

# Martyna GROTH

Uniwersytet Gdański

## LABORATORYJNE AUDIOVISIONARIUM: KONCEPCJE I PRAKTYKI LÁSZLÓ MOHOLY- NAGY'A I JERZEGO KRECHOWICZA

Idee i działania artystyczne László Moholy-Nagy'a i Jerzego Krechowicza, które chciałabym poddać analizie, dzieliła odległość czasowa i przestrzenna. Były one podejmowane niezależnie od siebie w latach dwudziestych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku w Niemczech i Polsce. Co więc pozwala mi je ze sobą zestawiać? Bez wątpienia obu twórców łączyła eksperymentatorska postawa, chęć uczestnictwa w kształtowaniu własnych epok artystycznych, fascynacja rozszerzeniem obrazu widzialnego przy pomocy technologii umożliwiającej kreacje optyczne i kinetyczne, a także projektowanie lub realizacja rozwiązań przestrzennych, które tworzyłyby warunki dla wielowymiarowych i wielozmysłowych wydarzeń audiowizualnych. W obu przypadkach artyści przekraczali też utarte schematy myślenia oraz granice stylów, dziedzin i gatunków. Byli innowatorami o rozległych horyzontach dotyczących wizji, instrumentarium i praktyk. Gdyby przyszło im tworzyć współcześnie, spotkaliby się najpewniej w takiej instytucji jak ICinema Centre for Interactive Cinema Research, gdzie wraz z multidyscyplinarnym zespołem badaczy i teoretyków nowych mediów realizowaliby nowatorskie projekty oparte na cyfrowych technologiach tworzenia obrazów audiowizualnych. Obaj, będąc artystami-radara-

mi (za Marshalllem McLuhanem), eksperymentowaliby środkami właściwymi dla dwudziestego pierwszego wieku. Można więc sobie wyobrazić, iż rozważaliby - na przykład - potencjał cyfrowego rozszerzenia kina, pozwalającego dzięki augmentacji przekraczać ramy ekranu oraz stwarzać warunki dla trójwymiarowych, kinetycznych i architektonicznych przestrzeni wizualizacji czy tworzyć interaktywno-immersyjne panoramy.

W tekście „Symultaniczne kino albo poli-kino” z 1925 roku László Moholy-Nagy, związany w tym czasie z Bauhausem, pisał już wówczas o potrzebie stworzenia kin doświadczalnych, w których możliwe byłoby testowanie różnorodnej aparatury oraz poszukiwanie niekonwencjonalnych, trójwymiarowych form ekranów. Nie da się nie zauważyć, iż jest to prekursorskie myślenie, korespondujące z późniejszymi ideami i działaniami z kręgu *expanded cinema* oraz z przywołanymi powyżej współczesnymi praktykami.

„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.”<sup>1</sup>



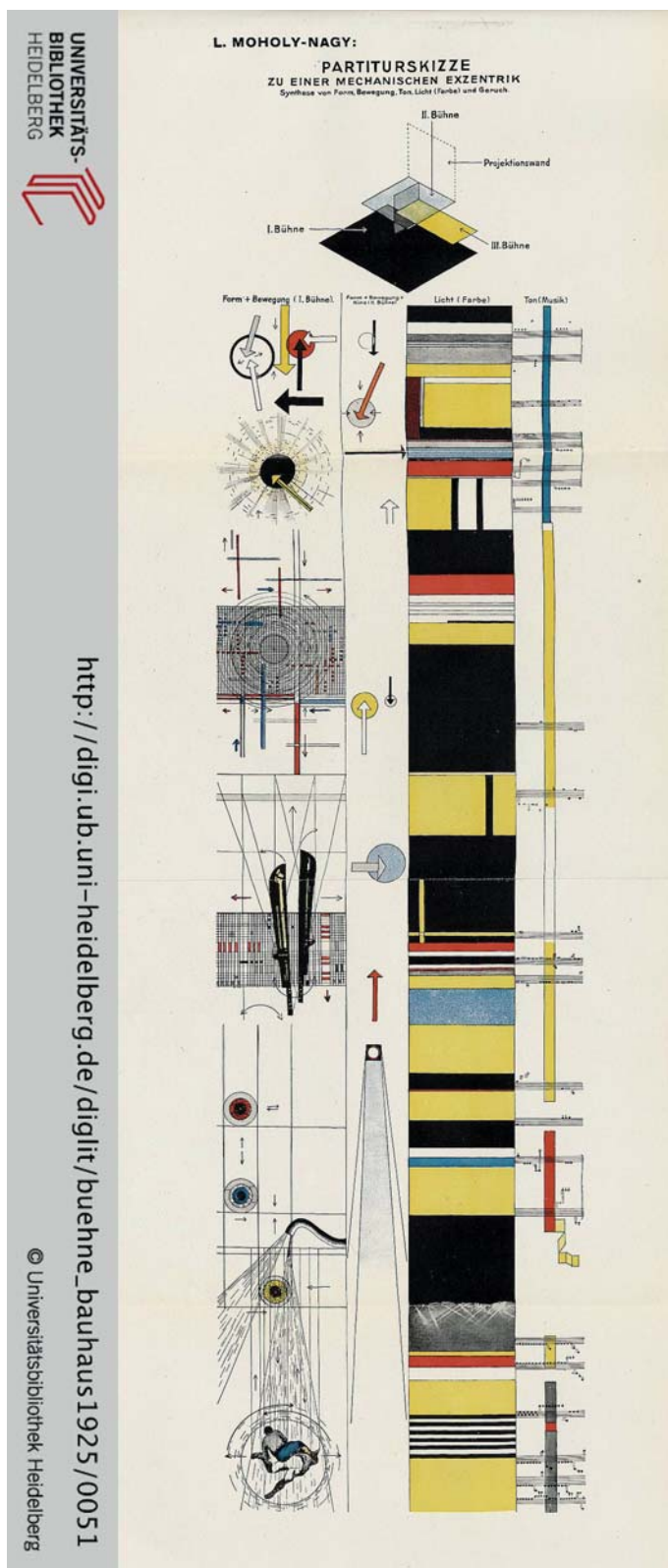
Jerzy Krechowicz, *Inwazja*, fot. I. Wolny, Archiwum artysty

Wspomniane „poszerzanie projekcji” miało – według artysty – nastąpić dzięki zastosowaniu obrotowych pryzmatów zamontowanych przed obiektywami projektorów. Pozwalało to na wyświetlanie kilku filmów jednocześnie oraz na eksperymenty w zakresie nowych sposobów rzutowania ruchomych obrazów (np. synchronicznie/niesynchronicznie, z góry na dół, z lewa na prawo, nakładanie się na siebie obrazów wyświetlanych w tym samym miejscu). Tworzyło też warunki do eksperymentalnych, refleksowych gier świetlnych oraz projekcji filmów we wszystkich wymiarach.

Osiągane w ten sposób nowe efekty miały wytrenować oko i mózg ówczesnego widza, którego percepcja powinna nadążać za rozwojem techniki i zmianami cywilizacyjnymi. „Budowa człowieka – jak pisał – stanowi syntezę wszystkich jego narządów funkcyjnych, to znaczy, że człowiek wtedy jest najdoskonalszy w swej epoce, kiedy składające się nań narządy – zarówno komórki, jak i najbardziej skomplikowane organy – są aż do granic swych możliwości uświadamiane lub wykształcone. Sztuka prowadzi do takiego wykształcenia – i stanowi to jedno z najważniejszych jej zadań, ponieważ od doskonałości organu przyswajającego zależy całość oddziaływania.”<sup>2</sup>

Ważna w kontekście „poszerzania” sztuki i wszechstronnego rozwoju zmysłów publiczności

wyduje się również sformułowana przez Moholy-Nagy’a koncepcja **teatru totalnego**. W założeniach twórcy było to mechaniczne widowisko audiowizualne zbudowane z form, ruchu, dźwięku, światła, koloru i zapachu, w którym człowiek pełnił rolę li tylko obsługującego pulpit sterowniczy. W tym duchu powstał *Szkic partytury mechanicznej ekscentryki* [*Partitur-skizze zu einer mechanischen Exzentrisk*, 1924] przygotowany dla variété. Dokument w formie harmonijki zawiera szkic nowatorskiej sceny, przypominający zresztą uprzestrzennione formy z konstruktywistycznych obrazów artysty w innej skali. Na wielopoziomowy obiekt składają się: **Scena I** – czarna, która była pomyślana jako przestrzeń dla ruchu największych form; **Scena II** – transparentna, znajdująca się na trzecim poziomie z przeznaczeniem dla akcji mniejszych obiektów kinetycznych oraz jako uchylny ekran dla reprojekcji filmowych; **Scena III** (międzyscenie) – żółta, w założeniu była miejscem dla głośników bez pudeł rezonansowych i mechanicznych aparatów muzycznych. Propozycji przestrzennej towarzyszyła graficzna partytura mechanicznego widowiska rozpisaną na cztery kolumny (artysta dość precyzyjnie określił w niej jedynie zmiany kolorystyczne projekcji światła). Analiza dość szkicowego zapisu zdarzeń wizualnych i akustycznych, choć zawiera wiele miejsc niedookreślonych i nie została nigdy

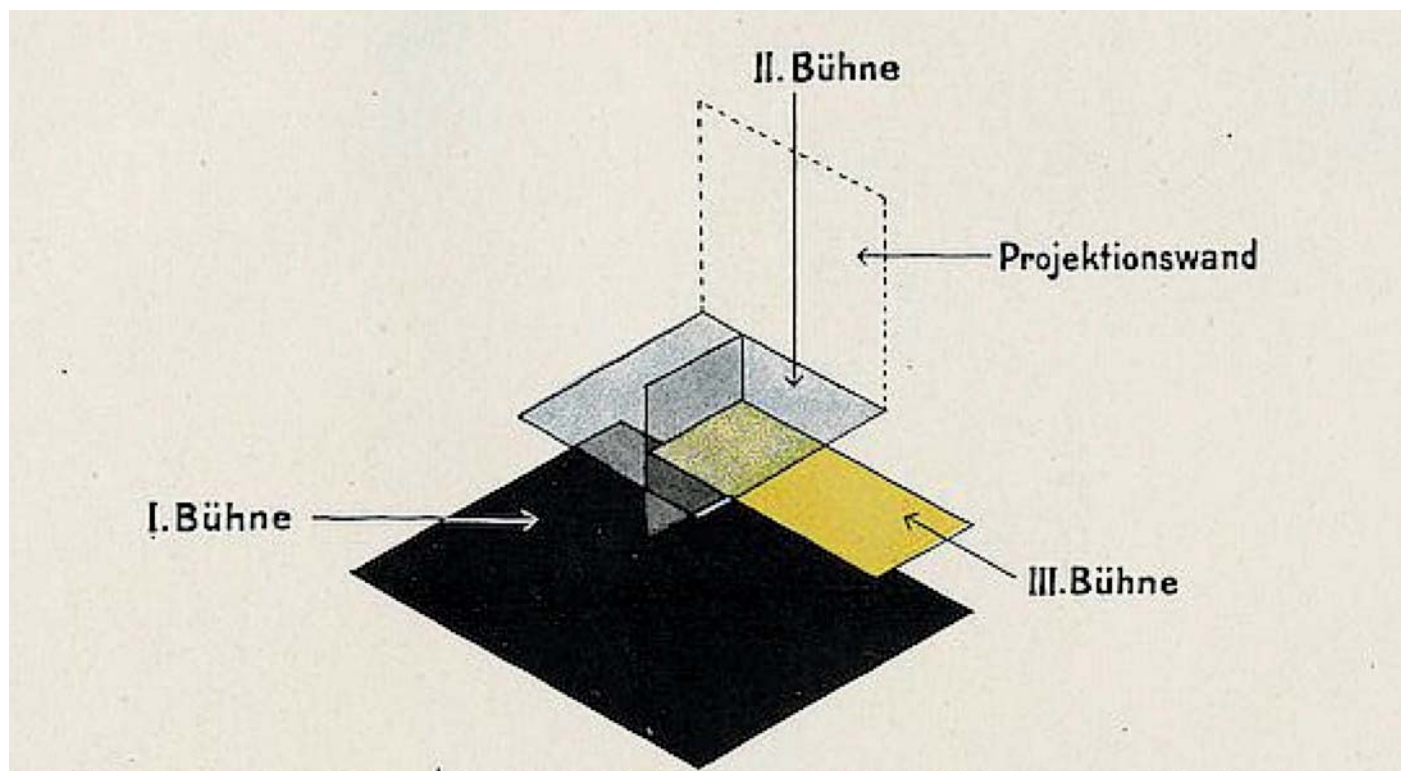


László Moholy-Nagy, Szkic partytury mechanicznej ekscentryki, 1924

zrealizowana w praktyce, daje pogląd o tym, jak László Moholy-Nagy wyobrażał sobie totalność teatralną i jej wielozmysłowe oddziaływanie. Jego celem było zresztą wzmacnianie widzenia w ruchu i psychofizycznej równowagi oraz zbudowanie nowej świadomości publiczności kinowej. Trzydziomowa konstrukcja w założeniu miała być rozświetlana zmiennym, różnokolorowym światłem, symultanicznie ożywiana kinetycznymi obiektami abstrakcyjnymi znajdującymi się na różnych wysokościach oraz projekcjami dźwięków i filmów. Z połączenia tych wszystkich elementów w czasie i przestrzeni powstawałaby nowa sceniczna jakość, odpowiadająca treści i formą ówczesnej epoce.

W latach 1922–1930 artysta pracował również – wraz z mechanikiem Otto Ballem i inżynierem Stefanem Sebökiem – nad rekwizytem świetlnym elektrycznej sceny. Efektem ich wspólnych działań była maszyna „(...) zbudowana z agregatu napędowego, przekładni i rusztowania, a całość oświetlało ponad 70 żarówek. Agregat wprowadzał w ruch ruchome rusztowania ze szkła, plastiku i rozmaitych metali przez widoczny napęd łańcuchowy. (...) Łączenie światła i ruchów (w niezrealizowanym wariacie zsynchronizowanych nadto jeszcze z muzyką) prowadziło do coraz nowszych wariacji przestrzennych wywiedzionych z linii i płaszczyzn, a sublimacja barwy w czyste światło przekształcała płaszczyznę w twory przestrzenne, w miejsce pola wprowadzała objętość.”<sup>3</sup> Artysta udokumentował działanie obiektu, nazywanego również modulatorem świetlnoprzestrzennym w sześciominutowym filmie *Gra świetlna czarne, białe, szare* (1930). Uruchamiając i rejestrując go, zbadał praktyczne możliwości ekspresji i transformacji światła przez różne przesłony, a sam modulator stał się w nim sceną i aktorem spektaklu wizualnego. Możemy wyobrazić sobie jego zastosowanie na dolnym poziomie sceny *mechanicznej ekscentryki*, gdzie w interakcji lub obok innych form budowałby kinetyczne i luminescencyjne napięcia.

W podobnym kierunku zmierzał blisko czterdzieści lat później Jerzy Krechowicz, który – choć pobieżnie – znał niemieckojęzyczne publikacje wydawane w serii Bauhausbücher, a wśród nich najpewniej ósmą publikację *Ma-*



L. Moholy-Nagy, Projekt ideowy sceny mechanicznej ekscentryki, 1924

*larei Fotografie Film* (1924) tegoż Moholy-Nagy'a. W autorskim Teatrze Galeria, działającym w latach 1961–1968 w Gdańsku, testował on wraz z plastykami i muzykami granice teatru i wystawiennictwa, stopniowo dominując środki im właściwe przez technologię wykorzystywaną do multiprojektacji i animację abstrakcyjnych form poddawanych rytmowi eksperymentalnej muzyki. Można określić to jako laboratoryjne audiovisionarium, w którym zespolenie treści wizualnych i audialnych następowało na poziomie percepcji widzów podczas otwartych prezentacji. Każdy spektakl (zrealizowano ich pięć) był swoistym wykładem z zakresu twórczych poszukiwań artystów, w którym wykorzystywano animowane ręcznie lub przy pomocy aparatury przezrocza, fragmenty eksperymentalnych filmów non-camerowych i projekcje kolorowego światła. Rzutowanie odbywało się z wielu źródeł jednocześnie na ruchome i przestrzenne formy ekranów. W ciągu krótkiego, ośmioletniego istnienia audiovisionarium Krechowicza ewoluowało w stronę zjawisk z kręgu kina rozszerzonego, co obok *Kineform*

(1957) Andrzeja Pawłowskiego,<sup>4</sup> stanowi polski i prekursorski wkład w rozwój tego nurtu sztuki na świecie.

Kolejnym z działań laboratoryjno-eksperymentalnych Krechowicza, mniej znanych niż Teatr Galeria, był udział artysty w programie rezydencyjnym – jak powiedzielibyśmy dzisiaj – w Stichting Mickery Workshop w Loonersloot (Holandia). Polski twórca poprowadził warsztaty z udziałem międzynarodowej grupy młodych artystów na zaproszenie kuratora Ritsearta ten Cate'a. Miał tam zapewnione bardzo komfortowe warunki wyjściowe, m. in. możliwość wyboru przestrzeni do działań. Krechowicz, co jest dość oczywiste, zdecydował się opuścić czarne pudło sceny i biały kubik galerii, by działać w półsferycznym wnętrzu namiotu wypełnionego sprężonym powietrzem. Jednym z ważnych oczekiwań twórcy wobec organizatorów było zapewnienie wyczernienia ścian namiotu. Panujący dzięki temu półmrok maskował kulistość przestrzeni oraz umożliwiał pracę z kinetycznymi, luminescencyjnymi akcjami i animacją abstrakcyjnych

obiektów. Krechowicz był przyzwyczajony do intensywnej, pełnej zaangażowania zespołowej pracy laboratoryjnej, stąd naturalnie próbował podczas warsztatów przenieść metody działania wypracowane w Polsce. Międzynarodowe gremium uczestników i uczestniczek nie bardzo rozumiało jednak ten model, jak i samą koncepcję spektaklu audiowizualnego *Płonący Sokół*. Jednej z prób towarzyszył holenderski dziennikarz, który tak relacjonował jej przebieg:

Gdzieś obok zatrzymanego odtwarzacza kaset leży sterta papierów, na której Krechowicz schematycznie rozrysował trzy formy mające stać się abstrakcyjną bazą dla nowego spektaklu (...). Później [już w realizacji] staną się one kolorowymi plamami światła, które umożliwią interakcję pomiędzy kształtami.<sup>5</sup>

Wspomniał także o muzyce, nad którą pracował eksperymentalny twórca Tony Bruynèl:

Z czterech głośników ustawionych we wszystkich rogach studia dobiegają niesamowite dźwięki, wśród których słychać nagle wybuchające i uderzające odgłosy urządzeń elektronicznych. Połączenie dźwięku z obrazem miało stworzyć totalną grę światła i muzyki, której będzie można doświadczyć.<sup>6</sup>

Człowiek w teatrze tego artysty pełnił określoną rolę – ukrytego animatora form i aparatury, co mogło budzić opór tych, którzy szukali możliwości podmiotowej obecności w działaniach artystycznych. Odejście od antropocentryzmu na rzecz anonimowej kreacji wielostrumieniowych obrazów świetlnych w ruchu było jednak świadomym założeniem artysty, niepodlegającym negocjacji. W zespole narastał więc bunt, a problemy pogodowe dodatkowo uniemożliwiły dalszą pracę nad spektaklem. Niezrealizowany eksperyment, będący kontynuacją praktyk teatralnych Krechowicza, był jednak ważnym doświadczeniem twórczym, a samo zastosowanie półsferycznej przestrzeni i to, co wydarzyło się w zarysie, wpisują go również w krąg zjawisk *expanded cinema*.

László Moholy-Nagy przeczuwał, pisał i praktykował w czasach, gdy możliwości kreacyjne środków technicznych w obszarze sztuki były daleko mniej rozpoznane i zaawansowane, niż to miało miejsce pokolenie później – w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, wtedy gdy Jerzy Krechowicz realizował swoje immersyjne spektakle audiowizualne. Obaj twórcy byli jednak przekonani, iż przy pomocy dostępnej im wówczas aparatury optycznej można w toku prac laboratoryjno-eksperymentalnych rozszerzać wrażenia wizualne i świadomie kształtować percepcję wzrokową, czy szerzej – wielozmysłową. Tworzenie nowych relacji między światłem, ruchem i dźwiękiem, stosowanie eksperymentalnych rozwiązań z przestrzenią projekcji nie tylko rozwijało możliwości percepcyjne odbiorców, ale i wzbogacało wydarzenia artystyczne. Czyniąc publiczność ich częścią, artyści chcieli zbudować w niej także poczucie istnienia we wnętrzu dzieła audiowizualnego. Ich koncepcje i praktyki – mimo, iż dziś zapomniane – nie straciły na oryginalności i mogą stanowić źródło inspiracji dla wielu współczesnych artystek i artystów sztuki nowych mediów.

## Przypisy

- <sup>1</sup> László Moholy-Nagy, „Kino symultaniczne albo polikino,” tłum. Andrzej Gwóźdź, *Iluzjon*, nr 1 (1986): 46.
- <sup>2</sup> László Moholy-Nagy, „Produkcja-reprodukcja 1922,” tłum. Andrzej Gwóźdź *Iluzjon*, nr1 (1986): 39.
- <sup>3</sup> Andrzej Gwóźdź, „Laszlo Moholy-Nagy czyli urzeczenie światłem,” *Iluzjon*, nr 1 (1986): 37.
- <sup>4</sup> O związkach Krechowicza z Moholy-Nagy’m i Pawłowskim pisałam m. in. w: Martyna Groth, „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria,” *Pamiętnik Teatralny 2* (2015): 150-163.
- <sup>5</sup> Hein Visser, „Workshop III een impressie,” *Mickery Mouth*, no. 13 (1971): 9. „WARSZTAT III Impresja,” tłum. Aleksandra Sałek, niepublikowane. W archiwum autorki.
- <sup>6</sup> Ibidem.

## Bibliografia

- Groth, Martyna. „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria.” *Pamiętnik Teatralny 2* (2015): 150–163.
- Gwóźdź, Andrzej. „Laszlo Moholy-Nagy czyli urzeczenie światłem.” *Iluzjon*, nr 1 (1986): 37.
- Moholy-Nagy, László. „Produkcja-reprodukcja 1922.” Tłum. Andrzej Gwóźdź. *Iluzjon*, nr 1 (1986): 39.
- Moholy-Nagy, László. „Kino symultaniczne albo polikino.” Tłum. Andrzej Gwóźdź. *Iluzjon*, nr 1 (1986): 46.
- Visser, Hein, „Workshop III een impressie.” *Mickery Mouth*, no. 13(1971): 9. „WARSZTAT III Impresja,” tłum. Aleksandra Sałek, niepublikowane.