken, exploderen en nagalmen. De Pool en zijn volgelingen staan of zitten te luisteren met gezichten die af en toe oplichten van verrassing. Vooral als er een episode aanbreekt waarin donkerdreunende orgelregisters ergens in onpeilbare diepten worden opengetrokken. Ookwel houden zij de ogen gesloten, een en al oor voor lang-aan-gehouden ijle tonen die als strakgespannen edelstalen bogen in de ruimte staan te vibreren.

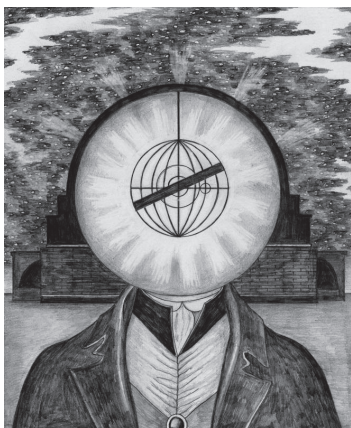
Oh ja, de „workshoppers” zijn zeer tevreden over het werk van Bruynél, ze tellen de minuten van

de verschillende fragmenten bij elkaar op, trekken het totaal weer af van de 35 minuten die zij voor hun theatergebeuren nodig denken te hebben, constateren dat er nog tien of vijftien minuten ontbreken, aldus de toonkunstenaar de rade-loze uitroep ontlokkend: „maar wat jullie willen is: een compositie waarin maandenlang werk zit, het is godsonmogelijk om zoets in een paar weken klaar te krijgen”. En na een uurrijtje blijen Monica en Jerzy Krechowicz plotseling weer te willen vertrekken; ze nemen een spool mee met de eerste drie minuten muziek om er op hun beurt mee aan het werk te kunnen gaan. Bruynél blijft in zijn studio achter met het onbehagelijk idee dat dit toch niet was wat hij zich had voorgesteld van zijn samenwerking met een Mickery-workshop.

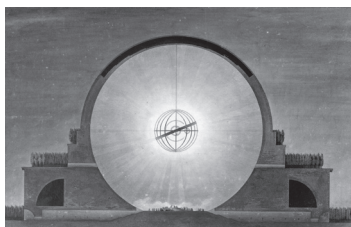
Ergens-tussen zijn in stelling gebrachte tape-recorder ligt een vel papier waarop Krechowicz heel schematisch de drie vormen heeft

196. Fragment artykułu opublikowany w „Mickery Mouth” 1971, nr 13, s. 8 i 10, ze zbiorów Jerzego Krechowicza

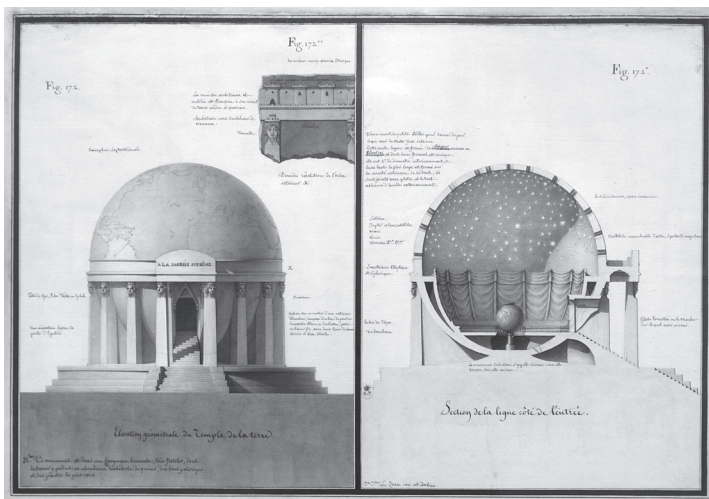
Innym zastosowaniem sfery była georama *Great Globe* według pomysłu i projektu angielskiego geografy i kartografa James Wylda, eksponowana w Londynie w latach 1851–1862. Odwzorowywała ona kulę ziemską w skali nie tylko poprzez kształt obiektu. Zwiedzający podziwiali w jej wnętrzu wystawę, ukazującą wierne odwzorowanie Ziemi na sklepieniu konstrukcji.



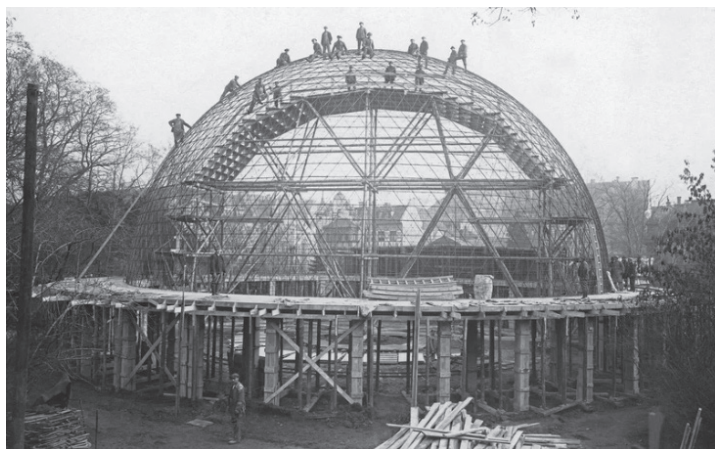
197. Étienne-Louis Boullée, ilustracja, dzięki uprzejmości Bibliothèque nationale de France



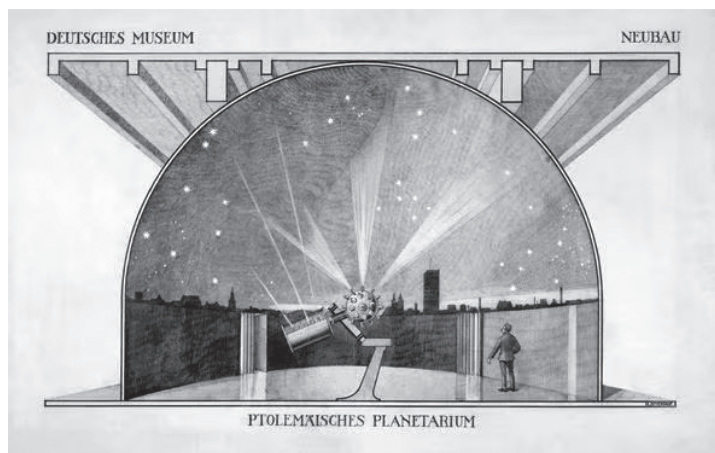
198. Étienne-Louis Boullée, Cenotaf Newtona, 1784, dzięki uprzejmości Bibliothèque nationale de France



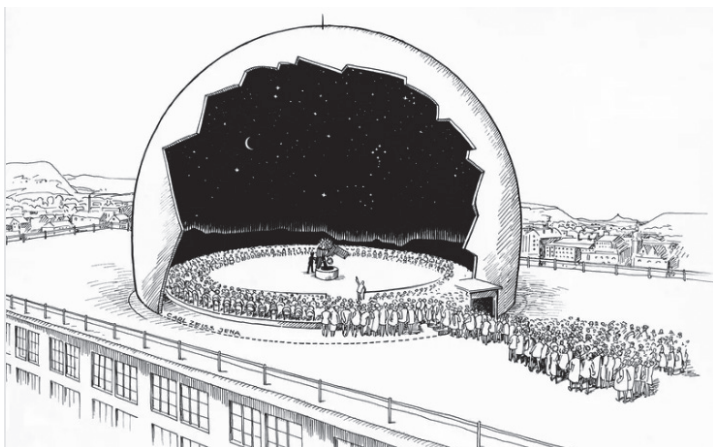
199. Jean Jacques Lequeu, *Temple de la Terre*, 1794, dzięki uprzejmości Bibliothèque nationale de France



200. Planetarium Zeissa wyświetlało obraz na powierzchni sferycznej, zbudowanej z geodezyjnej stalowej kratownicy pokrytej warstwą betonu, dzięki uprzejmości Archiwum ZEISS



201. Projekt planetarium projekcyjnego w Monachium, ok. 1923, dzięki uprzejmości Archiwum ZEISS



202. Planetarium Zeissa cieszyło się dużym zainteresowaniem publiczności, dzięki uprzejmości Archiwum ZEISS

W 1919 roku niemiecki inżynier, fizyk Walther Bauersfeld²¹ odwrócił obowiązującą dotąd w planetariach zasadę, w myśl której ruch sfery niebieskiej demonstrowano obracając i oświetlając globus, w którym wykonano różnej wielkości otwory, imitujące gwiazdy. Zewnętrzne źródła światła podczas obrotu kuli „ożywiały” sztuczną mapę nieba. Wydarzenie to obserwowano z wnętrza globusa. W projekcie Niemca to „nieruchoma kopuła stanowiła ekran, a znajdujące się wewnątrz ruchome projektory wyświetlały na wewnętrznej powierzchni tej sfery obrazy ciał niebieskich”²². W 1922 roku na dziedzińcu zakładów optycznych Carla Zeissa w Jenie rozpoczęła się budowa pierwszego półsferycznego szkieletu, wypełnionego wielokątami. Przeznaczeniem budowli było planetarium, które wówczas nazywane było również teatrem nieba. W prototypie Bauersfelda zastosowano nowy system Zeiss Mark I.

Odszedł on od konstrukcji poruszanej przez korby, koła zębate i pręty, przeszedł natomiast do poruszanych elek-

²¹ Walther Bauersfeld (1879–1959).

²² Jacek Szczepanik, *O urządzeniu zwanym planetarium*, „Młody Technik” 2004, nr 8, s. 49.

trycznie układów projektorów²³. Pierwsza próba działania planetarium odbyła się w sierpniu 1923 w Jenie w kopule o średnicy 16 m. Po pięciu tygodniach planetarium zainstalowano w muzeum w Monachium w kopule o średnicy 9,8 m (około 10 m).

„Pierwsze projekcje za pomocą tego planetarium przeszły najśmielsze oczekiwania — widzowie byli oczarowani wiernością w przedstawianiu zjawisk astronomicznych, które w pierwszych planetariach były rzutowane przez 31 systemów optycznych rozmieszczonych na kuli o średnicy 50 cm, oświetlonej od wewnątrz przez żarówkę o mocy 200 W”²⁴.

W podobnym czasie, przywoływany już w poprzednich rozdziałach węgierski artysta związany z Bauhausem, László Moholy-Nagy w dziele *Malarei, Fotografie, Film* z roku 1927 przybliżył budowę kulistoforemnej płaszczyzny projekcyjnej oraz jej realizacyjny potencjał:

„Płaszczyzna taka musi mieć bardzo duży promień, a więc bardzo niewielką głębię, i być umieszczona pod kątem ok. 45° w stosunku do widza. Winno się na niej wyświetlać kilka filmów (przy pierwszych próbach dwa), ale nie rzutowanych w jedno konkretne miejsce, lecz nieprzerwanie z lewej strony na prawą lub z prawej na lewą, z dołu do góry, z góry do dołu itd. W ten sposób można będzie pokazać dwa lub więcej najpierw od siebie niezależne, następnie, przy zestrojonym zbieganiu się, wzajemnie pod względem treści pokrywające się zdarzenia”²⁵.

Zasada projekcji stosowana w kinie symultanicznym — nazywanym przez artystę polikinem — polegała na jednocze-

²³ Tamże, s. 46.

²⁴ Jadwiga Biała, *Od globusa gwiazdowego do współczesnego planetarium*, „Urania” 1985, nr 2, s. 47. Pozwalało to na prezentację nieba nocnego tylko dla jednej szerokości geograficznej. W roku 1924 Walter Villingerz z firmy Zeissa zmodyfikował planetarium pozwalając na zmianę szerokości geograficznej. W konstrukcji Villingera dwie kule z projektorami gwiazd tworzą ruchome hantle.

²⁵ László Moholy-Nagy, *Kino symultaniczne albo polikino*, Andrzej Gwóźdź (tłum.), „Iluzjon” 1980, nr 1, s. 46. [László Moholy-Nagy, *Das simultane oder Polykino*, w: tenże, *Malarei, Fotografie, Film*, München 1927, s. 39–41].

snym wyświetlaniu gier świetlnych oraz filmów rzutowanych na nową formę ekranów, co zakładało uprzestrzennienie projekcji i zbudowanie nowych relacji między optycznymi, jak i dźwiękowymi warstwami prezentowanych dzieł. W koncepcji tej Moholy-Nagy zwracał uwagę na konieczność audio-wizualnej integracji nowoczesnych środków artystycznych, mających przygotować człowieka do percepcji zjawisk (industrializacji, technicyzacji) występujących w dynamicznie rozwijającej się współczesności. Moholy-Nagy rozważał także wykorzystanie nieba jako parasola projekcyjnego:

„Marzę o aparatach świetlnych, dzięki którym — w sposób rzemieślniczy lub automatyczno-mechaniczny — rzucać by można wizje świetlne w powietrze, do dużych pomieszczeń i na parasole [projekcyjne] o niezwykłych właściwościach, na mgłę, gaz i chmury [...]. Marzę o pustej przestrzeni z dwunastoma aparatami projekcyjnymi, by ożywić białą pustkę w krzyżowaniu się barwnych wiązek świetlnych”²⁶.

Z kolei inny Węgier, związany również z Bauhausem — Andor (Andreas) Weisinger — plastyk, projektant i architekt stworzył utopijny projekt niezrealizowanego teatru sferycznego²⁷.

Wnętrze kuli okalały rzędy widowni ułożone piętrowo. Widzowie mieliby więc możliwość obserwowania mechanicznej akcji rozgrywającej się na różnych poziomach dzięki zastosowaniu systemu spiralnych pomostów, napowietrznych kładek i platform.

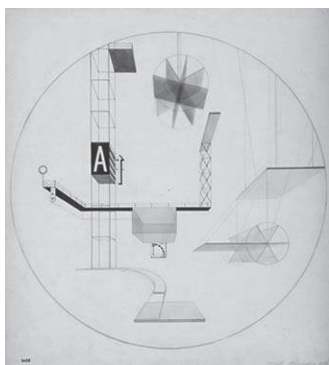
„Sfera jako struktura architektoniczna w miejsce zwykłego teatru. Widzowie zostaną usytuowani na wewnętrznych ścianach kuli, co ustanowi nowe relacje między nimi a przestrzenią. Dzięki możliwości oglądania całej przestrzeni i dzięki sile odśrodkowej znajdą w sobie nowe siły psychiczne, nowe możliwości widzenia i słyszenia, uświadomią

²⁶ Cyt. za: Andrzej Gwóźdź, *Ekrany światła*, w: tenże, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Towarzystwo Autorów i Wydawców, Kraków 1997, s. 147–148. László Moholy-Nagy, *Brief an František Kalivoda* [1936], w: Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*, Corvina, Budapest 1982, s. 337.

²⁷ W tym samym roku inny bauhausowiec — Xanti Schawinsky — stworzył szkic konstruktywistycznej sceny w sferze.

sobie otwierające się przed nimi nowe możliwości, jakich dostarcza zjawisko sceny przestrzennej — koncentrycznej, ekscentrycznej, mechanicznej, wielopiętrowej. Aby spełnić do końca to zadanie, mechanizacja teatru musi być oparta na najnowocześniejszej technologii. Cel: wychowanie człowieka poprzez twórczą grę nowych rytmów, ruchu i nowych możliwości widzenia oraz dostarczenie elementarnych odpowiedzi na elementarne pytania”²⁸.

W 1928 roku inny artysta z tego środowiska — Naum Gabo — zamienił niebo nad Bramą Brandenburską w ekran do immaterialnych, swobodnie unoszących się projekcji świetlnych. W 1937 roku takie *kino w naturze*, w którym seans trwa dwadzieścia cztery godziny, zaobserwował i poetycko opisał Stefan Themerson w *O potrzebie tworzenia widzeń*: „Ekran był wysoką, ogromną, na krańcach płaskiej okrągłej podłodze Ziemi opartą kopułą. Wystarczyło chcieć zobaczyć, aby móc ujrzeć na nim galaktykę dramatów”²⁹. Nie bez znaczenia jest również fakt, iż kilka lat wcześniej zaprojektował w ramach ćwiczeń kino z ekranem w kształcie półkuli. W tym czasie z żoną Franciszką rozpoczęła też pracę nad wspólnymi filmami, określanymi przez artystów fotografami w ruchu. Podjęta przez Themersona niemal równoległa próba stworzenia warunków do eksperymentalnej projekcji musiała być powiązana z praktyką artystyczną. Projekt półsferycznego ekranu — jak po latach stwierdził twórca — nie zadowolił go.



203. Xanti Schawinsky, Szkic konstruktywistycznej sceny *Raumbühne*, 1926, za zgodą The Estate of Xanti Schawinsky

²⁸ Cyt. za: Kazimierz Braun, *Teatr w Bauhausie*, w: tenże, *Wielka reforma teatru. Ludzie — idee — zdarzenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984, s. 193.

²⁹ Stefan Themerson, *Ekran niebios*, w: tenże, *O potrzebie tworzenia widzeń*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008, s. 11.

„[...] nawet wówczas przeczuwałem, że w ten sposób więcej się traci, niż zyskuje. O ile znajdujemy się na Ziemi (jako Eskimosi czy też nie), to aby się na niej utrzymać, potrzebne jest nam poczucie pionowych i poziomych linii prostych, odróżnienie strony prawej od lewej, a także pojęcie symetrii góry i dołu”³⁰.

Półkulista forma ekranu — zdaniem Themersona — wpływała na zmysł równowagi odbiorcy, wywołując jego zaburzenie, co najwyraźniej zniechęciło twórcę do dalszych eksperymentów z kształtem powierzchni projekcyjnej.

W latach czterdziestych XX wieku prace nad kopułowymi strukturami prętowymi kontynuował Buckminster Fuller — amerykański wizjoner, fizyk, konstruktor i architekt. Chociaż lekkie struktury geodezyjne były już projektowane przez [wspomnianego przeze mnie wcześniej — dop. M.G.] Waltera Bauersfelda w Niemczech (planetarium Zeissa, Jena, 1922), to Fuller usystematyzował matematyczny opis omni-triangulacyjnej sfery. System ten nazwany geodezyjnym (patent Fullera, 1954) jest fundamentalny dla struktur opartych na icosahedron (20-ścian). Pozwala budować obiekty w każdym rozmiarze i gęstości podziałów.

„[...] Od 1947 roku Buckminster Fuller opatentował i licencjonował ponad dwieście takich struktur”³¹.

Waldemar Łysiak precyzował, iż:

„Ta gigantyczna, lekka konstrukcja odzwierciedlała porządek, który jej autor odnalazł w naturze. Była namacalną reprezentacją niewidzialnych zjawisk (budowy mikroorganizmów) tworzących sprawiedliwy, samoregulujący idealny system, który ludzkość powinna wdrażać w instytucjach”³².

³⁰ Stefan Themerson, *Nie da się łamać zasad, jeśli się ich nie ma*, w: tenże, *O potrzebie...*, cyt. wyżej, s. 13.

³¹ Krystyna Januszkiewicz, Adam Maria Szymski, *Granice ludzkiej wyobraźni. Natura i architektura w dobie technologii cyfrowych*, „Archivolta” 2014, nr 2, s. 43.

³² Pierwsza na świecie kopuła geodezyjna Fullera powstała 1 marca 1953 roku na zamówienie towarzystwa Ford Motor Company z Dearborn (USA). Informacje podaję za: Waldemar Łysiak, *Richard Buckminster Fuller — geniusz konstrukcji jutra*, „Architektura” 1970, nr 4–5, s. 156.

Kopuły geodezyjne służyły np. jako mieszkania, schrony, maskownice dla radarów oraz przestrzenie działań artystycznych i społecznych. Do historii przeszły przede wszystkim kopuły służące jako pawilony wystawowe. Podczas *American National Exhibition* w Moskwie w 1959 roku w ich wnętrzu zaprezentowano nowoczesną architekturę i *design*. Wyświetlono również wieloekranową projekcję multimedialną na temat amerykańskiego życia. Jej autorzy — słynny duet dizajnerów i filmowców Charles i Ray Eamesowie — przygotowali pokaz na podstawie materiałów wizualnych z własnego archiwum. Spośród 350 tysięcy slajdów wybrali 2200 i wyświetlili na siedmiu ekranach o wymiarach dwudziestu stóp na trzydzieści zamontowanych wewnątrz rozległej kopuły geodezyjnej³³.

„Ich film zrywa ze stabilnym, perspektywicznym oglądem świata. W gruncie rzeczy znajdujemy się w przestrzeni, która może być zrozumiana jedynie za pomocą zaawansowanej technologii teleskopów, powiększających obiektywów, samolotów, noktowizyjnych kamer i tak dalej. Tutaj nie istnieje uprzywilejowany punkt widzenia”³⁴.

Najsłynniejszą spośród Fullerowskich sferycznych struktur prętowych była inna kopuła, zaprojektowana na *Wystawę Światową EXPO* w Montrealu w 1967 roku. Ażurowa, konstrukcja sfery o średnicy 250 stóp zdominowała inne przestrzenie ekspozycyjne. Kopuła geodezyjna symbolizowała technologiczną innowacyjność, a pokazy wewnątrz prezentowały najbardziej zaawansowane dzieła sztuki amerykańskiej i były świadectwem postępu cywilizacyjnego. „W pawilonie USA zwiedzający mógł przejechać się najdłuższą windą, jaką kiedykolwiek wybudowano (40 m) do wystawy *Destynacja Księżyc*, gdzie przedstawiono krajobraz Księżyca z naturalnej wielkości pojazdami kosmicznymi oraz modelami raket

³³ Por. Anne Friedberg, *Wielość. Ekrany podzielone, ekrany zwielokrotnione*, w: tejże, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 364–365.

³⁴ Tamże, s. 365. [przyp. 39] Anne Friedberg przytacza wypowiedź Beatrix Colominy, *Enclosed by Images: The Eameses' Multimedia Architecture*, „Grey Room” 02 (Winter 2000), s. 11.

i satelitów, podwieszonymi do sklepienia konstrukcji kopuły geodezyjnej³⁵. Nie bez znaczenia jest fakt, iż przestrzeń kopuły wypełniało również sześć ekranów, będących przestrzenią multimedialnego pokazu wizualnego *We are Young*, który przygotowali Francis Thompson i Alexander Hammid.

W obliczu silnej ekspansji telewizji i spadających dochodów przemysł filmowy podejmował liczne próby przyciągnięcia widzów do kina. Jedną ze strategii było zastosowanie po raz pierwszy w 1952 roku nowej technologii — Cineramy Freda Wallera. Był to wklęsły ekran do szerokoformatowej projekcji obrazu o zmienionych proporcjach, rzutowany z trzech zsynchronizowanych projektorów. Zarówno filmy wyświetlane na łukowatym ekranie, jak i dźwięki otaczały widza, tworząc immersyjne, oddziałujące na różne zmysły środowisko.

„Wraz z Cineramą ekspansja ekranu osiągnęła paradoksalny rezultat: poprzez objęcie całego pola widzenia, ekran w pewnym sensie znikł; nie było poczucia ramy zaznaczającej granicę między prawdziwym a wymyślnym. Ekran zmienił się w medium całkowicie ogarniające publiczność”³⁶.

Z kolei poszerzone pole widzenia — nawet do 165 stopni — zafascynowało Mortona Heiliga, który na początku lat sześćdziesiątych zaprojektował i wykonał prototyp urządzenia, które nazwał Teatrem Doświadczeń (*Experience Theater*)³⁷. Chcąc jeszcze silniej i szerzej oddziaływać na zmysły widzów w kinie i innych przedstawieniach obrazowych (nie tylko na wzrok i słuch, ale również węch i dotyk), stworzył i opatentował w 1962 roku Sensoramę³⁸.

³⁵ Izabela Sykta, *Ewolucja idei postępu i wizji miast przyszłości zapisana w krajobrazach, obiektach i pokazach Wystaw Światowych — od Brukseli 1958 do Osaki 1970*, „Przestrzeń i Forma” 2014, nr 22, s. 110–111.

³⁶ Erkki Huhtamo, *Podstawy ekranologii*, „Widok. Wro media art reader”, Wrocław 2009, nr 1, s. 29.

³⁷ Morton Heilig opatentował to urządzenie 30 września 1969 roku. Szkice i opis dostępne są pod linkiem: http://www.mortonheilig.com/Experience_Theater_Patent.pdf [data dostępu: 22.03.2019]

³⁸ Zob. <http://www.mortonheilig.com/InventorVR.html> [data dostępu: 22.03.2019]

„Było to urządzenie stymulujące wszystkie zmysły. Widz, chociaż określenie to w tym przypadku nie jest precyzyjne, zasiadał na specjalnie skonstruowanym «motocyklu» wyposażony w okulary, w których pojawiały się trójwymiarowe obrazy z towarzyszeniem stereofonicznego dźwięku. Wejściu w świat obrazu pomagało też urządzenie emitujące zapachy i wytwarzające wiatr. Polisensoryczne oddziaływanie na odbiorcę opierało się na idei multimedialności pojmowanej w duchu lat sześćdziesiątych. Niewątpliwie jednak Heiliga można uznać za jednego z pionierów wirtualnej rzeczywistości oraz rozmaitych technik immersyjnych”³⁹.

W relacji do mocno zaznaczającej swoją obecność w latach pięćdziesiątych XX wieku sztuki kinetycznej, korespondującej z nauką i technologią oraz generującej trójwymiarowe dzieła w ruchu, a także inspirując się Teatrem Kalejdoskopowym Jurija Pawłowicza Anenkowa i przedwojennymi teatrami awangardowymi, francuski teoretyk, reżyser, scenograf i wizjoner Jacques Polieri podjął pracę nad projektem teatru kinetycznego. Sztynny podział na przestrzeń gry i widownię, także statyczność sceny pudełkowej, nie odpowiadały wizji dynamicznej przestrzeni, wypełnionej światłem, barwą, abstrakcyjnymi formami, filmowymi projekcjami, dźwiękiem i rytmem. Polieri myślał również o ruchomej widowni poprzez zastosowanie np. mobilnych platform. Pierwszy stworzony w 1955 roku model półsferycznego Teatru Mobilnego (*Théâtre Mobile*) zakładał umieszczenie w centrum sceny, którą otaczała widownia opadającym ku niej pierścieniem. Elementy te były poruszane mechanicznie w jednym wymiarze. W kolejnym projekcie Teatru Totalnego Ruchu (*Théâtre du Mouvement Total*), inspirowanym mobilem Alexandra Caldera, ruch był bardziej złożony i odbywał się w trzech wymiarach. Polieri zaproponował obiekt w kształcie kuli, w którym umieścił serię kinetycznych platform dla około 1000 osobowej publiczności, które poprzez ruch aktywizowały percepcję wrażeń akustycznych i wizualnych. Nie należy również zapominać, iż na po-

³⁹ Piotr Zawojski, *Immersja zamiast iluzji*, w: tenże, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, s. 174.



204. Jacques Polieri, *Théâtre Mobile à Scènes Annulaires*, 1955, dzięki uprzejmości spadkobierców oraz Bibliothèque Nationale de France



205. Jacques Polieri, *Théâtre du Mouvement Total*, 1957, dzięki uprzejmości spadkobierców oraz Bibliothèque Nationale de France

czątku lat sześćdziesiątych XX wieku twórca ten wprowadził do teatru m.in. elektronicznie generowaną scenografię.

Przestrzeń sferyczna interesowała również eksperymentalnych filmowców. We wczesnych latach sześćdziesiątych amerykański twórca Stan Vanderbeek rozpoczął pracę nad półkulistym kinoteatrem *Movie-Drome*. Artysta, na bazie prototypu, zbudował w 1965 roku w posiadłości w Stony Point pod Nowym Jorkiem własny obiekt. „Konstrukcja składała się z obszerne- go namiotu w kształcie kopuły, w którym artysta zainstalował liczne projektory filmowe, rzutniki slajdów, światła i kwadrofoniczny system dźwiękowy”⁴⁰. Był on bez wątpienia inspirowany kopułą Buckminstera Fullera, którego artysta poznał zresztą w czasie studiów w Black Mountain College. Nowa przestrzeń pozwalała „na wielokanałowe doświadczenie audiowizualne”⁴¹.

„*Movie-Drome* był [...] areną licznych multimedialnych pokazów, w trakcie których siedzący, leżący na podłodze lub przemieszczający się pod kopułą widzowie byli świadkami wielowymiarowych, przestrzennych projekcji rzutowanych na wewnętrzną stronę kopuły funkcjonującej jako sferyczny ekran. Projekcje te łączono z kolażem dźwięków znalezionych i generowanych elektronicznie”⁴².

⁴⁰ Maciej Ożóg, *Architektura projekcji — transgresje ekranu. Expanded cinema jako zapowiedź kultury uczestnictwa*, w: *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, Andrzej Gwoździł (red.), Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 156.

⁴¹ Program Kinomuzeum realizowany w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (03.02–02.03. 2012). Kuratorzy: Łukasz Ronduda, Natalia Siewicz. Warszawa 2012, s. 27.

⁴² Maciej Ożóg, *Architektura projekcji... w: Kino po kinie.*, cyt. wyżej, przypis 40, s. 156–157.

Kolejnym, interesującym obiektem sferycznym, tworzącym wielobodźcowe środowisko, był Stymulphitron (1970) Jerzego Fedorowicza i Ludmiły Popiel. Projekt opracowany w skali 1:100 został wyeksponowany w ramach wystawy towarzyszącej sympozjum „Zjawiska świetlne i akustyczne w sztuce i otoczeniu człowieka”⁴³ w Galerii 10⁴⁴ w Warszawie. Według definicji artystów był to stymulator elektronicznych impulsów świetlno-dźwiękowych realizujący zaprogramowane seanse. Wewnątrz powierzchni kulistej zostały umieszczone identyczne źródła bodźców, które miały być sterowane ze specjalnego studia. Widz percypował zdarzenia dźwiękowo-wizualne z wieży obserwacyjnej. Sądząc po wielkości platformy, wydarzenia te zaprojektowano dla kameralnej widowni. Obszarami eksperymentu było spostrzeżenie ruchu, czasu, związków przyczynowych, rytmu i pobudzenie podprogowe. Miał to być więc obiekt, który tworzył rodzaj specjalnego, technologicznego środowiska dla sztuki audiowizualnej i pole wielozmysłowych doświadczeń dla odbiorców.

Inną, powstałą niemal w tym samym czasie jest konceptualna praca Wandy Gołkowskiej Kinesteżjon (1970), będąca projektem kolażu wraz z dodanym opisem, prezentowana podczas wystawy *Sztuka Pojęciowa*⁴⁵. Projekt ten przedstawiał sferyczny obiekt obudowany sześcianem, przedzielony w połowie transparentną platformą. Odcięcie miało umożliwić widzom obserwację projekcji nieba pod stopami i ziemi ponad głowami. Kula stawała się przestrzenią mentalną, w któ-

⁴³ Komisarzem wystawy i sympozjum był Andrzej Ekwiński. Wydarzenia odbyły się 28–30 września 1970 roku.

⁴⁴ Otwarto ją 14 lutego 1970 roku pod nazwą Studio Audiowizualne — Galeria, która wskazuje na podobieństwo do audiowizualnego Teatru Galeria Jerzego Krechowicza. Był to w założeniu teren działalności artystycznej, realizowanej we współpracy ze środowiskiem młodzieży, szczególnie zamieszkującej dzielnicę Wola. Zajmowano się w niej „upowszechnianiem sztuki i wartości artystycznych w warunkach cywilizacji przemysłowej w postaci pokazów, dyskusji i koncertów”. *Zob.: Andrzej Ekwiński, Informacja*, w: „Pokaz nr 1”, Warszawa 1970, s. 4.

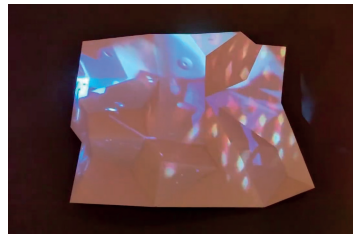
⁴⁵ Wystawa zorganizowana przez Jerzego Ludwińskiego w grudniu 1970 roku we współpracy z Andrzejem Lachowiczem i Natalią Lach-Lachowicz w Galerii Pod Moną Lizą we Wrocławiu.

rej widz obserwował reakcje swojego ciała na różne bodźce. Chęć oddziaływania na percepcję podkreślał również tytuł oraz zamieszczone w pracy definicje: „Kinestezja — poczucie pozycji i ruchów części ciała względem siebie. [...] Cenestezja — zmysł ogólny, całość nieokreślonych doznań, poczucie swego ciała”⁴⁶.

Wybrane sferyczne i półsferyczne przestrzenie nie stanowią pełnego i zamkniętego katalogu koncepcji i realizacji. Są raczej rozpiętą na odcinku czasu serią kulistych śladów po erupcji wyobraźni architektów, naukowców i artystów, dla których tworzenie przestrzeni bez krawędzi miało różną podbudowę ideową, a wykocypowane lub stworzone przez nich obiekty pełniły wielorakie funkcje. Większość z nich odnosiła się do sfery jako do symbolu skończoności świata, wówczas kształt obiektu konotował przede wszystkim skojarzenia związane z kulą ziemską i innymi planetami w kosmosie. Wejście do ich wnętrza pozwalało widzowi zanurzyć się w świecie — zarówno w jego mikro, jak i makro skali (Georama — malowane wnętrze Ziemi; Cenotaf — iluzje gwiazdzistego nieba i słońca następujące w odwrotnym rytmie; zmiana naturalnego porządku niebo-ziemia uzyskiwane za pomocą projekcji w Kinestezjonie; świetlne impulsy w Szymulphitronie, kojarzące

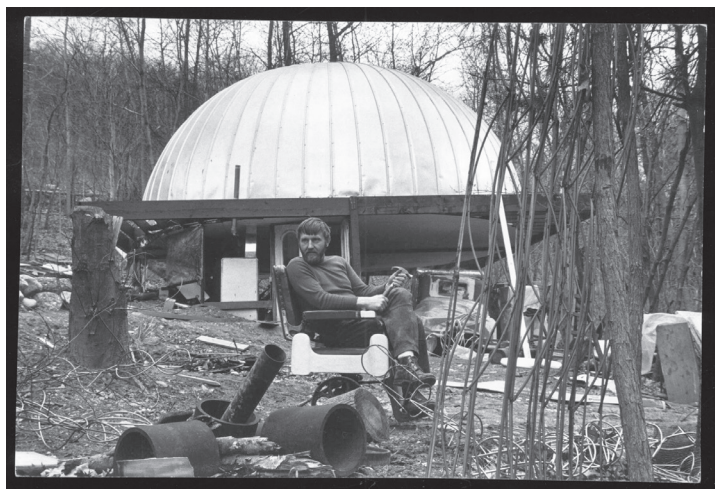


206. Szkic niezrealizowanego immersyjnego klubu nocnego *Cyclia*-Jima Hensona — zapoczątkowany w 1966 roku koncept, zakładający integrację światła, dźwięku, ruchu, obrazu w otwartej przestrzeni o kształcie podobnym do kryształu, dzięki uprzejmości The Jim Henson Company Archives (USA)



207. Stopklatka z materiałów wideo nakręconych na potrzeby niezrealizowanego klubu *Cyclia* w 1966, dzięki uprzejmości The Jim Henson Company Archives w Nowym Jorku (USA)

⁴⁶ Wanda Gołkowska, Kinestezjon (projekt), Wrocław, wrzesień 1970.



208. Stan Vanderbeek przed konstrukcją Movie-Drome w Stony Point pod Nowym Jorkiem, 1965, dzięki uprzejmości Stan VanDerBeek Archive (USA)



209. Stan Vanderbeek podczas wydarzenia w Movie-Drome (ok. 1966), fot. Bob Hanson, dzięki uprzejmości Stan VanDerBeek Archive (USA)

się z gwieździstym niebem; kino w naturze — niebo jako ekran naturalnego spektaklu u Themersona, a powierzchnia dla gier świetlnych u Gabo; teatr nieba Bauersfelda — projekcje astronomiczne wewnątrz obiektu).

Z drugiej strony sferyczny kształt wynikał z potrzeby poszerzenia obrazu, przełamania płaskości i ograniczeń per-

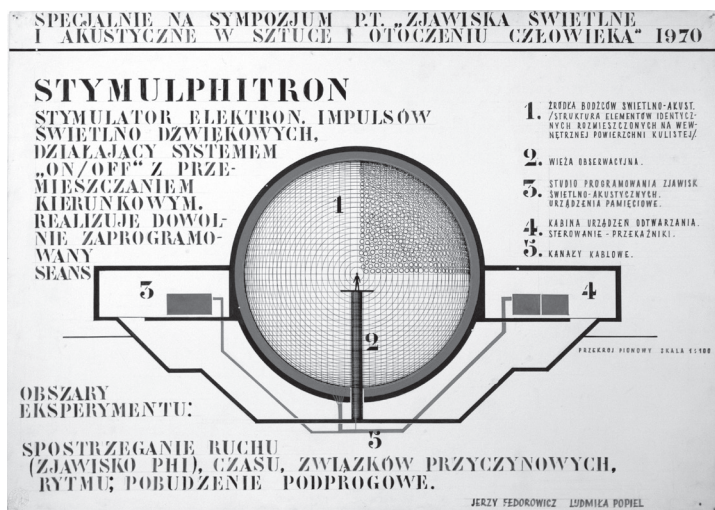


210. Stan Vanderbeek w Movie-Drome, Design-In, Central Park, 1967, dzięki uprzejmości Stan VanDerBeek Archive (USA)



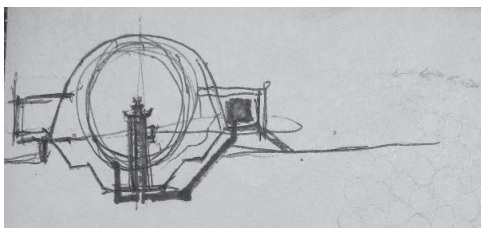
211. Stan Vanderbeek, *Movie Mural*, 1965–1968. Film 16 mm i slajdy 70 mm przeniesione na wideo cyfrowe, slajdy 35 mm oraz projekcja nadsufitowa na 9 przenośnych ekranów projekcyjnych na statywach. Stan VanDerBeek, *Movie Mural*, 1965–1968 | Stan VanDerBeek Archive, dzięki uprzejmości Stan VanDerBeek Archive (USA)

cepcyjnych związanych z odległością oraz niewielkim polem widzenia. Chcąc zanurzyć widza w obrazie/wydarzeniu, należało bowiem zapewnić mu środowisko przestrzenne i technologiczne, obejmując jego wzrok łukiem lub otaczając kręgiem.



212. Jerzy Fedorowicz i Ludmiła Popiel, projekt Stymulphitron, 1970, tusz, karton, 44x62,3 cm, praca ze zbiorów Muzeum w Koszalinie, dzięki uprzejmości Fundacji „Osieki” im. Jerzego Fedorowicza i Ludmiły Popiel

Już „[...]” historyczne panoramy zapowiadają różnego rodzaju przestrzenie immersyjne tworzone przy wykorzystaniu nowych technologii medialnych. Gdyż — mimo zmiany środków technicznych — zasadnicza idea, polegająca na ulokowaniu widza w przestrzeni stwarzającej doskonałe warunki do zanurzenia się w obrazie, pozostaje identyczna⁴⁷.



213. Jerzy Fedorowicz, Ludmiła Popiel, szkic Stymulphitronu (1970). Materiał pochodzi z archiwum autora i autorki, w zbiorach Fundacji „Osieki” im. Jerzego Fedorowicza i Ludmiły Popiel

⁴⁷ Piotr Zawojski, *Immersja zamiast iluzji*, w: tenże, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, wyd. 2 poprawione, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, s. 178.



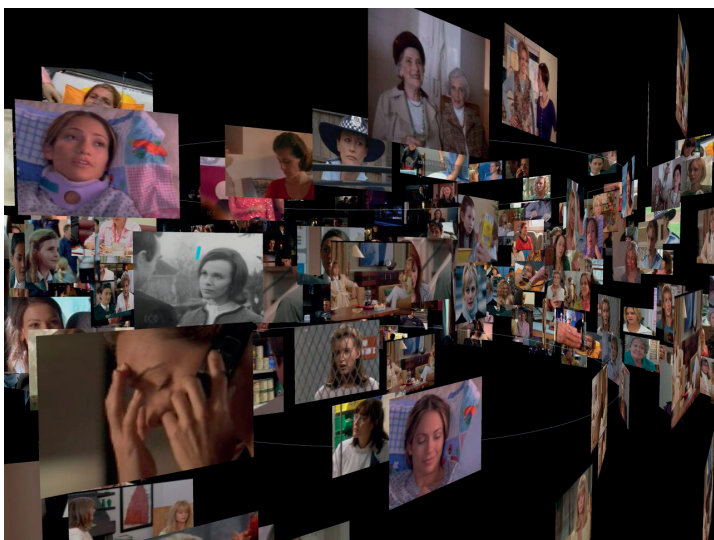
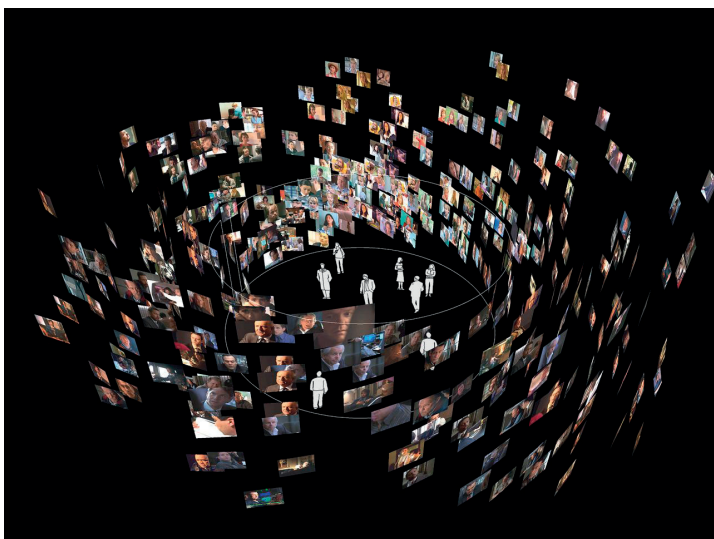
214. Wanda Gołkowska, Kinestezjon — ilustracja projektu i instalacji przestrzennej w formie kolażu (numer inwentarzowy: MWW/W/15), fot. Małgorzata Kujda. Praca znajduje się w kolekcji Muzeum Współczesnego, Wrocław

Potrzeba nowego kontaktu z dziełem sztuki leży więc u podstaw eksperymentów podejmowanych w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku z kinem panoramicznym, interaktywnym, cineramą, kinem holograficznym czy multimedialnymi pokazami wieloekranowymi, które zrywały ze stabilnym, perspektywicznym oglądem świata i pozwalały na polisensoryczne uruchomienie widza.

„Oczywiście, by osiągnąć fortunny efekt zanurzenia w środowisku immersyjnym, należy stworzyć technicznie zaawansowane warunki, które umożliwią zniwelowanie dysonanśu pomiędzy tym, co nasze zmysły sugerują wyobraźni i co w efekcie traktowane jest jako realne. Te technologiczne podstawy wcale nie muszą mieć natury digitalnej, wykorzystywane mogą być także rozmaite techniki tworzenia przedstawień obrazowych oraz innego rodzaju przekazów (dźwiękowych, taktylnych), opartych na starych, analogowych technologiach”⁴⁸.

W koncepcji Krechowicza zwielokrotnione i symultanicznie zestawiane pokazy slajdów, projekcje świetlne, filmy miały być rzutowane na całą wewnętrzną powierzchnię kuli, która miała współtworzyć kontekst doświadczenia audiowizualnego. Sfera budowałaby w ten sposób nowy typ relacji z ekranem. Uprzestrzennienie obrazów, dzięki animacji form, dodatkowo wzmocniłoby efekt immersyjnego środowiska obrazowego. Tak pomyślane, choć niezrealizowane, audiowizualne wydarzenie w półsferycznym namiocie pozwala umieścić je w kręgu zjawisk teatru rozszerzonego (co zbliża je najbardziej — mimo wielu różnic — do pokazów w *Movie Drome* Stana Vanderbeeka). Ponadto, koncepcja *Płonącego sokoła* przygotowywała pole do rzeczywistości wirtualnej — najdoskonalszej formy przestrzeni immersyjnej. Jej totalnym, multisensorycznym przejawem są współcześnie wytwarzane responsywne przestrzenie wielowymiarowe, w których publiczność nie tylko ma poczucie obecności w wirtualnym świecie, ale również może przekroczyć swoje fizyczne ograniczenia i ingerować w kształt wytworzonego środowiska.

⁴⁸ Tamże, s. 184.



215–217. *T_Visionarium II*, autorzy: Jeffrey Shaw, Neil Brown, Dennis Del Favero, Matt McGinity, Peter Weibel, 2006, Sydney, Australia, dzięki uprzejmości Jeffreya Shawa. https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/t_visionarium-ii/



Troska o losy świata, podobnie jak w okresie zimnowojennego zagrożenia wybuchem bomby atomowej, stała się ponownie aktualna. Antropocentryzm, postęp cywilizacyjny i podbój kosmosu są już dzisiaj naznaczone lękiem o dalsze istnienie naszej planety. Rokowania naukowców są bardzo pesymistyczne, trwa szóste wymieranie. W reakcji na tę dramatyczną sytuację podejmowane są strajki klimatyczne i działania artystyczne, mające na celu zwrócenie uwagi ludzi na skalę makro. Jedną z prac, która wpisuje się w ów dyskurs uwrażliwienia, jest instalacja *Blue Marble* chilijskiego artysty Sebastiana Errazuriza. Była to gigantyczna, dwudziestometrowa struktura led, umieszczona w środku Nowego Jorku, przedstawiająca Ziemię widzianą w czasie rzeczywistym z kosmosu. Praca z 2019 roku przypomina nam o kruchości naszego życia w perspektywie globalnej. Projekt składał też hołd pierwszemu zdjęciu Ziemi zrobionemu z kosmosu w 1972 roku przez załogę Apollo 17.

7. Tezy końcowe

Teatr Galeria wyrastał przede wszystkim z tendencji formalno-artystycznych lat sześćdziesiątych XX wieku, w których następował wzrost znaczenia czynnika performatywnego w sztukach wizualnych. Łukasz Guzek w *Rekonstrukcji sztuki akcji w Polsce* wyodrębnił:

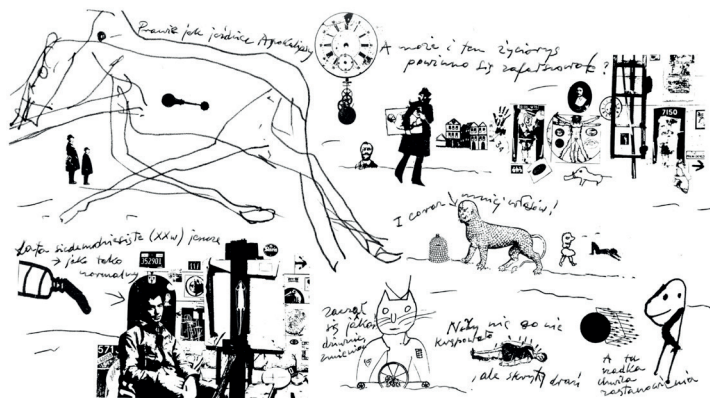
„1. Tendencję do rozszerzania granic sztuk wizualnych, wywodzącą się źródłowo z abstrakcyjnej plastyki lat sześćdziesiątych, ale obejmującą także konceptualną definicję sztuki oraz powiązania sztuki z mediami, a więc dzieła o proweniencji nie-plastycznej lat siedemdziesiątych.

2. Tendencję operowania przestrzenią jako środkiem artystycznym i kształtowania relacji przestrzeni — obecność, czyli environment lat sześćdziesiątych i instalacje lat siedemdziesiątych. Ich cechą wspólną jest powiązanie dzieła z przestrzenią rzeczywistą (przestrzenią obecności).

3. Tendencję do emancypacji (usamodzielnienia się) form sztuki akcji, czyli happening lat sześćdziesiątych i performance lat siedemdziesiątych¹.

W tym czasie formy abstrakcji geometrycznej i ekspresjonistycznej (malarstwo akcji-informel) wiązały się z przestrzenią rzeczywistą, ta z obecnością, która z kolei wprowadzała do dzieła akcję bezpośrednią. Jerzy Krechowicz dużo

¹ Łukasz Guzek, *Performatyzacja sztuki — schemat roboczy*, w: tenże, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, Tako, Warszawa-Toruń 2017, s. 53.



218. Rysunko-kolaż Jerzego Krechowicza *A może i ten życiorys powinno się zafałszować*, 2011. Praca znajduje się w zbiorach Rodziny

wcześniej niż Tadeusz Kantor² — choć twórczość plastyczna i teatralna tego ostatniego była dla młodego Krechowicza ważnym punktem odniesienia³ — wiedział o działaniach amerykańskich *happenerów*. Już w pierwszym programie *Kolonii karnej* Jerzy Frycz wspominał spektakle *dziania się* realizowane w Nowym Jorku — m. in. w pracowni Reda Groomsa, gdzie działała City Gallery oraz w Reuben Gallery, z którą związani byli wszyscy ważniejsi amerykańscy akcjoniści — poza wspomnianym Groomsem, także Jim Dine,

² Jak podaje Łukasz Guzek: „Kantor wspomina, że nazwę *happening* poznał w czasie pobytu w USA w 1965 roku, co z kolei wskazuje na drugie źródło inspiracji oprócz informel i nowego realizmu: malarstwo Pollocka i nurty abstrakcyjnego ekspresjonizmu oraz artystyczne wnioski, jakie wyciągali z niego Kaprow i inni twórcy *happeningów*. Kantor urządzał pogadanki informujące o tym, co się dzieje w świecie. Tak też było po powrocie z tego półrocznego pobytu w USA. W czasach żelaznej kurtyny posiadanie informacji o sztuce światowej było ważną zdobyczą. Autorytet Kantora powodował, że informacja puszczona przez niego w obieg zaczynała w sposób rzeczywisty oddziaływać na innych. Jest to więc uchwytany moment, w którym nazwa *happening* rozpowszechnia się w polskim świecie sztuki. Zob. Łukasz Guzek, *Happenings Kantora*, w: tenże, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, cyt. wyżej, przyp. 1, s. 76–77.

³ To właśnie Teatrowi Cricot 2 Kantora Hanna Ptaszkowska przypisała — pomijając realizacje Teatru Galeria — pionierską rolę we wprowadzaniu *happeningu* w Polsce. Por. H. Ptaszkowska, *Happening w Polsce (2)*, „Współczesność” 1969, nr 10, s. 8. Zainteresowanie Tadeusza Kantora *happeningiem* obejmuje lata 1965–1971.

Allan Kaprow, Claes Oldenburg i Robert Whitman. Możemy więc założyć, że Krechowicz — za pośrednictwem toruńskiego historyka sztuki i dzięki własnym poszukiwaniom oraz ciekawości — miał pewną wiedzę i wyobrażenie tego, jak te wydarzenia przebiegały⁴.

Podobnie, jak wielu z *happenerów*, nie zaangażował on do swoich spektakli profesjonalnych aktorów i aktorek. Allan Kaprow wspominał, iż:

„[...] inni moi przyjaciele (malarze), nie nawykli do gry aktorskiej, nadawali się bardzo dobrze, ponieważ dostrzegli źródło tego, co robili, w malarstwie: mieli nieomal poczucie, że kreują płaszczyzny, przestrzenie i obrazy w sferze znanej im sztuki. Nie musieli się troszczyć o wrażenie, jakie wywierają na widzu, o to, jak wyglądają na scenie”⁵.

Przedsięwzięcia te dopuszczały w pełni ekspresję przestrzeni i pozwalały tworzyć trójwymiarowe i ruchome obrazy. Krechowicz, łącząc w swoim teatrze sztuki performatywne z wizualnymi, a scenę z galerią, od początku myślał w niej kolażem. Inne, zauważalne wpływy *happeningu* na strukturę i formę spektakli to: odrzucenie konwencji, które w tradycyjnym teatrze kierowały procesem twórczym, przejawiające się tu w odejściu od egzemplarza reżyserskiego na rzecz dość luźno skonstruowanej partytury (w najbardziej ascetycznej wersji występującej jedynie w formie wizualnej), zbudowanej z przedziałów sekwencyjnych i równoczesnych, dopuszczającej improwizację i przypadek, choć zawierającej też ciągi paranarracyjne; brak identyfikacji czasu i miejsca akcji; stopniowe marginalizowanie słowa, które ostatecznie zostało usunięte, otwierając możliwość realizacji niewerbalnych wydarzeń (choć artysta wciąż inspirował się różnymi tekstami kultury — w tym literaturą; położenie akcentu na inne środki wyrazu — w tym szczególnie na działania,

⁴ W drugim programie autorem tekstu-manifestu był sam Krechowicz. Doprecyzował w nim krąg zjawisk, z których inspirację czerpał jego teatr, a więc: „[...] tzw. «happenings» — szczególnie te, które w 1961 roku aranżował Allan Kaprow, Robert Whitman i grupa Cleasa Oldenburga z Reuben Gallery w Nowym Jorku”.

⁵ Cyt. za: Tadeusz Pawłowski, *Własności i cele happeningu*, w: tenże, *Happening*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 69.

gesty, animację przedmiotów, wielokanałowe projekcje; odrzucenie grania ról; zrównywanie statusu wykonawcy i przedmiotu aż do wyłączności drugiego; korzystanie często z elementów znalezionych czy przypadkowych (odpady, przedmioty codzienne); wielokrotna prezentacja; bardzo zróżnicowana, bogata warstwa dźwiękowa, będąca kolażem dźwięków elektronicznych i konkretnych, która wyznaczała ramy czasowe dla ruchu scenicznego, akcji kinetyczno-luminescencyjnych czy animacji form. Projekcja dźwięku mogła być też w pewnym stopniu dostosowywana do każdorazowego wykonawstwa. Pozostałością po tradycyjnym teatrze była w realizacjach Galerii silna obecność reżysera i zachowanie w układzie przestrzennym binarnego podziału na siedzącą widownię i podwyższoną scenę, poza którą nie wykraczali wykonawcy czy animowane obiekty⁶. Było to jednak podyktowane brakiem odpowiedniej architektury w tamtym czasie. Od *Traktatu* (1966) bowiem różne zabiegi służyły zatarcia tej granicy — poprzez stosowanie czarnego płótna i symultaniczne projekcje — otaczając publiczność i pozwalając jej być wewnątrz audiowizualnego wydarzenia.

Kolejnym kręgiem zjawisk, istotnym w kontekście Teatru Galeria, była sztuka multimedialna, silniej rozwijająca się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Powstała ona w wyniku dialogu pomiędzy koncepcjami artystycznymi a technologią. Na polu kina ma swoją genezę w ograniczeniach filmu, szczególnie w mało twórczych możliwościach projekcyjnych, czy też w awangardowych próbach odejścia od materialnego nośnika na rzecz światła jako medium. W sztukach wizualnych ściśle wiązała się z potrzebą przełamania modernistycznego paradygmatu statycznego dzieła. Zjawiska te charakteryzowały się — według Ryszarda W. Kluszczyńskiego — takimi właściwościami jak:

„*procesualność* (w miejsce przedmiotowości), *komunikacyjność* (w miejsce przedstawienia, reprezentacji), *interakcja* (przeciwstawiona kontemplacji), *nielinearność* (wypierająca bądź zastępująca linearność), *hipertekstualność* (zastępująca

⁶ Poza ostatnim, niezrealizowanym spektaklem multimedialnym w sferze. Patrz wyżej, rozdział 6: *Ziemia — multimedialne dzieło sztuki*.

tekstualność), *nawigacja* (przeciwstawiona lekturze), *telematyczność* (wchodząca w nieuchronny i poniekąd paradoksalny dialog z taktylizmem), *immersyjność* (poszerzająca przestrzeń kontaktu z dziełem, zastępująca dystans percepcyjny przez zaangażowanie cielesno-zmysłowe, które staje się zarazem skrajną postacią taktylizmu)⁷.

Ich dobór i intensywność zależne były od postawy artystów i właściwości wybranego multimediu. W realizacjach Teatru Galeria występują tylko niektóre z wyżej wymienionych cech — procesualność, immersyjność i nielinearność. Artyści-malarze odeszli bowiem od statycznego artefaktu na rzecz procesu, tworząc spektakle audiowizualne,

„czyli pokazy, których autorzy, łącząc media (z reguły przy pomocy wcześniej stworzonej bazy), realizują projekt na oczach odbiorcy. To wydarzenia, w których czas powstawania i percypowania zrównuje się. Odbiorcy jednak [...] nie partycypują w tworzeniu dzieła⁸”.

Jest to szczególnie wyraźne od czasu realizacji *Termitier* (1964), gdy w strukturach kolejnych wydarzeń zaczęły dominować komponenty audiowizualne, a więc projekcje świetlne, slajdowe i fragmentów taśm filmowych, w których spożytkowano doświadczenia filmu transgresyjnego czy animowanego, pokazy slajdów, muzykę, akcje kinetyczne i animacje abstrakcyjnych form.

„Projekcja była z góry, z dołu, z boków, od środka, od tyłu. Jeżeli ma się ponad trzydzieści różnorodnych źródeł światła, a dochodziło do czterdziestki niekiedy, to spektakl był tak zagęszczony, jakby się z dziesięć filmów na raz wyświetlało na jedną przestrzeń i w związku z tym były skojarzenia, taka narracja poetyckiego typu⁹”.

⁷ Ryszard W. Kluszczyński, *Obrazy multimedialne*, w: tenże, *Film — wideo — multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999, s. 199.

⁸ Izabela Franckiewicz, *Wstęp. Sztuka audiowizualna — propozycja kategoryzacji*, w: tenże, *Kolor, dźwięk i rytm. Relacja obrazu i dźwięku w sztukach medialnych*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010, s. 11.

⁹ Wypowiedź Jerzego Krechowicza zarejestrowana roboczo na potrzeby filmu dokumentalnego *Legenda Żaka Mieczysława Bartłomieja Vogta*. Materiał użyty przez autora (taśma nr 12).

Integracja mediów następowała na poziomie percepcji. Projekcje obrazów i dźwięków, wypełniając przestrzeń i zacierając w pewnym stopniu granicę między sceno-galerią a widownią, oddziaływały immersyjnie. Nie angażowało to bezpośrednio odbiorców, lecz ich pochłaniało. Dodatkowo, odprzedmiotowanie dzieła i zastosowanie poli wizji w postaci rzutowanych symultanicznie i zwielokrotnionych wizualii, rozszczepiało strukturę jego odbioru, w różnym stopniu delinearizując je. Mimo audialnego spoiwa, rozwiązanie to pozostawiało publiczności pewną swobodę interpretacyjną i dowolność w procesie konkretyzacji dzieła. Spektakle Galerii z klasycznymi zjawiskami multimedialnymi łączyło również to, że były one realizowane na żywo, z udziałem wykonawców, obecnych od pewnego czasu nie w żywym planie, lecz jako wyświetlacze i animatorzy form-ekranów, którzy za każdym razem tworzyli przed publicznością ulotne, niepowtarzalne i wielobodźcowe widowiska. Krechowicz sam definiował TG jako teatr audiowizualny¹⁰. Określenie to jednak zawęża jego złożoność i wielotworzywowość, usuwając w cień ważną rolę kinetycznej scenografii czy manualnej animacji form, wywodzących się z teatru ożywionej materii. Krechowicz i pozostali twórcy, odrzucając dogmaty i eksperymentując, rozszerzali i przekraczali granice teatru i sztuk wizualnych, czerpiąc z popularnych widowisk z kręgu kultury atrakcji, a także wkraczając na pole praktyk radykalnej formy kina awangardowego — *expanded cinema*¹¹. Jak już wspomniałam, odbywało się to jednak na zasadzie inwersji, pole scenogalerii, otwierając się na praktyki kina, stało się polskim prekursorem transgresyjnych zjawisk. Trafniejsze i bardziej pojemne wydaje się więc nazwanie Teatru Galeria teatrem rozszerzonym — *expanded theatre*.

W obliczu zimnowojennej rywalizacji mocarstw, dynamicznego postępu cywilizacyjnego i technologicznego, który stawiał coraz większe wyzwania przed ludzkim sensorium,

¹⁰ W ramach V Studenckiej Wiosny Teatralnej w Lublinie prowadził dyskusję *Teatr audiowizualny (impresje)*, 1970. Program w wersji online: *Studenckie_Wiosny_Teatralne.pdf* [dostęp: 24.09.2025]

¹¹ Stanowi ono podłoże rozwoju sztuki interaktywnej i multimediiów.

a także dzięki laboratoryjnym praktykom eksperymentowania i prognozowania przyszłych tendencji oraz techno-możliwości (co McLuhan określał mianem *radarowania*), polscy artyści wypracowali wówczas interdyscyplinarną, heterogeniczną formułę wydarzeń artystycznych, korespondującą silnie, a nawet wyprzedzającą swój czas, jak i dostępne możliwości sprzętowe. Ich działania antycypowały też współczesną wielokranowość i wielokadrowość, dziś oswojoną poprzez symultaniczne procesy czy równoległe treści wyświetlane na ekranach komputerów i urządzeń mobilnych. Obraz i dźwięk — obecnie konstytuujące naturalne relacje audiowizualne na poziomie ontycznym — stały się dominującymi środkami, które dziś podlegają dalszym transformacjom: generowaniu przez narzędzia sztucznej inteligencji, wirtualizacji czy konstruowania rzeczywistości rozszerzonej. Znajduje to odzwierciedlenie w praktykach z kręgu teatru cyfrowego, sztuki nowych mediów czy bioartu. Rozwijają się również relacje transdyscyplinarne, łączące sztukę z nauką i technologią. W konsekwencji przemiany te inspirują różne strategie artystyczne, zmieniają sposoby percepcji (wielość bodźców) i modele uczestnictwa, umożliwiając choćby udział online, zaprogramowane ramy dla interakcji na poziomie medialnym czy poprzez specjalistyczną aparaturę (np. gogle vr), co potwierdza jedynie słuszność intuicji artystów w Teatrze Galeria. Współczesne perspektywy post- i transhumanistyczne zwracają uwagę nie tylko na to, co ludzkie i technologiczne, lecz także skłaniają do badania etycznych granic między tym, co żywe, i tym, co nieożywione, oraz do analiz możliwości sztucznego poszerzenia ludzkiej percepcji poprzez procesy hybrydyzacji (np. koncepcję „człowieczeństwa 4.0”), dynamiczny rozwój robotyzacji oraz nurt badań nad nieśmiertelnością określaną mianem immortlizmu. Nasilające się migracje, wymieranie różnych gatunków zwierząt, zmiany klimatyczne i kryzysy wojenne, ukazują jednak również zagrożenia wynikające z nadmiernie drapieżnego modelu cywilizacyjnego, w którym technologia nie tylko tworzy atrakcyjne sztuczne światy, ale również napędza konsumpcjonizm, wyklucza, manipuluje i polaryzuje, zabija, zaśmieca i wywołuje szereg

chorób somatycznych, psychicznych czy uzależnień. W tym sensie współczesne praktyki stanowią nie tylko rozwinięcie, lecz także krytyczne przewartościowanie intuicji artystów Teatru Galeria, potwierdzając ich aktualność, ale i otwierając nowe pola refleksji nad przyszłością sztuki i istot żywych w epoce postcyfrowej.

W 2023 roku, tuż przed śmiercią, Jerzy Krechowicz rozmyślał o cielesności przestrzeni. Jest to temat z gatunku tych futurologicznych i mu bliskich. Chciał napisać esej. Nie zdążył jednak. Ta książka jest wyrazem przyjaźni, jaka się nawiązała między nami przez lata, i fascynacji Teatrem Galeria. Wciąż uważam tego Artystę za jednego z najważniejszych nauczycieli, z którym podążałam wspólnie po międzyprzestrzeniach. Dziękuję jego rodzinie — szczególnie Jakubowi i Dominice Krechowiczom — za pomoc, otwartość i gościnę.

Bibliografia

Publikacje książkowe:

- 1x1 Jerzy Krechowicz, oprac. Jacek Staniszewski, Akademia Sztuk Pięknych. Gdańsk 2019; Link do wersji online: zbrojowniasztuki.pl/pliki/4de2bd9105fd339da9e187e437abcd3/jerzy-krechowicz-jacek-staniszewski-1-x-1.pdf
- 50 lat Klubu Żak, pod red. Magdaleny Renk-Grabowskiej, Klub Żak, Gdańsk 2007.
- Adamowicz, Eliza, *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Afanasjew, Jerzy, *Sezon kolorowych chmur. Z życia gdańskich teatrzyków 1954–1964*, Wydawnictwo Morskie, Gdynia 1968.
- Afanasjew z Sopotu, redakcja i wybór materiałów Małgorzata Abramowicz, Elżbieta Kościukiewicz-Roeding, Wydawnictwo Marpress, Gdańsk 1993.
- Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i współczesność*, pod redakcją Wojciecha Zmorzyńskiego, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2005.
- Almanach Ruchu Kulturalnego i Artystycznego ZSP*, pod redakcją Włodzimierza Sandeckiego i Jerzego Leszina, Zrzeszenie Studentów Polskich, Warszawa 1968.
- Almanach ruchu kulturalnego i artystycznego ZSP (1969–1972)*, pod redakcją Jerzego Leszina, Edwarda Mielcarka, Krzysztofa Mroziewicza, Zrzeszenie Studentów Polskich, Warszawa 1973.
- Ałapatow, Michaił, *Historia sztuki*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1981 (t. 1–4).
- Andrzej Pawłowski 1925–1986*, pod red. Jana Trzupka, Macieja Pawłowskiego, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2002.
- Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, wstęp i komentarz opracował Zbigniew Jarosiński; wybór i przygotowanie tekstów Helena Zaworska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978.

- Arnheim, Rudolf, *Myślenie wzrokowe*, przełożył Marek Chojnacki, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Bablet, Denis, *Rewolucje sceniczne XX wieku*, tłumaczenie Zenobiusza Strzeleckiego i Krystyny Mazur, Państw. Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.
- Marston, Bates, *Człowiek i jego środowisko*, przeł. Bogusław Molski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1967.
- Benjamin, Walter, *Berlińskie dzieciństwo około roku tysiąc dziewięćsetnego*, tłum. Bogdan Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010.
- Braun, Kazimierz, *Druza Reforma Teatru?*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979.
- Braun, Kazimierz, *Nowy teatr na świecie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.
- Braun, Kazimierz, *Przestrzeń teatralna*, Państw. Wydaw. Naukowe, Warszawa 1982.
- Braun, Kazimierz, *Wielka reforma teatru w Europie: ludzie — idee — zdaznienia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984.
- Brzozowski, Stefan, *Oświecenie. Dźwięk. Dekoracje. Techniczny warsztat teatralny*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1976.
- Budzik, Justyna Hanna, *Filmowe cuda i sztuczki magiczne. Szkice z archeologii kina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
- Carlson, Marvin, *Performans*, przełożyła Ewa Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Cenino, Cennini, *Rzecz o malarstwie*, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1955.
- Chmielecki, Konrad, *Estetyka intermedialności*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2008.
- Ciechowicz, Jan, *Myślenie teatrem*, Wydaw. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000.
- Cioffi, Kathleen M., *Alternative Theatre in Poland 1954–1989*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam 1996.
- Craig, Edward Gordon, *O sztuce teatru*, przełożyła Maria Skibniewska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.
- Cybulski, Andrzej, *Pokolenie kataryniarzy*, Wydawnictwo Morskie, Gdynia 1968.
- Czasopisma studenckie w Polsce 1945–1970*, pod redakcją Andrzeja K. Waśkiewicza, Zarząd Główny Socjalistycznego Związku Studentów Polskich, Warszawa 1975.
- Dawna medycyna i weterynaria. Pacjent*, pod redakcją Mariusza Felsmana, Józefa Szarka i Mirosławy Felsmann, Muzeum Ziemi Chełmińskiej, Chełmno 2011.
- Duda, Artur, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.

- Eisenstein, Siergiej, *Wybór pism*, pod redakcją Krystyny Garbień, przekład z ang. Helena Opoczyńska, Wiesława Zielińska, Centralne Archiwum Filmowe Warszawa 1959.
- Emil František Burian. *Teatr dynamiczny. Wybór pism o teatrze, muzyce i polityce*, wybór opracowanie i redakcja Jan Jiřík, tłum. Krystyna Mogilnicka, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2023.
- Faktomontaże Leona Schillera. *Polityka społeczna R.P., Cjankali, Krzyczące, Chiny!*, pod redakcją Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2015.
- Frydryczak, Beata, *Świat jako kolekcja. Próby analizy estetycznej natury nowoczesności*, Wydaw. Fundacji Humaniora, Poznań 2002.
- Friedberg, Anne, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.
- Franckiewicz, Izabela, *Kolor, dźwięk i rytm. Relacja obrazu i dźwięku w sztukach medialnych*, Neriton, Warszawa 2010.
- Furtenbach, Joseph, *O budowie teatrów*, przeł. i oprac. Zbigniew Raszewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1958.
- Furtenbach, Joseph, *O budowie teatrów*, przeł. i oprac. Zbigniew Raszewski, wyd. II, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Gdańskie teatralny. *Historia i współczesność*, pod red. Jana Ciechowicza, przy współpracy Haliny Kasjaniuk, Państw. Teatr „Wybrzeże”, Gdańsk 1988.
- Gdańskie Teatry osobne, pod red. Jana Ciechowicza i Andrzeja Żurowskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000.
- Gurgul, Monika, *W drodze do gwiazd. O teatrze i dramacie włoskiego futuryzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Grzeźczak, Marian, *Trzeci wiersz. Przypadki teatru poezji*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1973.
- Gwóźdź, Andrzej, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1997.
- Gwóźdź, Andrzej, *Pochwała widzialności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1990.
- Gwóźdź, Andrzej, *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*, Universitas, Kraków 2004.
- Guzek, Łukasz, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, Tako, Warszawa – Toruń 2017.
- Historia kina. Kino nieme*, pod red. Lubelskiego Tadeusza, Sowińskiej Iwony, Rafała Syski, Universitas, Kraków 2012, t. 1.
- Hockney, David, Gayford Martin, *Historia obrazów. Od ściany jaskini do ekranu komputera*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2017.
- Hopfinger, Maryla, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Sic!, Warszawa 2003.
- Intermedia. Małe monografie teatralne*, pod redakcją Krzysztofa Mrowcewicz, Akademia Teatralna w Warszawie, Warszawa 2025.

- Jakubowski, Henryk Tymon, *Amatorski ruch teatralny. Zarys historii 1939–1975*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1987.
- Janicka, Krystyna, *Surrealizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985
- Janicka, Krystyna, *Światopogląd surrealizmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.
- Janowski, Janusz, Nowosielski Kazimierz, *Poza ramami. Rozmowy z artystami*, Wydawnictwo Bernardinum, Pelplin 2011.
- Jelevska, Agnieszka, *Craig mit sztuki teatru*, Wydawnictwo Errata, Warszawa 2007.
- Jelevska, Agnieszka, *Ekotopie ekspansja technokultury*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2013.
- Jelevska, Agnieszka, *Sensorium. Eseje o sztuce i technologii*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.
- Jerzy Kujawski. *Maranatha*, pod red. Andrzeja Turowskiego, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2005.
- Jewsiecki, Władysław, *Prehistoria filmu*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1953.
- Jurkowski, Henryk, *Przemiany ikonosfery. Wizualny kontekst sztuki teatru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009.
- Jurkowski, Henryk, *Dzieje teatru lalek, t 2: Od romantyzmu do wielkiej reformy teatru*, Państw. Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
- Kandyński, Wasyl, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, tłum. Stanisław Fijałkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.
- Karpowicz, Agnieszka, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.
- Kantor, Tadeusz, *Dalej już nic...: teksty z lat 1985–1990*, Ossolineum, Wrocław 2005.
- Kantor, Tadeusz, *Metamorfozy: teksty o latach 1934–1974*, Ossolineum, Wrocław 2005.
- Kantor, Tadeusz, *Teatr Śmierci: teksty z lat 1975–1984*, Ossolineum, Wrocław 2005.
- Katalog plakatu studenckiego*, pod red. Tomasza Magowskiego (materiały z lat 1958–1984), Rada Naczelna ZSP, Poznań 1983.
- Kępiński, Zdzisław, *Piotr Potworowski*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1978.
- Kiec, Izolda, *W kabarecie*, Wydaw. Dolnośląskie, Wrocław 2004.
- Kiecko, Emilia, *Przyszłość do zbudowania. Futurologia i architektura w PRL*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2018.
- Kimball, Roger, *Długi marsz. Jak rewolucja kulturalna z lat 60 zmieniła Amerykę*, Wydawnictwo Sprawy Polityczne, Elbląg 2008.

- Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, pod redakcją Andrzeja Gwoździa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
- KINtop. Antologia wczesnego kina*, pod red. A. Dębskiego i M. Loiperdinger, Oficyna Wydawnicza Atut — Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2016.
- Kireńczuk, Tomasz, *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Kandinsky, Wassily, *O duchowości w sztuce*, ze wstępem Maxa Billa, tł. Stanisław Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki, Łódź 1996.
- Kircher, Athanasius, *Ars Magna lucis et umbrae*, Hermanni Scheus, ex typographia Ludovici Grignani, Roma 1646.
- Kluszczyński, Ryszard W., *Film — wideo — multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Instytut Kultury, Warszawa 1999.
- Kluszczyński, Ryszard W., *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010.
- Kompozytorzy gdańscy. Szkice*, pod red. Janusza Krassowskiego, GTPS, Gdańsk 1980.
- Kompozytorzy polscy 1918–2000*, pod red. Marka Podhajskiego, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki, Gdańsk-Warszawa 2005, t. II.
- Kornaś, Tadeusz, *Od STS-ów do kontrkultury. Teatr studencki w PRL-u w latach 1954–1969. Najważniejsze zespoły i spektakle*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2025.
- Kostelanetz, Richard, *Master Minds: Portraits of Contemporary American Artists and Intellectuals*. Wyd. Macmillan, New York 1969.
- Kosiński, Dariusz, *Opowiem jak najlepiej umiem. O teatrze Anny Karasińskiej*, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza: Komuna Warszawa, Warszawa 2020.
- Kotoński, Włodzimierz, *Muzyka elektroniczna*, Polskie Wydaw. Muzyczne, Kraków 1989
- Krechowicz, Jerzy, *Collage*, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2002.
- Kukiełko-Rogozińska, Karina, *Między nauką a sztuką. Teoria i praktyka w ujęciu Marshalla McLuhana*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014.
- Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. Cox Christoph, Warner Daniel, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Muzyka i jej inni: szum, dźwięk, cisza. Wprowadzenie*, pod red. Cox Christoph, Warnera Daniela, tłum. M. Matuszkiewicz, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria Gdańsk 2010.
- Kuźnicka, Danuta, *Obszary zwątpień i nadziei: inscenizacje Jerzego Grzegorzewskiego 1966–2005*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2006.

- Lau, Jerzy, *Teatr Artystów Cricot*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967.
- Lem, Stanisław, *Inwazja z Aldebarana*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959.
- Lem, Stanisław, *Opowiadania*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969.
- Lewandowska, Marysia, Cummings, Neil, *Entuzjaści Amatorskich Klubów Filmowych*, CSW, Warszawa 2004.
- Lichota, Patryk, *Transpozycje obecności w sztuce mediów. Od telekinezy do teleobecności*, Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2021.
- Limon, Jerzy, *Piąty wymiar teatru*, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- Łarionow, Dominika, *Przestrzenie obrazów Leszka Mądzika*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2008.
- Madeyski, Jerzy, Żurowski, Andrzej, *Józef Szajna*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1992.
- Maeterlinck, Maurice, *Życie przestrzeni*, przekł. F. Mirandoli, przedm. St. Błachowskiego, Wyd. Polskie, Poznań 1929.
- Maeterlinck, Maurice, *Życie termitów*, przekł. F. Mirandoli, Książnica Śląska, Mikołów 1947.
- Magala, Sławomir, *Polski teatr studencki jako element kontrkultury*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1988.
- Majewski, Piotr, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2006.
- Markowski, Marek Piotr, *Anatomia ciekawości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.
- Mazur-Fedak, Jolanta, *Józef Jarema w międzywojennym teatrze awangardowym Cricot (I)*, Universitas, Kraków 2008.
- Młoda polska scenografia*, pod red. Koecher-Hensel Agnieszki, Polski Ośrodek Międzynarodowego Instytutu Teatralnego ITI, Warszawa 2019.
- Moholy-Nagy, László, *Malarei, Fotografie, Film*, Albert Langen Verlag, München 1927.
- Moholy-Nagy, László, *Malarstwo, fotografia, film*, tłum. Małgorzata Leyko, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2022.
- Musiał, Grzegorz, katalog weneckiej wystawy „Luce e movimento”, przeł. Justyna Budzyk, Signum Foundation Palazzo Donà, Venezia 2010.
- Nie tylko klaun i tygrys. Szkice o sztuce cyrkowej*, pod red. Małgorzaty Leyko i Zofii Snaleskiej-Stempień, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019.
- Nienacki, Zbigniew [Zbigniew Tomasz Nowicki], *Sztuki teatralne*, Rzecznictwo Kulturowe, Warszawa 2004.

- Nowe światy. *Sztuki performatywne jako polityczne przestrzenie konfliktu, dialogu i troski*, pod red. Krzysztofa Kurka, Magdy Rewerendy, Agaty Siwiak, Wydawnictwo Naukowe UAM, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2022.
- Nowosielski, Kazimierz, *Galeria. O wybranych malarzach i malarstwie współczesnym* Wydawnictwo Bernardinum, Pelplin 2008.
- Nyman, Michael, *Muzyka eksperymentalna. Cage i po Cage'u*, przeł. Michał Mendyk, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012.
- O Kachu. *Profesor zwyczajny*, „Zeszyt Wydawniczy” nr 2/2010, red. Krzysztof Gliszczyński.
- Occupying spaces. Experimental theatre in Central Europe 1950–2010*, pod red. Ivo Svetina, przeł. David Livingstone, Slovenski Gledališki Muzej National Theatre Muzeum, Ljubljana 2010.
- Owczarski, Wojciech, *Miejsca wspólne, miejsca własne: o wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- Państwowa Opera i Filharmonia Bałtycka 1945–1985*, pod red. Anny Czekanowicz, Państwowa Opera i Filharmonia Bałtycka, Gdańsk 1985.
- Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych 1945–1965*, pod red. Józefy Wnukowej, Wydaw. Min. Obrony Narodowej, Gdańsk 1966.
- Passuth, Krisztina, *Moholy-Nagy*, Corvina, Budapest 1982.
- Parateatr: kreacje plastyczne, teatralizowany rytuał*, pod red. Ewa Dawidejt-Jastrzębskiej, Zjednoczone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe, Ośrodek Teatru Otwartego Kalambur, Sekcja Wydawnictwa i Zdążeń Plastycznych na zlec. Zarządu Głównego Socjalistycznego Związku Studentów Polskich, Wrocław 1980.
- Pearson, Mike, *Mickery Theater: An Imperfect Archeology*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2011.
- Performance*, pod red. Grzegorza Dziamskiego, Henryka Gajewskiego, Jana Stanisława Wojciechowskiego, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984.
- Picon, Gaetan, *Panorama myśli współczesnej*, teksty wybór i omówienie Roland Caillois i in., Libella, Paryż 1963.
- Piscator, Erwin, *Teatr polityczny*, przeł. Roman Szydłowski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983.
- Piwowska, Barbara, *Kolekcjonowanie świata. Jadwiga Maziarska listy i szkice*, Instytut im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2005.
- Pleśniarowicz, Krzysztof, *Kantor: artysta końca wieku*, Wydaw. Dolnośląskie, Wrocław 1997.
- Polska myśl teatralna i filmowa*, pod red. Tomasza Siverta i Romana Taborskiego, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1971.
- Pomian, Krzysztof, *Zbieracze i osobliwości. Paryż Wenecja XVI-XVII wiek*, przeł. Andrzej Pieńkos, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.
- Poprzącka, Maria, *Inne obrazy: oko, widzenie, sztuka: od Albertiego do Duchampa*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

- Porębski, Mieczysław, *Granica współczesności: ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1965
- Porębski, Mieczysław, *Ikonosfera*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Po śladach awangardy*, pod red. Łukasza Guzka, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2023.
- Prodeus, Adrianna, *Themersonowie. Szkice biograficzne*, Świat Literacki, Warszawa 2010.
- Przekraczając medium. Andrzej Pawłowski 1925–1986 / Transcending the medium. Andrzej Pawłowski 1925–1986*, pod red. Anny Borowiec, Magdaleny Piłakowskiej, przeł. Szymon Nowak, Galeria Piekary/Verbum Sp. zoo, Poznań 2012.
- Przestrzeń w dramacie, teatrze i sztukach plastycznych*, pod red. Wojciecha Balucha, Michała Lachmana i Dominiki Łarionow, Księgarnia Akademicka, Kraków 2006.
- Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, pod red. Violetty Sajkiewicz i Ewy Wąchockiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009.
- Puzyna, Konstanty, *Syntezy za trzy grosze*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
- Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, pod red. Tomasza Majewskiego, Warszawa 2008.
- Sabbatini, Niccolò, *Pratica di fabricar scene e machine ne'teatrali*, Francesco Bolzetta, Venezia 1638.
- Sabbatini, Niccolò, *Praktyka budowania scen i machin teatralnych*, przekł. i oprac. Anastazja Kasprzak, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Schiller, Konrad, *Awangarda na Dzikim Zachodzie. O wystawach i sympozjach Złotego Grona w Zielonej Górze*, Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa-Zielona Góra 2015.
- Sounding the body electric. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957–1984*, David Crowley i Daniel Muzyczuk (red.), Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012.
- Stradomski, Wiesław, *Film amatorski w Polsce*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1971.
- Strzelecki, Zenobiusz, *Polska plastyka teatralna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.
- Strzelecki, Zenobiusz, *Współczesna scenografia polska*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1984.
- Studio Eksperyment. Zbiór tekstów, Studio Eksperyment. Leksykon*, pod red. Marty Roszkowskiej, Bogny Świątkowskiej, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2012.
- Schulz, Brunon, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Ossolineum Wrocław – Warszawa – Kraków, 1998.

- Schlemmer, Oskar, *Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism*, wstęp, przekład i opracowanie Małgorzata Leyko, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Stanisława Fleszarowa-Muskat i jej współcześni, red. Artur Nowaczewski, Janusz Mosakowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2021.
- Szwiec, Wojciech, *Filmowe Południe — Kino amatorskie na Górnym Śląsku*, Wydawnictwo Miejskiej Biblioteki Publicznej, Mikołów 2012.
- Świat według Themersonów. *Szkice do portretu*, pod redakcją Zbigniewa Majchrowskiego, Wydawnictwo Trinum Czesław Kabala i S-ka, Gdańsk 1994.
- Świąder-Puchowska, Barbara, *Myslenie obrazem. Gdańskie teatry plastyków w latach 50. i 60. XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2018.
- Tadeusz Kantor. *Niemożliwe*, pod red. Jarosław Suchan, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2000.
- Taranienco, Zbigniew, *Rozmowy o malarstwie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.
- Taranienco, Zbigniew, *Teatr bez dramatu*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1979.
- Taranienco, Zbigniew, *Uwagi o sztuce współczesnej*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury Warszawa 1988.
- Teatr bezsłownej prawdy. Scena plastyczna Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, pod redakcją Wojciecha Chudego, Redakcja Wydawnictwa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1990.
- Teatry studenckie w Polsce*, pod redakcją Koeniga Jerzego, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe Warszawa 1968.
- Themerson, Stefan, *O potrzebie tworzenia widzeń*, Wydawnictwo CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008.
- Themerson, Stefan, *Wykłady Profesora Mmaa*, PIW, Warszawa 1958.
- Tomaszewska, Ewa, *Tam i z powrotem. Rzecz o lalkarskich kontaktach polsko-czechosłowackich i polsko-czesko-słowackich na Śląsku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014.
- Tomczyk-Watrak, Zofia, *Józef Szajna i jego teatr*, Państwowy Instytut Wydawniczy Warszawa 1985.
- Tomczyk-Watrak, Zofia, *Wybory i przemilczenia: od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001.
- Turska, Irena, *Almanach baletu polskiego 1945–1974*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Poznań 1983.
- Twarzą w twarz z obrazem: materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 24–26 października 2002*, pod redakcją Marii Poprzęckiej, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2003.
- Udalska, Eleonora, *Teatralne silva rerum*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010.

- Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne*, opracował Jan Leszczyński, PWN, Warszawa 1974.
- Wydział grafiki, pod redakcją Anny Korejwo, *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku*, Gdańsk 2008.
- Wydział Malarstwa i Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku 2007, pod redakcją prof. Teresy Miszkin, prof. Jerzego Ostrogórskiego, prof. Mieczysława Olszewskiego, *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku*, Gdańsk 2007.
- Youngblood, Gene, *Expanded cinema*, E. P. Dutton & Co., New York 1970.
- Zawojski, Piotr, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018.
- Zielinski, Siegfried, *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zaoposredniczonego słuchania i widzenia*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
- Żurowski, Andrzej, *Ludzie w reflektorach*, Czytelnik, Warszawa 1982.
- „Życie zamieniam w obraz”. *Sztuka Józefa Szajny*, pod redakcją Eleonory Udalskiej, Katowice 2005.

Artykuły:

- (Brak autora), *Eksperyment współczesny*, „Polska” 1964, nr 4.
- Afanasjew, Jerzy, *Tu pociąg kino palace*, „Tygodniowy Przegląd Filmowo-Telewizyjny” 1960, nr 20.
- Barwiński, Stefan (wł. Kopczyński Bronisław Onufry), *O filmie abstrakcyjnym*, „Sztuka i Naród” 1942, nr 2.
- Berwid-Buchner, Maria, *1966 w studenckich teatrach*, „itd” 1967, nr 9.
- Biała Jdwiga, *Od globusa gwiazdnego do współczesnego planetarium*, „Urania” 1985, nr 2.
- Błazejewski, Michał, *To tu czyli nigdzie*, „Dziennik Akademicki” z 2 marca 1981, nr 43.
- Bredenkamp, Horst, *Media obrazowe*, „Artium Quaestiones”, 2004, nr XV 2004.
- Chudziński, Edward, *Dziesięć holenderskich dni*, „Student” 1968, nr 12.
- Ciechowicz, Jan, *Dramatyczny w Gdyni*, „Życie Literackie” nr 49, z 6 grudnia 1974.
- Colomina, Beatrix, *Eclosed by Images: The Eameses; Multimedia Architecture*, „Grey Room” 02 (Winter 2000).
- Cybulski, Andrzej, *O społecznych wynikach działalności Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki*, „Biuletyn ZPAP” (lipiec-sierpień 1971, nr 83–84).
- Cybulski, Andrzej, *Przyjaźnie z malarzą*, „Litery” 1969, nr 11.
- Cybulski, Władysław, *Epidiaskopowy teatr lalek*, „Dziennik Polski”, 1954, nr 3.

- Czarnowska, Anita, *Sześć wspaniałych festiwali?* w „Festiwalowy Kurier” 1987, nr 7.
- Dreyer, Regina, *Z młodzieńczej twórczości Sergiusza Eisensteina („Montaż atrakcji”)*, „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 3.
- Dziadek, Adam, *Muzeum nowoczesności André Malraux: idea i praxis*, „Studia Muzealno-Historyczne”, 2013, nr 5.
- Ekwiński, Andrzej *Informacja*, w: „Pokaz nr 1”, Warszawa 1970.
- Fac, Bolesław, *Studencko-stoczniowa więź*, „Litera”, 1963, nr 11.
- Frycz, Jerzy, *O Galerii*, wstęp do programu *Kolonii karnej*, Gdańsk 1961.
- Garsztecki, Janusz, *Andrzej Pawłowski*, „Ty i Ja” 1963, nr 6.
- Giełdzik, Damian, *Toczyski Witold, Forma czy treść?*, „Politechnik. Tygodnik studencki” 1968, nr 5.
- Giełżyński, Wojciech, *Żak czyli pochwała sensu*, „Dookoła Świata” 1962, nr 4.
- Giżycki, Marcin, *Magiczne początki kina*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29–30.
- Głowacki, Jan, *Żak*, „Kultura i Ty”, 1963, nr 7.
- Górzanski, Jerzy, *Traktat o broni maszynowej*, „Orientacje”, listopad 1966, nr 4.
- Groth, Martyna, *Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria*, „Pamiętnik Teatralny” 2015, z 2.
- Groth, Martyna, *Sensorium i media*, „Sztuka i Krytyka” 2024, nr 9.
- Groth, Martyna, *Sztuka jako system wczesnego ostrzegania*, „Akademia w mieście” 2019, nr 4.
- Grześczak, Marian, *Pies na Galerii*, „itd”, nr 28, 14 VII 1963.
- Gunning, Tom, *Jesteśmy tutaj i gdzieś indziej: Magia sceniczna końca XIX wieku a pojawianie się (i znikanie) wirtualnego obrazu jako korzenie kina*, „Kultura Popularna” 2013, nr 3.
- Gwóźdź, Andrzej, *Łászló Moholy-Nagy czyli urzeczenie światłem*, „Iluzjon” 1986, nr 1.
- Gwóźdź, Andrzej, *Narodziny kina z ducha triku*, „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 99, s. 10.
- Henkel, Barbara, *Korespondencja z NRF. Festiwal w Erlangen*, „itd”. 1964, nr 198.
- Henkel, Barbara, *Na afiszach nowe nazwy, na estradach — nowe twarze*, „Sztandar Młodych” 1962, nr 82.
- Hołówko, Stefan, *W stronę XXI wieku*, „Projekt” 1970, nr 5.
- Hołyński, Marek, *Plastyka i komputery*, „Sztuka” 1975, nr 5.
- Huhtamo, Erkki, *Podstawy ekranologii*, „Widok. Wro media art reader”, Wrocław 2009, nr 1.
- Januskiewicz, Krystyna, Szymski, Adam, *Granice ludzkiej wyobraźni. Natura i architektura w dobie technologii cyfrowych*, „Archivolta” 2014, nr 2.
- Jarzynówna-Sobczak, Janina, *Premiera polskich baletów*, „Dziennik Bałtycki”, nr 42 z dnia 6 lutego 1974.

- Jeleńska-Papp, Janina, *Przestrzeń jako środek wyrazu w rzeźbie XX wieku*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione III”, 2008, Folia 48.
- Jelevska, Agnieszka, *Nadmarioneta, czyli forma aktorstwa*, „Pamiętnik Teatralny” 2003, z. 3–4.
- Jelevska, Agnieszka, *Transmedia a sztuka Roberta Wilsona*, „Images” 2009–2010, nr 13–14.
- Justynowicz, Bogdan, *2+2+3 czyli reprezentacja trzech pokoleń sopockiej szkoły*, „Literary” 1966, nr 11.
- Justynowicz, Bogdan, *Krechowicz*, „Literary” 1967, nr 11
- Justynowicz, Bogdan, *Teatr przeczytany, czyli kilka uwag o „Galerii” Jerzego Krechowicza*, „Nowy Wyraz” 1973, nr 9.
- Kajzar, Helmut, *Teatry Studenckie jesienią 1969 roku*, „Dialog” 1970, nr 1.
- Kanold, Barbara, *Szekspirowska „Burza”*, „Dziennik Bałtycki”, 1971, nr 139 z dnia 12 czerwca 1971.
- Katarasiński, Jerzy, *Spór o „Termitię”*, „Dziennik Łódzki”, 13 grudnia 1964, nr 297
- Kiszkis, Andrzej, *Cztery owocne dni studenckiej kultury*, „Dziennik Bałtycki” nr 275, 17.11.1961.
- Kluszczyński, Ryszard W., *Film, muzyka, język. Polskie dyskusje o filmie abstrakcyjnym w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, „Exit” 1993, nr 4.
- Kluszczyński, Ryszard W., *U początków historii filmu interaktywnego (Jeffrey Shaw — Luc Courchesne — Grahame Weinbren)*, „Postscriptum Polonistyczne” 2014, nr 2.
- Komendecki, Mirosław, *Porównania*, „Literary” 1969, nr 9.
- Komendecki, Mirosław, *Porównania 1971*, „Literary” 1971, nr 9.
- Konarz, Marek [właśc. Marian Grześczak], *Wizualna forma teatru*, „itd” marzec 1965.
- Kopania, Kamil, *Teatr lalek, Bauhaus, Richard Teschner, Kineformy. Kilka uwag na temat wczesnej twórczości Andrzeja Pawłowskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2002, nr 39–40.
- Korczak, Katarzyna, *Gdyby zabrakło ptaków*, „Głos Wybrzeża”, 1999 z dni 5, 6, 7 listopada.
- Kornatowska, Maria, *O teatr poszukujący*, „Odgłosy” nr 21, z 26 maja 1968.
- Kosińska, Maria, *W kręgu poszukiwań*, „Życie Warszawy” nr 296 z 13 grudnia 1963.
- Kotlica, Jacek, *Seanse czystej formy — o teatrze Jerzego Krechowicza*, „Orientacje” październik 1968.
- Kowska, Bożena, *III Złote Grono 1967*, „Polityka” 1967, nr 40.
- Kral, Andrzej Władysław, *Nasz teatr studencki*, „Teatr” 1965, nr 14.
- Krechowicz, Jerzy, *W sporze ze światem*, „Autograf” 1996, nr 6.
- Krechowicz, Jerzy, *Pies, a także brak psa*, Gdańsk 1963.
- Krechowicz, Jerzy, *Prymat poszukującego rozumu*, „Autograf” 1997, nr 6.

- Kukiełko, Kalina, *Sztuka w teorii mediów Marshalla McLuhana*, „Media, Kultura, Społeczeństwo” 2009, nr 1.
- Kydryński, Lucjan, *Wynalazek Andrzeja Pawłowskiego*. „Kineformy”, „Przekrój” 1957, nr 619.
- Laik [Andrzej Kiszki], *Teatr stopniowej rezygnacji*, „Dziennik Bałtycki” nr 165, 13 i 14 V 1969,
- Łastawiecki, Kazimierz, *Kartka z podróży*, „Dziennik Bałtycki” nr 288 z 3–4 grudnia 1972.
- Łastawiecki, Kazimierz, *Galeria wystawia*, „Dziennik Bałtycki” nr 119, 20–21.V.1962.
- Łukaszewska, Teresa, „Sylfidy, „Gilgamesz” i „Odwieczne pieśni”, „Ilustrowany Kurier Polski” nr 18 z dnia 22 stycznia 1974.
- Łysiak, Waldemar, *Richard Buckminster Fuller — geniusz konstrukcji jutra*, „Architektura” 1970, nr 4–5.
- Maciejewska, Beata, *Najważniejsza jest praca*, „Gazeta Wyborcza” 24 X 1997.
- Marszałek, Rafał, *Notatki ze studenckiego festiwalu*, „Współczesność” 8 czerwca 1965.
- Mechanisz, Janusz, *Zwycięstwo „Gilgamesza”*, „Teatr”, 1974, nr 9.
- Melkowski, Stefan, *Nowatorstwo czy amatorszczyzna? (Po studenckim festiwalu debiutów teatralnych)*, „Nowa Kultura” 1962, nr 1.
- Mencwel, Andrzej, *Grześćczak Marian, Znamiona nowego stylu*, „Ilustrowany Magazyn Studencki”, nr 28 z dnia 14 lipca 1963.
- Mielcarek, Eugeniusz, *Szansa teatru studenckiego*, „Gazeta Poznańska” nr 266 z dnia 9–10 listopada 1963.
- Misiorny, Michał, *Musical i kabarety*, „Literary” 1969, nr 7.
- Misiorny, Michał, *Pod znakiem Gdańska*, „Głos Szczeciński” nr 285, 3 XII 1963.
- Misiorny, Michał, *Przerwa na Szekspira*, „Literary” 1971, nr 8.
- Moholy-Nagy, László, *Kino symultaniczne albo polikino*, przekł. A. Gwóźdź, „Iluzjon” 1986, nr 1.
- Moholy-Nagy, László, *Problemy nowego filmu*, przekł. A. Gwóźdź, „Iluzjon” 1986, nr 1
- Moskalówna, Ewa, *Przyszedłem Pana zabić*, „Literary” 1969, nr 10.
- Orzeszyna-Pabiś, Michał, *Kino atrakcji: historia, krytyka, mapa i kartoteka*, „Kultura Popularna” 2013, nr 3.
- Okopiński, Marek, *O teatrze aktora i o teatrze autora*, „Literary” 1970, nr 1.
- Pencuła, Jan, *Amatorski Klub Filmowy Żak*, „Fotografia” 1965, nr 10.
- Piwińska, Marta, *Minimalizm albo o teatrach studenckich*, „Współczesność” 1962, nr 9.
- Ptaszkowska, Hanna, *Happening w Polsce (2)*, „Współczesność” 1969, nr 10.
- Puzyna, Konstanty, *Teatr studencki*, „Współczesność” 1965, nr 20.
- Puzyna, Konstanty, *Wyjałowienie teatru*, „Dialog” 1966, nr 7.

- Rafałowski, Tadeusz, „Burza”, „Głos Wybrzeża”, nr 140, z dnia 15 czerwca 1971
- Rafałowski, Tadeusz, *Galeria*, „Głos Wybrzeża”, 1961, nr 294.
- Rafałowski, Tadeusz, *Na studenckiej scenie*, „Głos Wybrzeża” nr 14, 18 I 1965.
- Rafałowski, Tadeusz, *Niezwykły świat J. Krechowicza. Od „Galerii” do „Totu”*, „Głos Wybrzeża” z 17 czerwca 1969.
- Rafałowski, Tadeusz, *W stronę teatru — czy plastyki*, „Głos Wybrzeża” z 22 maja 1963.
- Rajewska, Iwona, *Fotografia intermedialna*, „Sztuka” 1988, nr 5–6.
- RE.bauhaus*, „Sztuka i Dokumentacja” 2020, nr 23, pod red. Martynty Groth, Katarzyny Zawistowskiej, Michała Pszczołkowskiego, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2020.
- Salesse-Lavergne, André J., *Fotografia stroboskopowa widzi to, czego nie dostrzega oko*, „Fotografia” 1962, nr 3.
- Semil, Małgorzata, *O happeningu bez uwag*, „Dialog” 1966, nr 7.
- Sierpiński, Zdzisław, *Przedstawienie „Krakowiaków i górali” na otwarciu Gdyńskiego Teatru Muzycznego*, „Życie Warszawy” nr 120 z 10 grudnia 1979.
- Sikora, Elżbieta, *Jerzy Krechowicz*, „itd” maj 1968.
- Sirecki, Sławomir, *Tajna misja*, „Wieczór Wybrzeża” z 25 maja 1965.
- Socha, Ryszarda, *Kurtyna w dół*, „Polityka” 1996, nr 3 (20. I).
- Sontag, Susan, *Film i teatr*, tłum. G. Nagrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 87–88.
- Svoboda, Josef, *Laterna Magika*, „The Tulane Drama Review”, 1966, nr 1, w przekładzie angielskim K. Morris.
- Sykta, Izabela, *Ewolucja idei postępu i wizji miast przyszłości zapisana w krajobrazach, obiektach i pokazach Wystaw Światowych — od Brukseli 1958 do Osaki 1970*, „Przestrzeń i Forma” 2014, nr 22.
- Szczepanik, Jacek, *O urządzeniu zwanym planetarium*, „Młody Technik” 2004, nr 8.
- Szczepuła, Barbara, *Wędrowiec. Niesforny artysta. Profesor Krechowicz w labiryncie sztuki*, „Dziennik Bałtycki” 2005 z dnia 1 kwietnia.
- Szpakowski, Andrzej, *Plastyka na Pomorzu*, „Przegląd Artystyczny”, 1967, nr 1.
- Sztabiński, Grzegorz, *Znaczenie i miejsce grafiki*, „Sztuka” 1974, nr 5
- Śliwoniak, Lech, *Gorący w swoim niezmiernym zimnie. O Jerzym Krechowiczu i jego Teatrze Galeria*, „Scena” 2023, nr 1–2, s. 11–12.
- Świtek, Gabriela, *Boullée, Wolter, Newton. Architektura i newtonianizm w dobie oświecenia*, „Rocznik Historii Sztuki” 2014, t. 39.
- Taranienko, Zbigniew, *O narracji plastycznej w teatrze*, „Sztuka” 1975, nr 3.
- Toczyński, Witold, *Jeszcze raz To Tu*, „Literary” sierpień 1969.
- Twardoszyński, Jarosław, *Strajk Siergieja Eisensteina, czyli atrakcyjność ideologii*, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 49–50.

- Visser, Hein, *WARSZTAT III Impresja*, „Mickery Mouth” 1971, nr 13.
- Waczków, Józef, *Bilansowanie teatralne*, „itd”, 17 stycznia 1965.
- Watrak, Zofia, *Gdańskie teatry plastyków w kontekście ewolucji sztuki współczesnej. Próba reinterpretacji*, „Gdański Rocznik Kulturalny” 1999, nr 18.
- Wąsik-Linder, Monika, *Czar rewii. Nowoczesne oblicze teatru robotniczego Erwina Piscatora*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2020, nr 2, s. 6.
- Wolf, Sonia [właśc. J. Krechowicz], *Czy zaczekamy żeby zobaczyć hipopotama*, „Student” 1968, nr 11.
- Wolf, Sonia [właśc. J. Krechowicz], *Święte krowy*, „Student” 1968, nr 12.
- Wróblewski, Andrzej, *Teatr — ich pasją*, „Życie Warszawy” 1962, nr 85.
- Ziegenhirte, Julia, *Powrót Szekspira*, „Ilustrowany Kurier Polski” nr 142 z 17 czerwca 1971.
- Żurowska, Maria, „Świątoszek” w *Teatrze Dramatycznym*, „Głos Wybrzeża” nr 211 z 15 października 1974.
- Żurowski, Andrzej, *Studenckie sceny*, „Literary” 1967, nr 10.
- Żurowski, Andrzej, *Ujawnić tajną misję*, „Literary” 1965, nr 7.
- Żurowski, Andrzej, *To Tu — teatr absurdu*, „Literary”, czerwiec 1972.
- Żurowski, Andrzej, *Wyspy czystej formy: o teatrze Jerzego Krechowicza*, „Słupskie Prace Filologiczne”, 2009 seria 7.

Publikacje/artykiły online:

- https://www.albertina.at/site/assets/files/18776/pm_valie_export_eng-1.pdf
- Cyz, Tomasz, *Między światłem a ruchem jest dźwięk*
<http://www.dwutygodnik.com/arttykul/1400-miedzy-swiatlem-a-ruchem-jest-dzwiek.html> [data dostępu: 10.09.2015].
- Gac, Dominik, *Obecność*, „Teatr” 2024 nr 5. Artykuł dostępny online:
https://archiwum.teatr-pismo.pl/22799-obecnosc/?fbclid=IwY2xjawOJwXpleHRuA2FlbQIxMABicmlkETFGOHJ5Z3J4eHJqT1BJM2hrc3J0YwZhcHBfaWQQMjlyMDM5MTc4ODIwMDg5MgABHq1Kwf5qhVKhW8-t4v4YIMkVacmPt3EbSPvWASzEd3y5oA9QDhwOdABeINO6_aem_GQLnvYffbXzLymG0bsajxA [Data dostępu: 19.11.2025]
- http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/115544/1_Theatralia_14-2011-1_11.pdf [data odsłony 01.09.2013]
- Głównia, Dawid, *Misemono: japoński świat atrakcji*, część 2:
<https://panoptykon.blogspot.com/2016/03/misemono-japonski-swiat-atrakcji-czesc.html> [data dostępu: 04.09.2025].
- Leszkowicz, Paweł, *Imperium zmysłów. Intermedialna synestezja — idee wystawy*. https://www.academia.edu/44274566/Imperium_zmys%C5%82%C3%B3w_Intermedialna_synestezja [data dostępu: 01.06.2025]

- https://monoskop.org/images/5/5d/9_Evenings_Theater_and_Engineering_1966.pdf [data dostępu: 20.11.2025]
- monoskop.org/images/4/40/Youngblood_Gene_Expanded_Cinema_no_OCR.pdf [data dostępu: 05.09.2025]
- https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_325838.pdf [data dostępu: 10.02.2019].
- Mroziewicz, Krzysztof, *Konstanty Puzyna o teatrze studenckim*. Artykuł online: <https://www.teatralny.pl/artykuly/konstanty-puzyna-o-teatrze-studenckim-225> [data dostępu: 19.11.2025]
- Poprzęcka, Maria, *W szczelinie między sztuką a życiem*, www.atlassztuki.pl/pdf/Rauschenberg3.pdf [Data dostępu: 15.01.2019]
- Reisigová, Hana, *Emil František Burian: czechosłowacki rewolucjonista teatru*, artykuł online: *Emil František Burian: czechosłowacki rewolucjonista teatru* | grotowski.net [data dostępu: 17.09.2025]
- Szczecińska, Ewa, *Improwizacja i podświadomość*, zob: <http://www.dwu tygodnik.com/artukul/1429-improwizacja-i-podswiadomosc.html> [data odsłony: 7.06.2013].
- Śliwonik, Lech, *Jerzy Krechowicz i jego Teatr GALERIA — pierwszy prawdziwy eksperyment w studenckim ruchu teatralnym*. Artykuł online: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/328734/jerzy-krechowicz-i-jego-teatr-galeria-pierwszy-prawdziwy-eksperyment-w-studenckim-ruchu-teatralnym> [data dostępu: 16.11.2025].
- W ogóle najważniejsza rzecz na świecie...* Online: *W ogóle najważniejsza rzecz na świecie...* — „Kultura Enter” [Data dostępu: 18.09.2025]

Indeks osób i postaci

- Abramowicz Małgorzata 107
Afanasjew Alina 106
Afanasjew Jerzy 99 100 106 108
128 140
Anenkow Jurij Pawłowicz 246
Apollinaire Guillaume 173
- Bablet Denis 142
Banaszkiewicz Władysław 104
Baran Bogdan 80
Barchin Michaił 42
Bardini Aleksander 168
Barczyński Andrzej 12 112 115 119
122 129 144 151
Bates Marston 103 207
Batista Leone Battista 55
Bauersfeld Walther 239 243 250
Bąkowski Wojciech 23
Belson Jordan 25
Benjamin Walter 80 89 98
Berdyszak Jan
Bergman Ingmar 104
Berwid-Buchner Maria 178
Béla Julesz 105
Biała Jadwiga 240
Blaché Alice Guy 21
Błażejewski Michał 216
Bojarski Czesław 135 136
Bokinięc Lucjan 104
Bolz Norbert 171
Borowiec Anna 198
Boullée Étienne-Louis 231 236 237
- Braun Kazimierz 242
Bredekamp Horst 64 93
Breer Robert 28
Briusow Walerij 141
Brown Neil 255
Brulovius Caspar 156
Bruyner Tony 226
Bryl Jacek 216
Bryl Mariusz 64
Brzozowski Stefan 157 172
Budzik Justyna Hanna 48
Budzyk Justyna 118
Budzyński Janusz 119
Bulman Emilia 170
Buñuel Luis 105 134
Burian Emil František 40 42 43 44
- Cage John 27 72 184 196
Caillois Roland 173
Calder Alexander 246
Callahan Michael 26
Cangiullo Francesco 134
Cardew Cornelius 185 186 187
Carlson Marvin 133 139
Cox Christoph 185 186
Čapek Karel 38 74 142
Chaplin Charlie 105
Childs Lucinda 28
Chmielecki Konrad 114
Chudzikiewicz Antoni 57
Chudziński Edward 203 204
Chwistek Leon 222

- Ciechowicz Jan 5 116
 Cioffi Kathleen McCutcheon 16
 Clair René 123
 Colomina Beatrix 244
 Cope Walter 86
 Cowell Henry 184
 Craig Edward Gordon 141 142
 Cross Lowell 29
 Crowley David 112 160
 Cummings Neil 105
 Cybulski Andrzej 83 85 123 144
 145 152 191
 Cybulski Władysław 60
 Cyz Tomasz 118
 Czarnowska Anita 6

 da Vinci Leonardo 55 83 191
 Dali Salvador 134 164
 Dąbrowski Witold 16
 Debussy Claude 184
 Del Favero Denis 255
 Della Porta Giambattista 55 57
 Depero Fortunato 167
 Dębski Andrzej 55
 Dine Jim 258
 Disney Walt 105
 Doyen Eugène Louis
 Dreyer Regina 36 37
 Duchamp Marcel 89 91 117 139
 Duda Artur 21
 Durkee Barbara 26
 Durkee Steve 26
 Dutkiewicz Józef D. 202
 Dyakowski Andrzej 12 115 191 217
 Dziadek Adam 97

 Edison Thomas 34
 Eames Charles 244
 Eames Ray 244
 Eisenstein Siergiej 35 36 37 105
 Ekwiński Andrzej 248
 Errazuriza Sebastian 256
 Export Valie 33 34
 Fahlström Öyvind 28
 Fedorowicz Jerzy 248 252
 Fellini Federico 105
 Felsmann Mariusz Zbigniew 103
 Felsmann Mirosława 103

 Feuerring Maksymilian 40

 Figlarowicz Sanna 53 101 158 161
 162 166 167
 Figlarowicz Stefan 53 101 158 161
 162 166 167
 Fijałkowski Stanisław 177
 Fischinger Oskar 123 140
 Forman Miloš 43
 Foregger Nikolaј 37
 Franckiewicz Izabela 46 188 261→
 Frejer Romuald 106
 Friedberg Anne 30 31 63 64 244→
 Frycz Jerzy 115 116 117 118 122 133
 258
 Frydryczak Beata 89
 Fuller Buckminster 243 244 247
 Furtenbach Joseph 49 52 155 156

 Gabo Naum 117 242 250
 Gasbarra Felix 39
 Gac Dominik 3
 Gagarin Jurij 219
 Garztecki Juliusz 77
 Gayford Martin 55
 Giełdzik Damian 189
 Giełżyński Wojciech 119
 Giżycki Marcin 68
 Głowacki Jan 106
 Głownia Dawid 22
 Godycka Danuta 16
 Gogol Nikolaј 37
 Gołkowska Wanda 248 249 253
 Górzański Jerzy 189 190
 Grabowiecki Zygmunt 86 125
 Gravesande Willem Jacob 66
 Grooms Reed 133 258
 Gropius Walter 42
 Grimm Herman 64
 Groth Martyna 12 23 75 103
 Grzeźczak Marian 122 127 143 153
 165 168
 Guilbert Pierre 70 202
 Gulczyński Jacek 103
 Gunning Tom 48
 Gurgul Monika 134 168
 Guzek Łukasz 75 89 103 110 257
 258

- Gwóźdź Andrzej 34 35 71 73 122
123 151 158 159 171 240 241
247
- Hajdun Elżbieta 181
- Hajdun Janusz 7 12 80 106 112 115
170 179 180 181 182 183 184
185 186 187 190 191 193 195
196
- Hajdul Jerzy 80 91
- Hałaburda Stanisław 106
- Hammid Alexander 245
- Hansen Oskar 222
- Hansen Zofia 222
- Haras Adam 12 85 115 129 151 170
190 191
- Hartwig Josef 72
- Hay Alex 28
- Hay Deborah 28
- Heilig Morton 245 246
- Helman Alicja 123
- Henkel Barbara 127 145 146
- Henryk VIII 87
- Henrykowska Barbara 125
- Henson Jim 249
- Higgins Dick 112 114
- Hirschfeld-Mack Ludwig 72
- Hockney David 55
- Hoffmann Ernst Theodor Amadeus
141 154
- Holoubek Gustaw 128
- Hołówko Stefan 224
- Hopfinger Maryla 20 113 114
- Höch Hannah 93
- Houdin Robert 34
- Huhtamo Erkki 245
- Irzykowska Zofia 105
- Jackiewicz Aleksander 105
- Jacobs Henry 25
- Jacobs Ken 32
- Jakubowska Wanda 128
- Januskiewicz Krystyna 243
- Jarosz Marek 170
- Jeleńska-Papp Janina 118
- Jelewska Agnieszka 27 38 141 142
179 220
- Jewsiewicki Władysław 64
- Jiřík Jan 44
- John Jacek 12 115 191
- Judkowiak Barbara 53 156
- Jutkiewicz Siergiej I. 37
- Jurkowski Henryk 60
- Justynowicz Bogdan 122 127 137
140 150 163 167 173 174 175
179 189 190 207
- Kafka Franz 119 120 123 127
- Kantor Tadeusz 6 16 18 57 77 87 89
110 198 200 203 224 258
- Kaprow Allan 16 133 258 259
- Kamińska Aniela 150
- Kamińska Janina 150
- Kamińska Wanda (Wasilewska) 12
115 129 140 148 150
- Kandinsky Wassily 175 177 178
- Karasińska Anna 3 4
- Kasprzak Anastazja 53 156
- Kepes György 112 178
- Kiecko Emilia 221
- Kiesler Frederick 38 72 74 142 143
170
- Kircher Athanasius 43 56 57 58 61
62 155
- Kireńczuk Tomasz 134
- Kiszkis Andrzej 120 157
- Kłeczek Jakub 42
- Kluszczyński Ryszard W. 31 32 46
75 117 133 200 260 261
- Klüver Billy 28 105
- Koecher-Hensel Agnieszka 23 38
- Koenig Jerzy 16 168
- Komorous Rudolf 160
- Kondek Waclaw 7
- Konstelanetz Richard 3
- Kopania Kamil 58 60
- Kopczyński Bronisław Onufry
[pseud. Stefan Barwiński] 75
200
- Kotlica Jacek 190
- Kotoński Włodzimierz 182 183 184
- Kowalska Bożena 221
- Kouřil Miroslav 41 42
- Kosiński Dariusz 4
- Kosugi Takehisa 33

- Kościukiewicz-Roeding Elżbieta Lupa Krystian 3
107
- Krakowski Piotr 201 202 Łastawiecki Kazimierz 83
- Krassowski Janusz 181 Łyczkowski Peter 225
- Krechowicz Dominika 264 Łysiak Waldemar 243
- Krechowicz Jakub 264
- Krechowicz Jerzy *passim* Maciejewska Beata 182
- Krechowicz Monika 12 115 191 226 MacLise Angus 25
- Krone Hermann 91 Marinetti Filippo Tommaso 134
135
- Krukowski Wojciech 18 Mądzik Leszek 6 18
- Krzemieniowa Krystyna 49 McGinity Matt 255
- Kubikowski Tomasz 133 McLaren Norman 16 95 105
- Kujawski Jerzy 70 201 202 MacLise Angus 25
- Kukiełko-Rogocińska Kalina 5 12 Maeterlinck Maurice 151 153
192 219
- Kumorek Mieczysław 36 McLuhan Marshall 3 5 12 191 192
193 219 263
- Kurek Krzysztof 42
- Kurosawa Akira 105 Majchrowski Zbigniew 5
- Kydryński Lucjan 75 77 118 119 Majewski Piotr 202
- Kuligowska-Korzeniewska Anna Majewski Tomasz 63
40
- Malewicz Kazimierz 72 151 159
- Malraux André 91 97
- Lach-Lachowicz Natalia 248 Markowski Michał Paweł 87
- Lachowicz Andrzej 248 Martin Tony 29
- Lasecki Hugon 12 85 115 119 129 Mathews Max 28 105
151 154 170
- Ledoux Claude 220 Matuszkiewicz Maria 185
- Lefebure Nadine 70 202 Maziarska Jadwiga 93 94
- Léger Fernand 123 Mazur Krystyna 142
- Lem Stanisław 154 204 205 Mekas Jonas 25 33
- Lenica Jan 95 Melkowski Stefan 125 126
- Lequeu Jean-Jacques 237 Méliès Georges 21 34 35 37
- Leszczyński Jan 128 Mendyk Michał 196
- Leszczyński Jerzy 105 Merck Konrad 156
- Leszin Jerzy 216 Meyer Bruno 12 64
- Leszkowicz Paweł 113 Meyerhold Wsiewołod 35 36 42
- Leśniak Anka 108 Mielcarek Eugeniusz 216
- Lewandowska Marysia 105 Mirandola Franciszek 151 153
- Lewicki Bolesław 105 Misiorny Michał 147
- Leyko Małgorzata 43 104 141 191 Moholy-Nagy László 14 69 70 71 72
201 73 75 104 117 122 123 151 158
159 171 201 231 240 241
- Limon Jerzy 8 Molski Bogusław 103
- Loiperdinger Martin 55 Morris Kelly 45
- London Jack 36 Mrowcewicz Krzysztof 23
- Lorrain Claude 55 Mroziewicz Krzysztof 6 216
- Lubelski Tadeusz 123 Mogilnicka Krystyna 44
- Ludwiński Jerzy 248 Munk Andrzej 105
- Lumière Auguste i Louis 21 155 Munk Erika 45

- Musiał Grzegorz 118
 Muzyczuk Daniel 112
 Myers Frosty 28
- Nakaya Fujiko 28 29
 Nadgrodkiewicz Grzegorz 35
 Newton Isaac 235
 Nienacki Zbigniew 151
 Nollet Jean Antoine 50 51
 Nowacki Andrzej 120 123 127 191
 Nowak Szymon 198
 Nyman Michael 196
- Obertyński Edward 104
 Obniska Wanda 180 181
 Oldenburg Claes 25 259
 Olszewski Jan 105
 Ostrowski Aleksander Nikołajewicz 37
 Ożóg Maciej 247
- Pabiś-Orzeszyna Michał 21
 Paik Nam June 25 33
 Pałubicki Konrad 181 183
 Paquet Alfons 38
 Parigi Gulio 52 156
 Passuth Krisztina 241
 Patzer Ryszard 12 115 170 190 191 217
 Paxton Steve 28
 Pawlak Włodzimierz 93
 Pawłowski Andrzej 16 32 57 58 59 60 63 75 76 77 78 118 119 120 198 259
 Pencuła Józef 95 105
 Petera Paul 169
 Picon Gaetan 172 173
 Pieńkos Andrzej 81
 Pierce John 28 105
 Piłakowska Magdalena 198
 Piscator Erwin 38 39 40 41 42
 Piwińska Marta 125
 Piwowarska Barbara 93
 Pleśniarowicz Krzysztof 198
 Podhajski Marek 180
 Polański Roman 105
 Polieri Jaques 246 247
 Pollock Jackson 72 133 258
- Pomian Krzysztof 81 87
 Popek Jacek 224 225
 Popiel Ludmiła 248 252
 Poprzęcka Maria 72
 Potworowski Piotr 139 140
 Pronaszko Andrzej 40
 Ptaszkowska Hanka 258
 Puzyna Konstanty 6 169 170
- Radok Alfréd 42 43 44
 Radok Emil 31
 Rafałowski Tadeusz 120 123 125 147 162
 Rainer Yvonne 28
 Rajewska Iwona 23
 Ralicki Zbigniew 12 85 115 120 129 151 154 170 191
 Raszewski Zbigniew 49 52 155
 Rauschenberg Robert 25 27 28 72 93
 Reisigová Hana 41
 Rewerenda Magdalena 42
 Ray Man 117
 Reynaud Emile 64 66
 Richter Gerhard 91
 Robertson Éttiene-Gaspard 43 61 67
 Robespierre Maximilien 61
 Roháč Jan 43
 Ronduda Łukasz 247
 Roszkowska Magda 170 183
 Rothko Mark 72
 Rudnik Eugeniusz 170
 Russolo Luigi 184
- Sabbatini Niccolò 52 156
 Salesse-Lavergne André J. 143
 Sałek Aleksandra 226
 Schaeffer Pierre 183 184 185
 Schawinsky Xanti 241 242
 Schiller Konrad 222 223
 Schiller Leon 40
 Schlemmer Oskar 141 191 201
 Schlocker George 169
 Schneemann Carolee 25
 Schöffner Nicolas 117 118
 Schönberg Arnold 184
 Schroeder Manfred 105

- Schulz Bruno 79 80
 Schwerdtfeger Kurt 72
 Schwitters Kurt 139
 Sebök Stefan 73
 Semka Ryszard 224 225
 Shaw Jeffrey 34 255
 Siewicz Natalia 247
 Sikora Elżbieta 208
 Siwiak Agata 42
 Skołosz Kazimierz 87
 Skupin Renata 179-180
 Smith Jack 25
 Smolarz Nina 167
 Smolińska Marta 198
 Snaiewska-Stempień Zofia 42
 Snyder Don 25
 Sobczak Anna 95
 Sobiecka Anna 182
 Socha Ryszarda 172 173
 Sontag Susan 35
 Sowińska Iwona 123
 Staniszewski Jacek 12 83 95
 Stehlikova Eva 43
 Stern Gerd 26
 Stern Judi 26
 Stockhausen Karlheinz 184
 Stradomski Wiesław 106
 Strawiński Igor 184
 Strindberg August 70
 Strzelecki Zenobiusz 142
 Strzemiński Władysław 222
 Svoboda Josef 31 42 43 44 45
 Sykta Izabela 245
 Syska Rafał 123
 Śpiewak Mieczysław 95 106
 Świąder-Puchowska Barbara 8
 Świątkowska Bogna 170 183
 Świeszewska-Iżycka Ewa 103
 Świtek Gabriela 231 235
 Szajna Józef 6 18 223
 Szarek Józef 103
 Szczecińska Ewa 186
 Szczepanik Jacek 239
 Szczerbakow Konstantin 169
 Szumska Katarzyna 18
 Szumski Zbigniew 18
 Szwiec Wojciech 106
 Szydłowski Roman 39
 Szymski Adam Maria 243
 Taranienko Zbigniew 16 196
 Ten Cate Ritsaert 225
 Teschner Richard 58 60 65
 Theall Donald F. 219
 Themerson Franciszka 151 242 250
 Themerson Stefan 151 155 219 242 243
 Thompson Francis 29 245
 Tieck Ludwik 36
 Tinguely Jean 118
 Toczyski Witold 189
 Toeplitz Krzysztof Teodor 105
 Tomczyk-Watrak Zofia 127 139 151
 Tradescant Greg 103
 Tretiakow Siergiej 40
 Trost Hans 156
 Trzciniński Mateusz 146
 Trzupek Jan 77
 Turowski Andrzej 70 202
 Tudor David 29
 Tuszek Wojciech 143
 Twardosz Jarosław 37
 Urban Charles 21
 Urs Jenny 146
 Urbański Kazimierz 22 23 24
 Vaccaro John 25
 VanDerBeeck Stan 25 247 250 251 254
 Varèse Edgard 184
 Velázquez Diego 55
 Viel de Saint-Maux Jean-Louis 235
 Villinger Walter 240
 Visser Hein 226
 Vogl-Bieniek Ludwik 55 63
 Vogt Mieczysław Bartłomiej 110 261
 von Kleist Heinrich 141
 Wachtangow Siergiej 42
 Wagner Ryszard 23
 Waldhauer Fred 105
 Waller Fred 245
 Warburg Aby Moritz 91
 Warhol Andy 27 93

- Wasilewski Władysław 12 115 119
129 151 170 190 191 213
Wawrynowicz Ryszard 105
Wąsik-Linder Monika 39
Watrak Zofia 5 6 8 139
Wedekind Frank 41
Weibel Peter 34 255
Weinbren Grahame 31
Weininger Andor 241
Werner Daniel 185
Whitman Robert 25 28 259
Wieczorek Piotr 9 10 12 85 115 129
137 138 151
Wieczorkiewicz Włodzimierz 6
Wilfried Thomas 71
Wilson Robert 28
Wind Paul 166
Wirth Andrzej 169
Witkiewicz Stanisław Ignacy 80
128 222
Wojciewski Jerzy 154 158
Wolf Sonia 102 103
Wolny Ireneusz 105 164 174 176
180 187 197 205 206
Wólfliin Heinrich 64
Wróblewski Andrzej 125 126
Wyld James 236
Youngblood Gene 12 19 30 31 32
114
Zagórski Adam 143
Zawojski Piotr 246 252
Zeiss Carl 239
Zielinski Siegfried 49 56 78 155
Zmorzyński Wojciech 16
Żerwe Małgorzata 182
Żurowski Andrzej 5 115 116 144
196 197 207

Indeks pojęć i terminów

- Abstrakcja 7, 142, 208, 257
Akademia ruchu 18
Akademia tajemnic 55
Ambalaż 150, 200
— ambalowanie przestrzeni 17
Animacja form/przedmiotów 14, 254, 260, 261, 262
Antropocentryzm 173, 256
Aparatura-instrument 12, 200, 201, 203,
Archeologia mediów 12, 21, 49, 56, 78, 155
Asamblaż 17, 90, 150, 200, 201
Audiowizualne doświadczenie 5, 20, 25, 201, 247, 254
Audiowizualne laboratorium 14, 104-217

Bauhaus 58, 71, 72, 122, 139, 140, 142, 178, 240, 241
Bell labs 27

Camera obscura 55, 56, 155
Cenzura 40, 93
Cinerama 245, 254
Co-to 8, 106, 107
Commedia dell'arte 36, 37, 102
Cyrk Rodziny afanasjew 51, 107
Czwarty wymiar 153, 154, 172, 173, 175, 178, 189
Czeska grupa syntéza 160

Dada, dadaizm, neodadaizm 40, 85, 87, 123, 133, 134
Dzieła osierocone 3, 6
— jako dzieła osobne 4, 14
— wykraczające poza paradygmat 4, 32, 46, 231, 260,
Efekty stroboskopowe 27, 30, 47, 143
Eksperymentalna animacja 97
Epidiaskop 155, 157, 200, 201
— teatr epidiaskopowy 59
Epoka elektroniki 12
Experiments in art and technology (e.a.t.) 28, 29, 30
Exploding plastic inevitable 27

Faktomontaże 40
Figurespiegel 60, 65
Film nonkamerowy 95, 97, 201
Film-partytura 75, 200
Fluxus 33, 113
Fotogramy 75, 85, 232, 242
Found footage 32
Futurologia 17, 221, 224, 264
Futuryzm 35, 36, 133, 134, 167, 184
Futuropolis 221, 222, 224

Gabinet osobliwości 56, 87, 89, 102, 103

- Geometria 153, 154, 172, 175, 177, 196–197, 231
- Happening 110, 113, 130, 133, 139, 257, 258, 259
- Holografia 41, 114, 171, 172, 254
- Hybrydyczność 8, 14, 35, 46, 112
- Improwizacja jazzowa 43, 208
- Immersja 12, 20, 27, 28, 29, 38, 231, 245, 246, 248, 252, 254, 262
- Informel 201, 203, 257, 258
- Instalacja 8, 26, 45, 222, 256
- Interdyscyplinarność 5, 8, 20, 113, 114, 263
- Intermedialność 23, 46, 113, 114
— intermedia 23, 46, 113, 114
— teatr intermedialny 114
- Inwazja 8, 9, 52, 62, 105, 156, 181, 186, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 217, 224
— inwazja wojsk układu warszawskiego na czechosłowację 203
- Inwentarze wizualne 9, 79, 90, 91, 97, 103
- Kabaret to tu 102, 103, 115
- Kalambur, teatr 6, 35
- Katoptryczny teatr 55, 56, 57
- Kineformy 16, 32, 58, 76, 77, 118, 119, 120
- Kinematograf 35, 44, 148, 149, 150, 155
- Kino
— kino atrakcji 21, 32, 35
— kino rozszerzone, expanded cinema 12, 17, 19, 20, 25, 30, 31, 32, 33, 34, 46, 75, 247, 261, 262
— kino w naturze 242, 250
- Kinestezjon 248, 249, 253
- Kinetyczna scenografia 19, 38, 46, 57, 114, 121, 122, 262
- Klasowa rewolucja 40
- Kolaż 40, 83, 89, 91, 93, 94, 95, 98, 103, 111, 113, 133, 134, 154, 183, 188, 191, 196, 201, 202, 217, 247, 248, 253, 258, 259, 260
- Kolekcjonerstwo 80, 87, 89, 90, 93, 94, 103, 180
— kolekcjonowanie świata 10
- Kolonia karna 9, 115–128, 130, 145, 258
- Kolonializm 40
- Kula, kopuła, sfera
— kopuła 17, 26, 30, 220, 224, 226, 231, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 247
— kopuły geodezyjne 238, 243, 244, 245, 247
— kula 30, 231, 235, 239, 240, 241, 246, 248, 254
— kula ziemiska 220, 235, 236, 249
— sfera, sferyczność 19, 28, 29, 30, 60, 220, 224, 225, 225, 231, 235, 236, 239, 241, 242, 243, 244, 247, 248, 249, 250, 254, 259, 260
- Księżyc 220, 221, 244
- Kultura
— kultura atrakcji 34, 61, 262
— kultura audiowizualna 12, 20, 98
- Laterna magica* 43, 44, 45, 55, 56, 58, 61, 62, 74, 155
- Latarnia magiczna 21, 22, 43, 44, 50, 54, 55, 56, 61, 63, 66
- Lustra, zwierciadła 21, 29, 30, 32, 33, 36, 48, 49, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 65, 87, 155, 192, 223
- Magia sceniczna 21, 48, 53, 56, 68, 155, 156
- Malarstwo materii 201, 202, 203
- Marionetyzacja aktora 19
- Medium 21, 33, 34, 35, 41, 44, 46, 49, 64, 71, 107, 114, 191, 192, 198, 245, 260
- Merzbau 139
- Modulator światło-przestrzeń 69, 70, 73, 117, 122, 123

- Montaż atrakcji 35, 36, 37
Movie-drome 247, 250, 251, 254
 Multimedia 8, 12, 14, 32, 35, 46, 245, 246, 253, 262
 — multimedialność 219-256
 — spektakle multimedialne 46, 47
 — rewia multimedialna 43
- Muzyka
 — muzyka konkretna 123, 144, 181, 182, 183, 184, 186, 260
 — muzyka elektroniczna 20, 25, 112, 146, 160, 181, 182, 183, 184, 186, 189, 231, 247, 260,
- Nadmariioneta 141
 Neoawangarda 5, 130,
- Odwiłz 16
 Optyczna aparatura 43, 48, 49, 55, 56, 57, 60, 61, 130, 155, 157, 200, 203,
- Paracinema 33
 Performens 4, 16, 25, 28, 30, 32, 33, 57, 133, 134, 139, 257
 — performans zmediatyzowany 21
- Pies, a także brak psa* 7, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 144, 145, 146, 147, 150,
- Polikino 14, 75, 159, 240, 241
 Półsferyczny namiot 17, 225, 226, 231, 247, 254
 Postęp technologiczny 20, 44, 112, 222, 224, 262
- Projekcje
 — projekcje filmowe 27, 30, 34, 37, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 72, 120, 142, 151, 159, 200, 201, 231, 246, 254, 261
 — projekcje slajdów 12, 14, 23, 24, 25, 27, 29, 31, 37, 39, 40, 41, 45, 46, 63, 64, 114, 120, 143, 188, 200, 226, 231, 244, 254, 261
 — projekcje świetlne 32, 33, 39, 45, 46, 61, 63, 64, 72, 73, 78, 97, 114, 118, 120, 151, 157, 159, 201, 242, 254, 261,
- Ready mades* 81, 87, 98
 Relacje sztuki, nauki, technologii 12, 19-47, 11, 112, 221, 246, 252,
 Rzeczywistość wirtualna 12, 20, 41, 114, 246, 254, 263
- Scenografia wirtualna 14, 63
 Sensorama 245
 Stymulphitron 248, 249, 252
 Surrealizm 134, 143
 Synestezja 23, 113, 188
 Szóste wymieranie 256
- Sztuka
 — sztuka abstrakcyjna 208
 — sztuka akcji 19, 89, 110, 133, 257, 258, 259
 — sztuka jako radar 11, 12
 — sztuka kinetyczna 19, 117, 122, 144, 160, 246
 — sztuki wizualne 8, 12, 16, 17, 19, 46, 105, 115, 130, 178, 183, 200, 257, 262
- T visionarium II* 255
- Teatr 18
 — teatr abstrakcyjny 7
 — teatr atrakcji 21, 34
 — teatr audiowizualny 12, 167, 180, 185, 193, 203, 248, 251, 260, 261, 262
 — teatr doświadczeń 245
 — teatr kalejdoskopowy 246
 — teatr kinetyczny 246, 247
 — teatr mobilny 246, 247
 — teatr narracji wizualnej 6, 19, 130
 — teatr plastyczny 16
 — teatr polidynamiczny 40

- teatr rozszerzony 12, 17, 19-47, 114, 177, 254, 262
- teatr studencki 6, 7
- teatr totalny 42
- teatr totalnego ruchu 246, 247
- teatr cinema 18
- Teatr Cricot 2 18, 78
- teatr optyczny 66, 68, 70
- Teatr A 6, 18
- Telepatia 213, 214, 216
- Termitiera* 6, 7, 52, 53, 54, 62, 151-170, 191, 224, 261
- Traktat* 7, 170-190, 191, 224, 260
- Transcendowanie granic kina, teatru 15, 31
- Trans-painting* 23, 24
- USCO 26, 27, 114
- Visionarium* 231
- Vortex Concerts* 25, 26
- Widowiska fantasmagoryczne 21, 43, 48, 61, 67, 139
- Wieloekranowe i wielokadrowe projekcje 12, 14, 20, 30-31, 44, 45, 120, 160, 163, 164, 177, 226, 244, 253, 260, 261, 263
- Wystawy światowe 28, 29, 30, 31, 32, 43, 244
- Zeitgeist* 17
- Zeittheater* 40
- Żelazna kurtyna 10, 15, 258

O Autorce

Martyna Groth – doktorka nauk humanistycznych, adiunktka na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, wykładowczyni na Uniwersytecie SWPS w Warszawie, kuratorka interaktywnych wystaw. Uczestniczka międzynarodowego projektu badawczego *Fa Fa Futures* Uniwersytetu Jońskiego (2025–2026) i wielu międzynarodowych konferencji oraz sympozjów. Współkuratorka wystawy w ramach PQ 2019, uczestniczka *Cieni Antropocenu* (2025) i *World Stage Design* (2013). Stypendystka Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2017, 2024). Zajmuje się teatrem narracji wizualnej, teatrem lalek, teatrem rozszerzonym, teatrem atrakcji, scenografią, rzemiosłem teatralnym, kinem rozszerzonym oraz interdyscyplinarnymi relacjami sztuki z nauką i technologią. Kierowała międzynarodowymi wymianami artystycznymi i Międzynarodowym Festiwałem Zdarzenia im. Józefa Szajny. Publikuje w czasopismach branżowych („Sztuka i Dokumentacja”, „Teatr Lalek”, „Pamiętnik Teatralny”, „Przegląd Orientalistyczny” i in.) i pokonferencyjnych tomach. Współredaktorka tomu *Contatti Artistici Polacco-Italiani 1944–1980* w języku włoskim. Współinicjatorka ogólnopolskiej konferencji *Re. Bauhaus* w stulecie niemieckiej uczelni (2019).

ORCID: 0000-0002-8667-3016

Udział w projektach badawczych:

- *FA FA FUTURES Feral Labs NodeBook #3*, organizowany przez Working Tables of Taboo Labs oraz Interactive Arts Laboratory Uniwersytetu Jońskiego w ramach sieci Feral Labs Network i projektu Rewilding Cultures (Creative Europe, 2021–2026).

- *Architektura spektaklu w Bauhausie. Niezrealizowane koncepcje awangardowych przestrzeni teatralnych i ich późniejsze kontynuacje (moduł medialny)* w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (2018–2019).
- *Przestrzeń jako narracja. Laboratorium artystyczno-badawcze skoncentrowane wokół idei i praktyk Fredericka Kieslera (holistyczne projekty wystawiennicze awangardy)* w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (2018-2019).

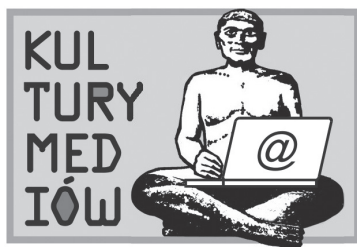
Współredakcja, konsultacje w zakresie koncepcji:

- *Contatti artistici polacco-italiani 1944–1980*, „Sztuka Europy Wschodniej”, 2023 (monograficzny numer poświęcony teatrowi i kinu).
- *RE_BAUHAUS*, w: „Sztuka i Dokumentacja” 2020, nr 23, pod red. Martyny Groth, Katarzyny Zawistowskiej, Michała Pszczółkowskiego, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2020.

Artykuły w publikacjach zbiorowych (w tym zagraniczne):

- *In the Circle of Goddess Art: On Expressing Gratitude*, w: *Thirst for the sacred*, Anna Markowska (red.), Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2026.
- *Teatr wodny duszą wietnamskich pól ryżowych*, w: *Azja i Oceania. Monografie*, pod red. Karoliny Krzywickiej, Muzeum Azji i Pacyfiku, Warszawa 2026.
- *Międzyprzestrzenie: tereny badań własnych*, w: *Intermedia. Małe monografie teatralne*, red. Krzysztof Mrowcewicz, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2025.
- *Widowisko marionetkowe „Cyrk Tarabumba”*, w: *Groteska. Teatr inny niż inne (1945–2025)*, pod red. Anny Stafiej i Katarzyny Winiarskiej-Ścisłowicz, Teatr Groteska, Kraków 2025.
- *László Moholy-Nagy i Jerzy Krechowicz – akcje kinetyczne i luminescencyjne*, w: *Po śladach awangardy*, pod red. Łukasza Guzka, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2023.
- *Wyobraźnia scalająca*, w: *Po śladach awangardy*, pod red. Łukasza Guzka, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2023.
- *Jerzy Krechowicz na wybrzeżowym Montmartre*, w: *Stanisława Fleśzarowa-Muskat i jej współcześni*, red. Artur Nowaczewski, Janusz Mosakowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2021.

- *Reżyser iluzji*, w: *1x1 Jerzy Krechowicz*, wybór i opracowanie Jacek Staniszewski, Agata Staniszevska, Jakub Krechowicz, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2020.
- *Outside the curriculum: an area of individual explorations*, w: *Young polish scenography. Exhibition of Student's work from 2015–2018*, pod red. Agnieszki Koecher-Hensel. oprac. graficzne i skład Sławomir Szondelmajer, tłumaczenie angielskie i czeskie Jan Hensel, Vladimir Adamczyk, Polski Ośrodek Międzynarodowego Instytutu Teatralnego, Warszawa 2019
- *Przestrzeń dla dzieci, dzieci w przestrzeni*, w: *Sztuka jako spotkanie*, pod red. Grzegorza Leszczyńskiego i Joanny Żygowskiej, Biennale Sztuki dla Dziecka, Poznań 2018.
- *Podróż do modernistycznego wnętrza*, w: [Katalog wystawy] *Szkló metal detal. Architektura Gdyni w szczegółach*, pod red. Jacka Friedricha, Anny Śliwy, Gdynia 2016.
- *Traktat o złożoności świata*, w: *Krech/Jacx* w opracowaniu graficznym Jacka Staniszewskiego, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2014.
- *Cisza słów rysowanych. W poszukiwaniu formy*, w: *Marian Kołodziej. Theatrum Vitae* Małgorzata Abramowicz (red.), Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2014.
- *Theatre on the barge. The Possible city* (współautorstwo wraz z Katarzyną Zawistowską), w: *World Stage Design (Exhibition) 2013 Catalogue*, Kate Burnett (ed.), Cardiff, Wales 2013, Society of British Theatre Designers; OISTAT (Organization).
- *Teatr na barce: Miasto Możliwe*, w: *Zmienianie świata?*, Adam Kowalski i Agnieszka Kołodziej-Adamczuk (red.), Centrum Scenografii Polskiej w Katowicach, Katowice 2012 (współautorstwo).



Tomy wydane

Régis DEBRAY, *Wprowadzenie do mediologii*

(Introduction à la médiologie,

Presses Universitaires de France, 2000)

tłum. Alina Kapciak

ISBN 978-83-7459-107-2, *Kultury Mediów 3* (2010)

Anne FRIEDBERG, *Wirtualne okno. Od Albertiego do microsoftu*

(The Virtual Window: From Alberti to Microsoft, MIT Press, 2006),

tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska, Michał Pabiś-Orzeszyna

ISBN 978-83-7459-053-7, *Kultury Mediów 4* (2012)

Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa,

pod redakcją **Andrzeja GWOŹDZIA**

ISBN 978-83-7459-109-6, *Kultury Mediów 2* (2010)

Piotr ZAWOJSKI, *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów,*

ISBN 978-83-7459-055-1, *Kultury Mediów 5* (2012)

Siegfried ZIELINSKI, *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*

(Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen

Hörens und Sehens, Rowohlt, 2002),

tłum. Krystyna Krzemieniowa

ISBN 978-83-7459-108-9, *Kultury Mediów 1* (2010)

