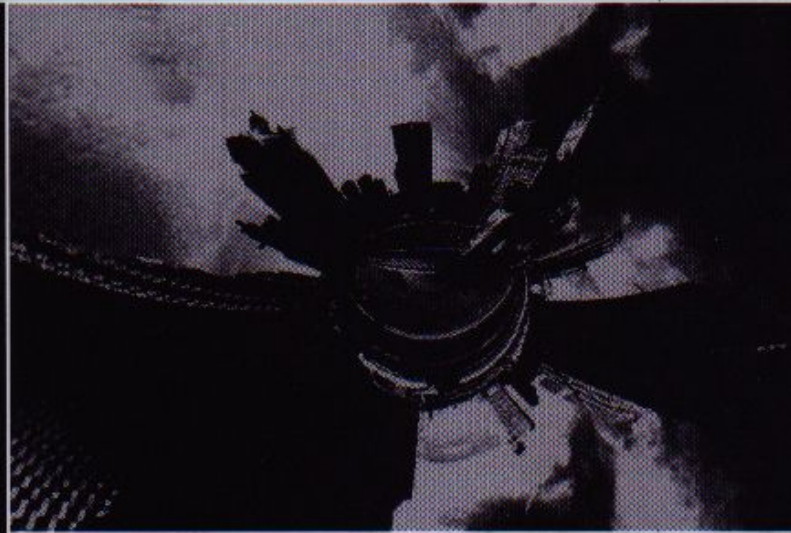


ryszard w. kluszczyński

# OBRAZY NA WOLNOŚCI

studia z historii sztuk medialnych w Polsce



ryszard w. kłuszczyński

# OBRAZY NA WOLNOŚCI

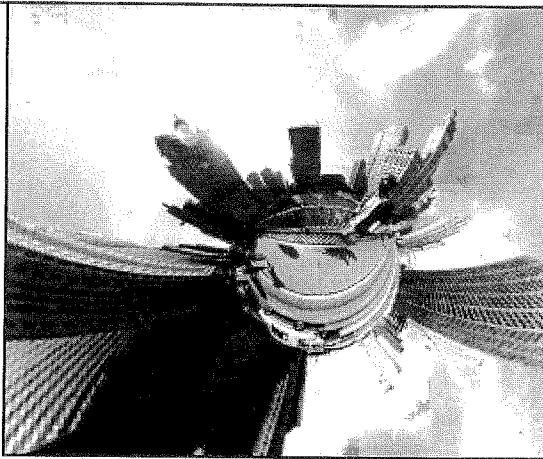
studia z historii sztuk medialnych w Polsce



ryszard w. kluszczyński

# OBRAZY NA WOLNOŚCI

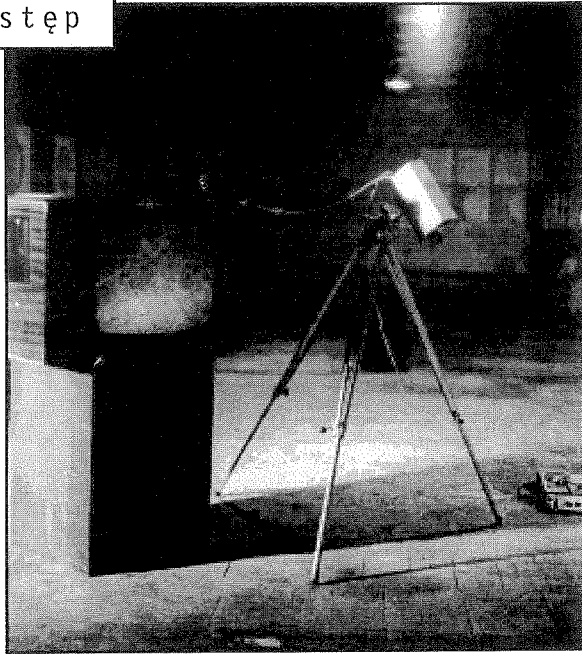
studia z historii sztuk medialnych w Polsce



instytut kultury, warszawa 1998



wstęp

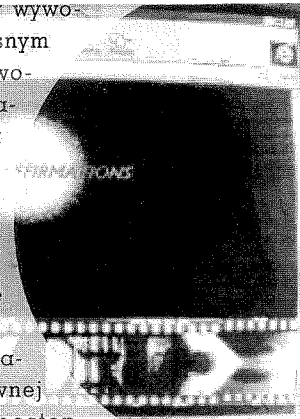


antoni mikołajczyk, *transmisja rzeczywistości*, konstrukcja w procesie, 1981



W całej dwudziestowiecznej historii polskiej sztuki, a szczególnie w tych jej nurtach, które tworzą wspólnie interdyscyplinarny fenomen awangardy, twórczość medialna odgrywała i nadal odgrywa niezwykle doniosłą rolę. W czasach Wielkiej Awangardy, której najbardziej dynamiczny okres w Polsce rozciągał się pomiędzy końcem drugiej a początkiem czwartej dekady, fotografia i film spowodowały na terytoriach sztuki bardzo dynamiczne i głębokie przeobrażenia. Dzięki aktywności takich, na przykład, artystów, jak Janusz Maria Brzeski, Karol Hiller, Kazimierz Podsadecki, Franciszka i Stefan Themerson, powstały liczne i ważne dzieła zrealizowane w obu wskazanych mediach, dzieła, które nie tylko zbudowały fundamenty dla dalszego rozwoju awangardowej fotografii i filmu, ale również w istotny sposób wzbogaciły dorobek sztuki polskiej tego okresu. Znaczenie i wartość sztuk medialnych nie zamyka się bowiem w ich własnych obszarach. Wywarły one także ogromny wpływ na inne dziedziny artystyczne, na tradycyjne sztuki wizualne (malarstwo, rzeźbę), na literaturę, na teatr. W całościowej, uogólniającej perspektywie, procesy twórcze, które zostały wywołane (spowodowane) przez media artystyczne poza ich własnym obszarem, są może nawet bardziej istotne dla losów nowoczesnej sztuki, niż same autonomiczne dokonania fotograficzne i filmowe. W procesach tych, bowiem, wzięło udział bardzo wielu artystów, którzy swoją twórczością, jak również głoszonymi teoriami, gruntownie zmienili ogólne podejście do malarstwa, poezji, czy muzyki. Zmienili więc w konsekwencji także i sam charakter tych sztuk. Żadna sztuka w szczególności, ani sztuka w ogóle, nie oparła się wpływowi mediów artystycznych.

W latach powojennych, mimo, iż czasy nie były najjaśniejsze dla niezależnej, eksperymentalnej, transgresywnej twórczości artystycznej, dał się obserwować dalszy postęp w awangardowej „medializacji” sztuki. Poprzez eksperymenty świetlne Andrzeja Pawłowskiego oraz animację Jana Lenicy i Waleriana Borowczyka, poprzez fotografię Bronisława Schlabsa, Zdzisława Beksińskiego, Zbigniewa Dłubaka czy grupy „Zero 61”, oraz filmy i realizacje video „Warsztatu Formy Filmowej” postępował proces, w wyniku którego sztuka polska w coraz większym stopniu nasycała się nowoczesnymi technologiami medialnymi. Po mediach mechanicznych nastąpiły media elektroniczne, po analogowych - cyfrowe, po rejestrujących - wirtualne, po kontemplatywnych - interaktywne. Medializacja sztuki jawi się jako logiczna i nieuchronna konsekwencja postępującej równolegle medializacji rzeczywistości. Kształtując się na naszych oczach społeczeństwo informacyjne tworzy aktywne otoczenie i kontekst dla wszystkich działań artystycznych. Sztuka, która nie bierze tego kontekstu pod uwagę nieuchronnie ryzykuje utratę kontaktu z rze-





czywistością, utratę kontaktu ze swoim czasem. Twórczość (multi)medialna wydaje się dziś przystawać w stopniu największym (w porównaniu z innymi odmianami sztuki) do współczesnego stanu rozwoju kultury i cywilizacji, do stanu świadomości społecznej, oraz do wynikających zeń potrzeb i oczekiwań dzisiejszej publiczności.

Sztuka (multi)medialna, która łączy w sobie tradycyjne właściwości estetyczne z atrybutami cywilizacji mediów może się okazać w tej perspektywie jedyną gwarancją przetrwania twórczości artystycznej. I choć dla niejednego znawcy sztuki stwierdzenie takie zabrzmiało jak paradoks, przyszłe losy malarstwa, rzeźby, czy poezji mogą być uzależnione od trwania i rozwoju artystycznej kultury (multi)mediów.

Książka ta jest pomyślana jako próba całościowego opisanie i zinterpretowania dziejów sztuk medialnych w Polsce. Jej tytuł - OBRAZY NA WOLNOŚCI - zawiera w sobie dwie konotacje. Pierwsza wskazuje sztukę ruchomego obrazu - film, video i multimedia - jako zasadniczy przedmiot prowadzonych badań. Fotografia pojawia się w polu zainteresowania wtedy jedynie, kiedy badane zjawisko, na przykład twórczość określonego artysty, tego wymaga. Druga konotacja mówi, że zajmuję się w tej książce zjawiskami, które określa się mianem sztuki awangardowej, eksperymentalnej, niezależnej, podziemnej, progresywnej, etc. W kolejnych rozdziałach omawiam historię filmu awangardowego; koncepcje filmowe Tadeusza Peipera, jednego z najbardziej wpływowych teoretyków awangardy w Polsce okresu dwudziestolecia międzywojennego (rozdział ten ukazuje zarazem rozmiary obecności problematyki filmowej w programach awangardowych); zagadnienia filmu abstrakcyjnego; historię i problemy sztuki video, oraz przedstawiam sylwetki artystów, których twórczość (przede wszystkim medialna) stanowi niezwykle ważne fragmenty dziejów nowoczesnej sztuki w Polsce<sup>1</sup>. Poszczególne rozdziały posiadają różną formę: od chłodnego dyskursu teoretycznego po subiektywny zapis procesu doświadczania dzieła w przestrzeni wystawowej. Ta różnorodność stylów analitycznych jest odpowiedzią na różnorodność postaw artystycznych obecnych na badanym obszarze. Oczywiście, nie zdołałem w tej książce poddać analizie wszystkich zagadnień, które

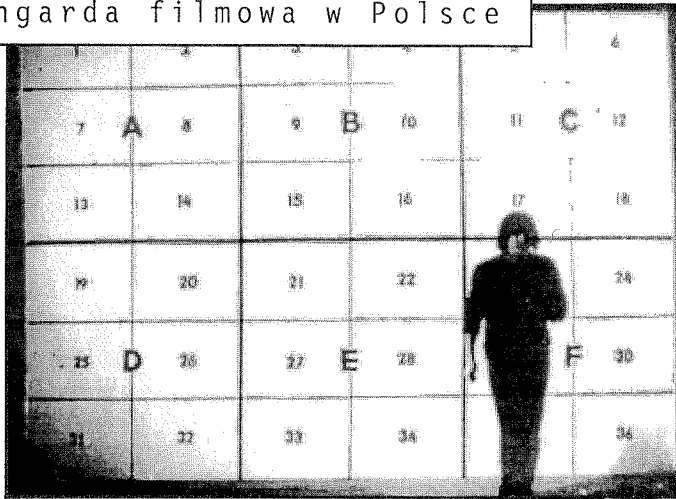
warto byłoby rozważyć, nie zdołałem także w pełni omówić medialnej twórczości wszystkich artystów i grup artystycznych, które na to zasługują<sup>2</sup>. Nie pozwoliły na to ograniczone rozmiary publikacji. Mam jednak nadzieję, że zdołam jeszcze kiedyś to uczynić.



<sup>1</sup> W odniesieniu do dzieła Mirosława Rogali warto zauważyć, że zasadnicza część jego twórczości została zrealizowana w USA. On sam jednak jest uważany za artystę polskiego.

<sup>2</sup> Obszerne studium na temat twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego wchodzi w skład innej przygotowywanej przeze mnie książki: Film - video - multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w dobie elektronicznej.

awangarda filmowa w Polsce



zarys historyczny



Film awangardowy pojawił się jako rezultat zainteresowania, którym obdarzyli nowo powstałe medium artyści eksperymentujący dotąd w innych dziedzinach sztuki. Dostrzegli oni w kamerze filmowej narzędzie, które wyrazi i rozwiąże nurtujące ich problemy lepiej niż środki dotychczas używane, które pozwoli im uwolnić się od krępującej tradycji i otworzy nieograniczone wręcz możliwości poszukiwań twórczych. W ich wykonaniu film stawał się więc ruchomym obrazem, poezją widzialnej metafory, bądź też muzyką wizualną. Jednocześnie twórcy ci podejmowali także studia nad naturą filmu i usiłowali ponadto dociec istoty jego znaczenia dla awangardowej rewolty artystycznej oraz sformułować zasady jego estetyki. W dalszej konsekwencji więc, ale znacznie później, ów namysł nad charakterystyką medialną filmu zaowocował zdecydowanym przesunięciem centrum zainteresowania teoretyków i twórców kina awangardowego z zagadnienia relacji filmu z innymi sztukami do autonomicznej problematyki kina. Mogło to jednak ostatecznie nastąpić dopiero wtedy, gdy rozdzielane jeszcze przez Irzykowskiego (1924) „filmowość” i „artystyczność” kina stopiły się w jedną całość. W pierwszym okresie rozwoju awangardy filmowej ów późniejszy zwrot ku medium był zapowiadany przez rozwój nurtu zwanego filmem kinetycznym, filmem absolutnym, albo też filmem czystym.

Pierwsze awangardowe filmy powstawały we Włoszech, Francji i w Niemczech od początku drugiej dekady naszego stulecia. W tym też okresie zaczęły pojawiać się coraz liczniejsze publikacje na temat kina pisane przez twórców, którzy reprezentowali wszystkie dziedziny sztuki wspólnie budujące formację awangardową. Zainteresowanie nowym medium nie ograniczało się bowiem, jak już wspomniałem, do sfery praktyki artystycznej, lecz obejmowało również rozległe obszary refleksji teoretycznej. Krąg tej refleksji był bardzo szeroki. Mieściły się w niej zarówno zagadnienia wewnątrzartystyczne (charakterystyka artystyczna medium, jego relacje z innymi sztukami, etc.), jak i problematyka dotycząca znaczenia kina dla procesów kształtowania się nowego paradygmatu cywilizacyjno-kulturowego (Kluszczyński, 1990).

### **Themersonowie i inni**

W Polsce, natomiast, w pierwszej połowie dwudziestolecia międzywojennego, film awangardowy istniał jedynie potencjalnie - jako temat licznych publikacji krytycznych i teoretycznych, jako przedmiot niezrealizowanych projektów, jak również jako czynnik przeobrażający inne dziedziny sztuki. Był w różny sposób obecny w twórczości takich, między innymi, twórców, jak Henryk Berlewi, Bruno Jasiński, Stanisław Młodożeniec, Mieczysław Szczuka, Teresa Żarnowerówna (zob. np. Pytasz, 1978; Kluszczyński, 1986; 1990; Giżycki, 1989). Pojawiał się

w wypowiedziach programowych tych artystów, którzy w kinie dostrzegli doskonały środek wyrazu i którzy projektowali jego możliwe formy. Ci powyżej wymienieni, jak również Jan Brzękowski, Tytus Czyżewski, Tadeusz Peiper, Anatol Stern, Leon Trystan stworzyli w ten sposób fundamenty, z których wyrosły w latach trzydziestych pierwsze polskie filmy eksperymentalne: *OR - Obliczenia rytmiczne* (1933) Jalu Kurka, *Przekroje* (1931) i *Beton* (1933) Janusza Marii Brzeskiego (drugi we współpracy z Kazimierzem Podsadeckim) oraz - przede wszystkim - twórczość Franciszki i Stefana Themersonów<sup>1</sup>.

Filmy Themersonów stanowią najciekawszą część historii przedwojennego, niezależnego, eksperymentalnego kina w Polsce. Pomiedzy rokiem 1930 (*Apteka*) a 1945 (*The Eye and the Ear*) stworzyli oni siedem filmów (dwa ostatnie już na emigracji w Wielkiej Brytanii), których znaczenie dla późniejszych losów awangardy filmowej dostrzegane jest dopiero dzisiaj<sup>2</sup>. Widzi się współcześnie w Themersonach prekursorów filmu strukturalnego, pionierów kina rozszerzonego, inspiratorów bądź wykonawców wielu przedsięwzięć promujących awangardę filmową w Polsce (czasopismo „f.a.” - „film artystyczny”, przeglądy eksperymentalnych filmów angielskich, francuskich etc.). Filmową strategią twórczą Themersonów znamionowało szczególne zainteresowanie substancją obrazu. Ich wynalazczość nie ograniczała się do eksperymentów na poziomie formalnym, do doświadczeń kreujących nowe wymiary ikonosfery kina, *nota bene* często podejmowanych z wykorzystaniem inspiracji ze strony fotografii (na przykład: wprowadzanie fotomontażu do repertuaru środków wyrazowych sztuki filmowej, czy też filmowanie statycznego planu, który był dynamizowany przy pomocy poruszającego się źródła światła). Swoją uwagę kierowali również w stronę zagadnień bardziej fundamentalnych: ku ontologii obrazu filmowego, ku naturze filmowego procesu twórczego. Świadectwa tych zainteresowań odnajdujemy zarówno w zrealizowanych przez nich filmach (wiedza ta jest czasami tylko hipotetyczna - do dnia dzisiejszego zachowały się jedynie trzy ostatnie dzieła filmowe Themersonów), jak i w filmowym pisarstwie Stefana Themersona. W tym ostatnim szczególne znaczenie posiada esej *O potrzebie tworzenia widzeń*. Kino zostało tam umieszczone w kontekście historii wizualnych doświadczeń rodzaju ludzkiego, a za jego wynalazcę została uznana bohaterka opowieści buszmeńskiej, która „wzięła garść tlejącego popiołu i cisnęła go w powietrze - i iskry stały się gwiazdami” (Themerson, 1937: 36) Głoszoną jednocześnie przez

<sup>1</sup>Przedmiotem dyskusji pozostają pojedyncze filmy Feliksa Kuczkowskiego, znanego jako Canis de Canis, Tadeusza Kowalskiego i Jerzego Zarzyckiego (*Dziś mamy bał*), oraz Jerzego Gabryelskiego (*Buty*).

<sup>2</sup>Józef Robakowski wspomina, że członkowie „Warsztatu Formy Filmowej” organizowali projekcje *Żywota człowieka poczciwego* i propagowali twórczość Themersonów wówczas, kiedy „nikt o ich twórczości nie chciał słyszeć” (Samosionek, 1994b: 54).

Themersona „pochwałę niechlujstwa” możemy potraktować nie tylko jako apologię przypadku i zarys koncepcji filmowego aleatoryzmu, ale i jako szkic do historii sztuk wizualnych, dla których film pozostawał zawsze ukrytym wzorcem archetypicznym. Uznanie przez Themersonów „potrzeby tworzenia widzeń” za jedyne istotne (podstawowe) źródło twórczości filmowej było przyczyną wyjątkowego charakteru ich dzieła. Wyjątkowość tę stanowi różnorodność poetyk poszczególnych filmów przy równoczesnym zachowaniu jednolitości postawy artystycznej. Tłumaczy to zarazem rozmiary i intensywność późniejszego oddziaływania twórczości Themersonów, inspirującej do eksperymentów wizualno-muzycznych i popychającej równocześnie w stronę wielorako pojmowanego filmu poetyckiego. Kino Themersonów, mające charakter niewątpliwie czysto filmowy, wchodziło też w różnego rodzaju relacje z innymi dziedzinami sztuki. *Europa* (1931-32) była wizualizacją poematu Anatola Sterna pod tym samym tytułem i mieściła się zarazem w paradygmacie plastycznej awangardy konstruktywistycznej (książkowe wydanie poematu Sterna było opracowane graficznie przez Mieczysława Szczukę). *Drobiazg melodyjny* (1933), *Zwarcie* (1935) oraz *The Eye and the Ear* (1944-45) to próby ustanowienia odpowiedniości strukturalnej pomiędzy utworem muzycznym a warstwą obrazową filmu. Wcześniej Stefan Themerson pisał o „muzyce optycznej”, przyszłym kinie abstrakcyjnym, które miało być grą melodii, światła, cieni i barw (Themerson, 1928). Ten szczególny rys filmowej twórczości Themersonów - połączenie „czystej” filmowości z charakterem intermedialnym - stanie się później jedną z najważniejszych cech polskiego kina awangardowego, czyniąc właśnie z autorów *Calling Mr Smith* (1943) głównych tego kina „ustawodawców”.<sup>3</sup>



Oddajmy, na koniec tej części rozważań głos Stefanowi Themersonowi. W cytowanej poniżej wypowiedzi zbiegają się najważniejsze wątki jego koncepcji sztuki filmowej:

„Przed autorem niniejszej historii, za jego młodych lat, w tym samym mieście P., smyrgnął przez ekran metr szmelcowanej taśmy o zadrapanej emulsji. Ekran zabłysł, zadrgał jakimś innym a własnym życiem i zgasł. Niechlujny mechanik złączył pewnie tym metrem szmelcu dwie szpule.

Pochwałę niechlujstwa chce pisać. Pochwałę niechlujstwa, które rozrywa szablon, pochwałę niechlujstwa, które jest bliższe chaosu, pochwałę przypadku i niechlujstwa, które, sypiąc z worka bez wyboru daje szansę ujrzenia ukrywanej czy pomijanej prawdy temu, kto chce zobaczyć. (...)

<sup>3</sup> Twórczości Franciszki i Stefana Themersonów jest w tej książce poświęcony oddzielny rozdział.

I oto po raz drugi głośić muszę pochwałą niechlujstwa. Niechlujstwa z premedytacją, niechlujstwa kontrolowanego, wyszukiwanego świadomie. Więcej! Niechlujstwa konstruowanego. Tłukącego standardowe maski, grzebiącego w splecionych trzewiach taśmy biegnącej przez projektor, odkrywającego przyrodzoną prawdę aparatu do tworzenia widzeń. (...)

Potrzeba widzeń stworzyła fantasmagorie, potrzeba widzeń stworzyła fantazję, potrzeba widzeń stwarza nowy organ światła - oko jaśniejące. Wciąż ta sama potrzeba widzeń.

Jest ona promotorem poczynań artystycznych niezależnie od tego, jakimi środkami się wyraża, czy zmierza do abstrakcji czy do tendencji, czy operuje montażem czy światłem, obrazem skonstruowanym, zainscenizowanym czy wycinkiem rzeczywistości" (Themerson, 1937: 46-47).

Stefan i Franciszka Themersonowie podjęli w swym dziele, między innymi, próbę odnalezienia bądź stworzenia zasad ekwiwalencji pomiędzy warstwami współtworzącymi, ich zdaniem, dzieło filmowe: obrazową i muzyczną. Onufry Bronisław Kopczyński natomiast, w artykule *O filmie abstrakcyjnym*, wykorzystał powinowactwa filmu i muzyki w sposób całkowicie odmienny a zarazem nowatorski. Wyróżnił on dwa typy filmu: fabularny, który oznaczał kontynuację sztuki teatralnej, oraz abstrakcyjny. Film abstrakcyjny był, zdaniem Kopczyńskiego, domeną aktywności tych artystów, którzy pragnęli odnaleźć dzięki filmowi nie znane dotąd sztuce możliwości twórcze. W rezultacie ich działań film miał stać się całkowicie nową domeną sztuki: „plastyką czasową” bądź „muzyką kształtów” (Kopczyński, 1942). To właśnie w filmie abstrakcyjnym dostrzegał Kopczyński przyszłą artystyczną samodzielność kina. Aby jednak film uzyskał pełnię autonomii artystycznej, rozwijając zarazem i wykorzystując drzemiące w nim możliwości twórcze, musiałby ulec zasadniczej zmianie sposobu jego prezentacji: gotowa taśma filmowa powinna być traktowana jako partytura, sam film natomiast powinien być „wykonywany”, a nie - wyświetlany. Kopczyński zaproponował w ten sposób znaczne poszerzenie pola twórczej pracy filmowej. Nie tylko proces tradycyjnie pojmowanej realizacji filmu, ale także jego prezentacja została uznana za fazę kształtowania artystycznego. Projekcja filmu staje się w ten sposób jego interpretacją, projektor - instrumentem, a kinooperator - artystą. Sformułowana przez Onufrego Kopczyńskiego koncepcja filmu abstrakcyjnego oczywiście wiele zawdzięczała temu, że jej autor był muzykiem-kompozytorem. Jej oryginalność polegała na tym, natomiast, że połączyła w sobie wszystkie znane dotąd rodzaje eksperymentów wizualno-muzycznych. Ucieleśniające się w abstrakcyjnym filmie idee dynamizacji malarstwa oraz „unaocznienia”

muzyki spotkały się i zespoliły w jeden projekt z tendencją zmierzającą do zbudowania i wykorzystania instrumentu świetlnego do tworzenia ruchomych projekcji „muzykopodobnych” (Kluszczyński, 1986). Koncepcja filmu-partytury, interpretowanego wykonawczo przez artystę za pomocą projektora-instrumentu, była zapowiedzią znacznie późniejszych eksperymentów z kręgu *expanded cinema*, o których Sheldon Renan pisał: „Twórca filmowy może wyświetlać film przez filtr, aby zmienić jego ekranowy wygląd. Może kształtować własnymi rękami wyświetlany obraz. Może zmieniać prędkość przesuwu taśmy w projektorze, jak to robi Ken Jacobs z niektórymi filmami, aby osiągnąć przy każdej projekcji inną kompozycję” (Renan, 1968: 39-41). W ten sposób idea kina rozszerzonego posiada także swą polską genezę - w postaci sformułowanego przez Onufrego Bronisława Koczyńskiego projektu „koncertu filmowego”.<sup>4</sup>

### Film poetycki

Pierwsza powojenna dekada nie przyniosła sukcesów polskiemu kinu awangardowemu. Były to bardzo złe czasy dla wszelkiej niezależności, także artystycznej. Kolejne zjazdy zwoływane przez administratorów sztuki nie tylko zakazywały jakichkolwiek eksperymentów, ale wręcz odbierały twórcom prawo rzeczywistego tworzenia, przyznając im w zamian jedynie przywilej wykonywania laurów ideologicznych. Nieśmiałe i nieliczne próby innowacji formalnych były podejmowane w filmach realizowanych w ramach wytwórni państwowych, a co za tym idzie - nie przynosiły najlepszych rezultatów. Pouczająca jest historia filmu Andrzeja Panufnika *Ballada f-moll* (1945). Nie został on ukończony i nie wszedł do rozpowszechniania, albowiem władze wytwórni zarzuciły filmowi brak wyraźnej określonej wymowy ideologicznej oraz... niedostatek optymizmu (Topelitz, 1974). Część materiału z *Ballady f-moll* została wykorzystana w filmie Tadeusza Makarczyńskiego *Suita warszawska* (1946). Występująca w nim bardzo wyraźnie korelacja pomiędzy warstwą obrazową a strukturą utworu muzycznego (skomponował go Witold Lutosławski) pozwala umieścić film Makarczyńskiego w nurcie wizualno-muzycznym zapoczątkowanym przez twórczość Thémersona. Pokazana na pierwszym festiwalu w Cannes, a później w Paryżu i w Stanach Zjednoczonych, *Suita warszawska*, w Polsce, z powodu ograniczeń dystrybucyjnych, była obejrzana przez bardzo niewielką grupę widzów.



stefan i franciszka thémersonowie, *przygoda człowieka porzuciwego*, 1937

<sup>4</sup> Na temat koncepcji Koczyńskiego piszę także w rozdziale poświęconym dyskusjom o filmie abstrakcyjnym w Polsce w okresie dwudziestolecia międzywojennego.



Te nieliczne filmy eksperymentalne powstałe w pierwszej dekadzie powojennej w Polsce można określić mianem dokumentalnych impresji poetyckich. W tym, bowiem, kierunku rozwijały się wówczas filmowe poszukiwania artystyczne. Film poetycki, wykorzystujący doświadczenia awangardy filmowej lat dwudziestych, odwołujący się do wzorców odnajdywanych w filmie onirycznym, filmie ekspresji deformującej oraz w filmowym dekonstrukcjonizmie *Antraktu* René Claira i Francisca Picabii, czy też w dziełach Feksów (Kluszczyński, 1990), dominował wówczas, na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, w kinie awangardowym. Jego najciekawsze (ówcześnie) realizacje odnajdujemy w twórczości Mayi Deren, Jamesa Broughtona i Sidneya Petersona. W Polsce, w okresie stalinowskim, film poetycki mógł zaistnieć tylko dzięki zbliżeniu się ku filmowi dokumentalnemu i przyjęciu postaci wspomnianej dokumentalnej impresji poetyckiej. I w tej postaci jednak był zaledwie z trudem tolerowany, stąd niewielka liczba dzieł tego rodzaju. Obok przywoływanych filmów Panufnika i Makarczyńskiego, do najciekawszych należały również prace Natalii Brzozowskiej: *Muzyka* oraz *Kopalnia* (oba zrealizowane w 1947 roku). Realizacja tych filmów ściągnęła na ich autorkę rozliczne kłopoty natury politycznej, aż po uniemożliwienie dalszej pracy twórczej.

Dokumentalna impresja poetycka była jednym ze modeli filmowej twórczości eksperymentalnej także w latach późniejszych, w drugiej połowie lat pięćdziesiątych i pierwszej - sześćdziesiątych. W wielu przypadkach eksperymentalny charakter tych filmów współtworzony był przez zorganizowany układ zależności (często o charakterze kontrpunktowym) pomiędzy obrazem i muzyką - jak w filmie Makarczyńskiego *Życie jest piękne* (1958) - lub pomiędzy obrazem a sferą efektów dźwiękowych (sonorystyką) - jak w *Spacerku staromiejskim* (1958) Andrzeja Munka. W obu przypadkach autorem opracowania dźwiękowego był Andrzej Markowski.

Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych powstało także szereg filmów realizujących model kina poetyckiego w postaci czystej, bez wikłania go w relacje z kinem dokumentalnym. Filmy takie tworzyli ówczesni studenci łódzkiej szkoły filmowej, między innymi, Roman Polański, Andrzej Kondratiuk, Jerzy Skolimowski. Absurdalno-groteskowy charakter wielu z tych prac umieszcza je w nurcie zapoczątkowanym w Polsce przez twórczość Themersonów. Natomiast ironia i dystans wobec wykorzystywanych sposobów poetyckiego kształtowania materii filmowej, obecne, na przykład, w etiudzie Skolimowskiego *Oko wykol* (którą można uznać za pastisz filmu Mayi Deren *Meshes of the Afternoon*), zapowiadają już w pewnym sensie nadchodzący okres filmowego konceptualizmu.

## **Eksperymentalna animacja**

Tymczasem w końcu lat pięćdziesiątych centrum zainteresowania eksperymentujących twórców filmowych w Polsce przesuwają się jednak w stronę szeroko pojmowanego filmu animowanego, albo, mówiąc w języku ówczesnych deklaracji programowych i krytycznych, w stronę filmowej plastyki. Począwszy od filmów Waleriana Borowczyka i Jana Lenicy *Był sobie raz* (1957) oraz *Dom* (1958) mówi się głośno o narodzinach eksperymentalnego nurtu w polskim filmie animowanym. Obok prac Borowczyka i Lenicy w kręgu tym mieszczą się także niektóre filmy Haliny Bielińskiej i Włodzimierza Haupego, Witolda Giersza, Mirosława Kijowicza, Daniela Szczechury.

Najciekawszymi indywidualnościami artystycznymi pierwszego okresu historii polskiego filmu animowanego byli niewątpliwie Walerian Borowczyk i Jan Lenica. Ich eksperymenty z filmem wycinankowym, oraz z technikami kombinowanymi (w tym i z piksylacją) zostały docenione nie tylko w Polsce, ale także na licznych festiwalach międzynarodowych (*Był sobie raz*, na przykład, otrzymał I nagrodę w kategorii filmów eksperymentalnych w Wenecji i Złoty Dukat w Mannheim, natomiast *Dom* zdobył pierwszą nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Filmów Eksperymentalnych podczas EXPO w Brukseli w 1958 roku). Wykorzystując swe uprzednie doświadczenia zdobyte podczas pracy na obszarach grafiki, rysunku, plakatu, czy ilustracji książkowej, odnajdując inspiracje w filmach Mélièsa, artyści ci stworzyli metodę twórczą przekraczającą uwarunkowania tradycyjnie pojętej animacji filmowej, łączącą różne techniki, konwencje i style artystyczne. W latach późniejszych ich drogi artystyczne rozeszły się. Eksperymentalną animację uprawiał w dalszym ciągu Jan Lenica, a jego filmy, jak na przykład: *Monsieur Tete* (1959), *Labirynt* (1962), *A* (1964), czy też *Fantorro* (1972), dowodzą konsekwencji, z jaką artysta rozwija przyjętą strategię artystyczną. Niektóre ze swoich filmów Lenica zrealizował we Francji. Tam też eksperymentalną animację filmową uprawiał przez szereg lat Piotr Kamler.

Odrębną pozycję zajmują w kontekście kina animowanego dwa filmy zrealizowane (jako etudy studenckie) w 1957 roku przez Mieczysława Waśkowskiego przy współpracy Antoniego Nurzyńskiego, Tadeusza Kantora i Adama Kaczyńskiego: *Somnambulicy* oraz *Uwaga, malarstwo*. Wykonane przy użyciu szklanej tafli poddawanej zabiegom malarskim filmy te były nie posiadającą kontynuacji próbą filmowego taszczu.

Szczególne i wyjątkowe miejsce na obszarze szeroko pojętych filmowych poszukiwań plastycznych w Polsce zajmują eksperymenty Andrzeja

Pawłowskiego, tak zwane *kineformy*. Artysta pracował nad nimi od roku 1955. „Pierwszy aparat do kineform wyglądał tak: dyktowe pudło, dwa kije od mioteł, na nie nabite blaty okrągłych stolików jako pokręta, w jednej ścianie pudła kawał kalki kreślarskiej jako ekran, obok magnetofon. Andrzej puszczał magnetofon w ruch, ujmował blaty w obie ręce i zaczynał nimi z wolna obracać. Na małym ekranie pojawiały się formy. Bajeczne, zjawiskowe, nie do opisanania, podpiływające z mglistej głębi, przychodzące i odchodzące, barwne i czarno-białe, przepiękne. Nie przedstawiały niczego i kojarzyły się z wszystkim (...) Później Andrzej zbudował aparaturę większą, rzucającą obraz na normalny kinowy ekran, ze zmechanizowanym napędem...” (Garztecki, 1963). Pierwszy publiczny pokaz odbył się w styczniu 1957 roku. Jeden z jego obserwatorów tak oto opisywał ów spektakl: „Kineformy Andrzeja Pawłowskiego polegają (...) na rzutowaniu ruchomego, przestrzennego modelu abstrakcyjnego, poprzez deformujące soczewki na ekran. Gała maszynaria (...) jest w gruncie rzeczy zdumiewająco prosta. W blaszanej skrzyni (której najdłuższy bok wynosi półtora metra) znajduje się pięć modeli abstrakcyjnych, każdy o średnicy mniej więcej 40 cm. W czołowej ścianie skrzyni jest pięć deformujących soczewek, w ścianie bocznej - jeden reflektor. To właściwie wszystko, oprócz ekranu i widzów (...) Poruszam - powiada Andrzej Pawłowski - dwiema jak gdyby korbami. Jedną uruchamiam modele, drugą soczewki. Światło reflektora rzutuje kolejno abstrakcyjne formy modeli na ekran. Przy czym przechodząc przez soczewkę deformuje je, dając w rezultacie obraz czasem bardzo skomplikowany (...) Obraz stale, płynnie się zmienia jak w filmie (...) niemożliwe jest kilkakrotne uzyskanie identycznych efektów (...) Niezmienna jest tylko muzyka, nagrana na taśmę i reprodukowana z magnetofonu. Właśnie w rytm muzyki poruszam rękami” (Kydryński, 1957).

Tadeusz Kantor we wstępie do katalogu wystawy Pawłowskiego w Warszawie w 1957 roku podkreślał, iż *kineformy* są gatunkiem sztuki światła, a ich wersja filmowa ma jedynie charakter reprodukcji (Chrobak, 1989). Kiedy jednak będziemy pamiętać, iż projekcje świetlne, te na przykład, które realizowali około 1910 roku futuryści włoscy Arnaldo Ginna i Bruno Corra prowadziły bezpośrednio do twórczości *stricte* filmowej (Kluszczyński, 1986), oraz że sztukę projekcji świetlnej (szczególnie dzieła tego rodzaju co *kineformy*) jesteśmy dziś skłonni traktować jako przejawy „kina rozszerzonego” (expanded cinema, zob. Youngblood, 1970), to będziemy musieli zarazem uznać, że zaproponowana przez Kantora kwalifikacja dzieła Pawłowskiego jest nazbyt restrykcyjna (por. też Gwóźdź, 1990: 61-113). *Kineformy* Andrzeja Pawłowskiego będąc oryginalną kontynuacją zarówno wspomnianych wyżej doświadczeń futurystycznych, jak również eksperymentów świetl-

nych podejmowanych w latach dwudziestych i trzydziestych przez takich, między innymi, artystów, jak Josef Hartwig, Ludwig Hirschfeld-Mack, Laszlo Moholy-Nagy i Kurt Schwerdtfeger, są zarazem szczególną formą realizacji projektu sformułowanego kilkanaście lat wcześniej przez Kocyńskiego.

W 1957 roku Pawłowski, przy współpracy Antoniego Bohdziewicza, Kazimierza Konrada i do muzyki Adama Walacińskiego stworzył filmową wersję swego widowiska świetlnego, nadając jej także tytuł *Kineformy*. Rok później, w ten sam sposób (ale wykorzystując również odcinki taśmy pozostałe po realizacji pierwszego filmu) Pawłowski wykonał film drugi - *Tu i tam*.

Lata sześćdziesiąte w dalszym ciągu ograniczały w znacznym stopniu zakres występowania eksperymentów filmowych przede wszystkim do obszaru kina animowanego. Do wcześniej wymienionych: Borowczyka, Lenicy, Kijowicza, Szczechury, dołączył jeszcze Stefan Schabenbeck oraz rozwijający nowe techniki plastyki kinetycznej Kazimierz Urbąski. Ujawniająca się jednak równolegle w etiudach studentów łódzkiej szkoły filmowej skłonność do eksperymentu prowadziła już wprost do narodzin Warsztatu Formy Filmowej.

### Film analityczny

„Warsztat Formy Filmowej” został założony w roku 1970, jako sekcja Koła Naukowego przy Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. W jego pracach brali udział, między innymi, Józef Robakowski, Ryszard Waśko, Wojciech Bruszewski, Paweł Kwiek, Zbigniew Rybczyński, Kazimierz Bendkowski, Antoni Mikołajczyk, Andrzej Różycki, Jacek Łomnicki, Janusz Połom, Ryszard Gajewski, Ryszard Lenczewski, Jan Freda (por. Ciesielska, 1989a). Manifest - deklaracja programowa „Warsztatu” głosił:

„Warsztat powstał w roku 1970 z inicjatywy grupy studentów i absolwentów PWSFTviT.

Obok realizatorów filmowych pracują w nim plastycy, muzycy, fotografowie, poeci, technicy...

WARSZTAT BADA I MA AMBICJE ROZSZERZYĆ MOŻLIWOŚCI SZTUK AUDIOWIZUALNYCH W OPARCIU O AKTUALNE TENDENCJE W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ.



Warsztat realizuje filmy, zapisy i transmisje telewizyjne, audycje dźwiękowe, wystawy plastyczne, różnego rodzaju zdarzenia i interwencje artystyczne...

Uprawia także działalność teoretyczną i krytyczną. Jest finansowany przez Pracownię Filmów Szkolnych.

Nie uprawia żadnej działalności komercyjnej, a realizatorzy pracują całkowicie bezinteresownie.

Jedynym warunkiem podjęcia pracy w tej sekcji jest podporządkowanie się realizatorów wyżej podanej idei programowej" (Robakowski, 1995: 37).

Członkowie Warsztatu dążąc do pełnego rozpoznania oraz poszerzenia możliwości wyrazowych sztuk audiowizualnych proklamowali potrzebę badania właściwości medium filmowego. Uprawiana przez nich analiza medium ulokowała „Warsztat Formy Filmowej” w ramach szeroko pojmowanego nurtu sztuki konceptualnej. Na terenie kina nurt ten przybrał postać tak zwanego filmu strukturalnego. Według autora tego pojęcia P. Adamsa Sitneya korzenie filmowego strukturalizmu odnaleźć można w twórczości Andy Warhola i Petera Kubelki. Warhola - ze względu na posługiwanie się przez niego w licznych filmach nieruchomym planem i niezwykle długimi ujęciami, Kubelki - z powodu minimalizmu niektórych jego dzieł (*Adebar*, *Schwechater*), a także dlatego, iż zrealizował on pierwszy film migoczący (*Arnulf Rainer*). Nieruchomy plan i migotanie, obok łączenia filmu w pętlę oraz reprojekcji, to bowiem zasadnicze, zdaniem Sitneya, techniki kina strukturalnego (Sitney, 1969). Jego wcieleniem stała się twórczość Michaela Snowa, George'a Landowa, Paula Sharitsa. Dalsze realizacje powstałe w nurcie filmu strukturalnego, zwłaszcza w Europie, przyniosły znaczne poszerzenie repertuaru stosowanych środków. Za wartościowy był uznawany każdy zabieg obliczony na uwydatnienie właściwości medialnych kina (Le Grice, 1977). Szczególną rolę zaczęły więc odgrywać rozmaite „defekty” czy „błędy”, na przykład: ziarno, rysy i zapylenia, ujawnienie perforacji, zaznaczanie złącza, linie klatek, błysk klatek etc., uświadamiające widzowi materialne aspekty filmu oraz jego wymiar techniczny. Do głównych problemów teoretycznych, rozważanych w związku z kinem strukturalnym, dołączyło zagadnienie dualizmu ontycznego filmu oraz rozpatrywanie twórczości filmowej jako procesu tworzenia różnego rodzaju relacji materialnych (Sharits, 1972; Gidal, 1975). Proces filmowy staje się w kinie strukturalnym swoście pojętym tematem filmu. Sam film natomiast przeobraża się w zapis procesu jego realizacji.

„Warsztat Formy Filmowej” powstając w okresie szczególnego nasilenia tendencji konceptualnych w sztuce i rozkwitu kina strukturalnego w naturalny sposób dołączył do tych artystów, którzy odrzucili postawę estetyczną na rzecz poznawczej i - wzorem filozoficznej szkoły pozytywistów - uznali swoje możliwości komunikacyjne za jedyne godne zainteresowania. Członkowie „Warsztatu” odnaleźli własną drogę w ramach szeroko pojętego ruchu konceptualnego (analitycznego) w sztuce sięgając do tradycji polskiej (oraz rosyjskiej) awangardy artystycznej lat dwudziestych i trzydziestych. Ideologia i praktyka konstruktywizmu stała się w ten sposób dla warsztatowców bardzo ważnym źródłem inspiracji artystyczno-teoretycznych. Szczególnie wyraźnie można je dostrzec w pracach Robakowskiego, Waśki i Bruszewskiego. Podkreślając analityczny, konstruktywistyczny charakter znamionujący postawę „Warsztatu” nie należy jednak zapominać o jeszcze jednym jej rysie: anarchistycznym, neodadaistycznym, czy też fluxusowym ciężeniu do ironii, grze i dekonstrukcji (por. Olszewski, 1994). Połączenie tych dwóch wymiarów nadaje działaniom artystów skupionych w „Warsztacie Formy Filmowej” szczególne znamię oryginalności.

W pierwszym okresie „Warsztat” podjął wysiłki zmierzające do wyeliminowania z kina (poła własnego działania) elementów obcych, przejętych z literatury bądź z teatru. Zwłaszcza wczesne filmy Robakowskiego noszą na sobie znamię swoistych testów; są eksperymentami, za pomocą których analizował on charakter percepcji filmowej i wewnętrzne powiązania różnych poziomów struktury filmu starając się określić, czy i w jakim stopniu można podważyć nawyki percepcji typu literackiego. W *Rynku* (1970), zrealizowanym we współpracy z Tadeuszem Junakiem oraz Ryszardem Meissnerem, ingerował w rzeczywisty upływ czasu dokonując zdjęć przy użyciu kamery poklatkowej. Dokonywał w ten sposób kondensacji czasu tworząc zarazem wrażenie ciągłego zapisu filmowanych zdarzeń. Przedmiotem uwagi stawał się tu więc wewnętrzny czas filmu i sposób jego odczuwania przez widza, oraz problematyka rejestracji rzeczywistości w filmie. W wykonanym bez użycia kamery filmie *Test* (1971) Robakowski badał z kolei zagadnienie powidoku, a poprzez nie - problem fizjologicznych uwarunkowań odbioru. W *Zapisie* (1971) analizował różnice pomiędzy rejestracją filmową a fotograficzną, zaś w *Teście II* - wzajemne oddziaływanie obrazu i dźwięku, oraz znaczenie tych oddziaływań dla percepcji filmu.

W opublikowanym w 1971 roku tekście *Jeszcze raz o czysty film* Robakowski pisał:



Jożef robakowski, realizacja filmu *po linii*, 1976

„Pracując obecnie w Warsztacie Formy Filmowej przy łódzkiej szkole filmowej mam możliwości przeprowadzenia praktycznie nieograniczonych prób i doświadczeń polegających na badaniu granic percepcji moich filmów przez innych ludzi (...) próby o charakterze teoretycznym i praktycznym podejmuję w celu odnalezienia i poznania pewnych specyficznych cech filmu, uważam bowiem, że podobnie jak w muzyce, poezji, balecie, malarstwie, architekturze - musi bowiem dojść do 'oczyszczenia' tej dyscypliny ze zbędnego balastu literatury” (Robakowski, 1995: 18-19).

W późniejszych latach Robakowski skoncentrował swoją uwagę na problemach relacji pomiędzy mechanicznym charakterem wykorzystywanego sprzętu, a psycho-fizjologiczną naturą operatora. Relacje te posiadają w jego ujęciu charakter obustronnego oddziaływania, polegają bowiem nie tylko na przenoszeniu stanów psychicznych (fizjologicznie ugruntowanych) na taśmę filmową, lecz także ujawniają w filmowanym świecie cechy nie znane, nie dostrzeżone dotąd przez użytkownika kamery (a wpływające na niego). Z doświadczeń tych wyrosły między innymi filmy: *Idę* (1973) i *Ćwiczenia na dwie ręce* (1976). Zapisy mechaniczno-biologiczne prowadziły z kolei do kolejnej fazy twórczości Robakowskiego - do personalistycznego „kina własnego”. Okres ten został zapoczątkowany filmem *Z okna* (1978-84). Prace powstałe w ramach tego nurtu, na przykład: *O palcach* (1981), czy też *Kino to potęga* (1985), znamionuje bardzo duży stopień upodmiotowienia, bliski związek z osobą ich autora. Z dziełami powstałymi w latach minionych łączy je natomiast stała obecność pierwiastka racjonalnego.<sup>5</sup>

Zasadniczym problemem podejmowanym przez filmy „Warsztatu”, obecnym już w omówionych wcześniej pierwszych pracach Robakowskiego, jak również w licznych dziełach Waśki i Bruszewskiego, jest zagadnienie relacji pomiędzy rzeczywistością a jej audiowizualnym przedstawieniem, oraz pomiędzy widzem a rzeczywistością i jej reprezentacją. Szczególnie wnikliwie problem ten rozważał Wojciech Bruszewski (przenosząc następnie te analizy również na teren sztuki video). Podkreślał on zwłaszcza dualizm pojęcia rzeczywistości rozróżniając jej wymiar materialny (to, co istnieje poza nami) oraz duchowy (to, czym jest ona dla nas). To drugie znaczenie traktował jako produkt kultury - zbiór konwencji, co prowadziło w dalszej konsekwencji do postawienia tezy, że nasz kontakt z rzeczywistością nie ma charakteru bezpośredniego, lecz jest zapośredniczony przez język. Bruszewski zwrócił także uwagę, że mechaniczne i elektroniczne media (fotografia, film, video etc.) działają częściowo niezależnie od naszego umysłu, że obraz świata przez nie komunikowany nie jest tożsamy z naszym własnym jego wy-

<sup>5</sup> Twórczość i postawa Józefa Robakowskiego jest szczegółowo omówiona w oddzielnym rozdziale.

obrażeniem, podporządkowanym obowiązującym konwencjom. Percypujący umysł jest natomiast skłonny czynić użytek wyłącznie z tej części doświadczenia dostarczanego przez media, która nie narusza owych konwencji (Bruszewski, 1974). Filmy Bruszewskiego, Waśki, Robakowskiego analizując związki pomiędzy rzeczywistością a jej różnego rodzaju przedstawieniami stanowiły zarazem próbę dostosowania ludzkiego umysłu do obrazu świata kreowanego przez nowe technologie.

Różnorako pojmowane zagadnienie powiązań obrazowo-dźwiękowych było szczególnie często podejmowane w filmach twórców „Warsztatu”. Bruszewski, w swych licznych eksperymentach audiowizualnych, na przykład: *Lyżeczka* (1974), czy *Pudełko zapalek (Eksperyment audiowizualny, 1975)*, usiłował pokazać, że więź pomiędzy wizualną i akustyczną percepcją jest raczej wrażeniem stworzonym przez ludzki umysł, niż trwałym, niezależnym od niego faktem. Podobne filmy-doświadczenia realizował także Waśko, przy czym problemy dotyczące dźwięku były w jego przypadku uwikłane w kontekst rozważań nad artykulacją przestrzeni w filmie<sup>6</sup>. Natomiast Bendkowski analizował w swoich filmach (*Obszar, Koło, Punkt* - wszystkie z 1973) możliwości narracyjno-ekspresyjne wyłaniające się z różnorodnych połączeń obrazu i dźwięku. W przeciwieństwie do minimalistycznych dzieł Robakowskiego, Bruszewskiego czy Waśki, filmy Bendkowskiego charakteryzują się bardziej złożoną strukturą wewnętrznych relacji. W latach następnych Bendkowski podjął również działania z użyciem video. Tym razem jego realizacje cechowała postawa minimalistyczna, skłonność do tworzenia struktur elementarnych.

Zupełnie inny charakter posiadały koncepcje filmowe budowane przez Pawła Kwieka. W zgodzie z nimi zrealizował on kilka filmów o charakterze dokumentalnym, w których aktywną, twórczą postawę zajmowali ich bohaterowie. Wyjaśniając tę teorię w tekście *Dokument obiektywny o człowieku* Kwiek pisał: „Film dokumentalny dąży do przekazania prawdy o człowieku. Zarówno na potrzeby sztuki, jak i nauki. Do tej pory nie udało się jednak uniknąć deformacji tej prawdy wynikającej z wpływu osoby realizatora na ostateczny kształt komunikatu. W rozwoju filmu dokumentalnego coraz to próbowano rugować ten wpływ (...) Próby te nie doprowadziły do pożądaných efektów (...) Możemy stwierdzić, że prawdę o człowieku otrzymujemy w bezpośrednim kontakcie z nim, niezależnie od tego, co chciałby on sobą pokazać (...) W filmie sytuacja taka może zaistnieć w momencie, gdy wszelkie decyzje realizatora (...) podejmuje człowiek lub grupa, o której jest film. Oznacza to, że on sam będzie robić film o sobie, w tym znaczeniu, że umożliwi się mu swobodną realizację na dowolny temat” (Warsztat Formy Filmowej, 1974).

<sup>6</sup> Twórczości Ryszarda Waśki jest w tej książce poświęcony oddzielny rozdział.



Odrębną pozycję, daleko wykraczającą poza standardy kina analitycznego, zajmował w „Warsztacie Formy Filmowej” Zbigniew Rybczyński. W znacznie mniejszym, niż pozostali, stopniu wykazywał zainteresowanie problemami medialnymi koncentrując się na zagadnieniach formalnej organizacji obrazu, jego orkiestracji i zestrojenia z muzyczną warstwą filmu. Jednak wizualizacja struktur muzycznych nie była ostatecznym celem jego eksperymentów. Tworzyła jedynie ramę, w której obrębie były prowadzone szczegółowe poszukiwania. Posługując się reprojektorem, barwnymi filtrami, transfokatorem, kamerą poklatkową, łącząc tradycyjną animację z przetworzonymi zdjęciami aktorskimi (live action) Rybczyński stworzył swój własny styl, nie do podrobienia dla innych. Jedną z najważniejszych idei ogniskujących jego eksperymenty, aż po *Tango* (1980) wyznaczających obszar twórczych poszukiwań, był symultaneizm.

Początkowo realizował tę ideę za pomocą środków zaczerpniętych z klasycznego repertuaru: kompozycja zamknięta (kolista - zakończenie jest powrotem do punktu wyjścia) i wielokrotna ekspozycja (*Kwadrat*, *Take five*, oba z 1972 r.). W następnych filmach Rybczyński wprowadza już jednak nowe techniki. W *Nowej książce* (1975) dzieli ekran na dziewięć części przeprowadzając główną akcję kolejno z jednego do drugiego i ukazując jednocześnie wielość dziejących się równolegle wydarzeń. Także i w tym przypadku mamy do czynienia z kompozycją kolistą. Została ona zachowana również w *Tangu*, filmie, który uczynił Rybczyńskiego osobą znaną filmowemu światu zdobywając dla niego w roku 1983 nagrodę Amerykańskiej Akademii Filmowej - Oscara za najlepszy film animowany.

Dwadzieścia dwa ujęcia postaci wykonujących różne czynności (czas trwania od 12 do 36 sekund). Każde z ujęć zmontowane w cykl, co oznacza, że postacie wielokrotnie wykonują swoje czynności ekranowe. W miarę upływającego czasu zwiększa się liczba osób równocześnie obecnych w kadrze. W momencie kulminacyjnym znajdują się tam wszyscy. Później kadr stopniowo pustoszeje, aby w zakończeniu powrócić do stanu wyjściowego.

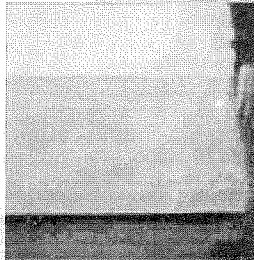
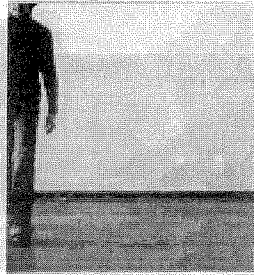
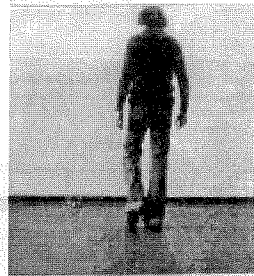
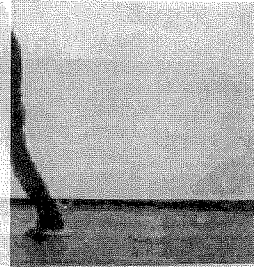
W celu urzeczywistnienia swego zamiaru Rybczyński musiał najpierw sfilmować kolejno wszystkie postacie (wyrysowane na podłodze linie-tory ich ruchu pozwoliły następnie uniknąć zachodzenia sylwetek na siebie), zredukować płynność ruchu do wybranych faz, wykonać około sześciu tysięcy masek, sfilmować na oddzielnej taśmie tło, wykonać kontrmaski, a za ich pomocą jeszcze jedną maskę, tym razem już o długości przyszłego filmu, z sylwetkowym zarysem działań i kolejności zjawiania się poszczególnych postaci na ekranie, aby wreszcie,

w finale, używając reprojektorów i przygotowanych wcześniej materiałów stworzyć syntezę - materializację wizji istniejącej dotąd jedynie w jego wyobraźni

*Tango* było ostatnim (jak dotąd) filmem zrealizowanym przez Rybczyńskiego w Polsce. Przeniósł się do Stanów Zjednoczonych, gdzie przez szereg lat przebywał i pracował. Kamerę filmową zastąpił sprzętem video, a kolejno realizowane dzieła: *Steps* (1985), *The Fourth Dimension* (1988), *L'Orchestre* (1990), czy *Kafka* (1992) zapewniły mu pozycję jednego z najwybitniejszych twórców eksperymentalnego kina i sztuki video na świecie. Obecnie mieszka w Niemczech.

Przeprowadzona przeze mnie przy innej okazji analiza twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego (Kluszczyński, 1993; 1995a; 1996) pozwoliła odkryć cały syndrom właściwości wyznaczających poetykę jego twórczości. Przede wszystkim został wyodrębniona zasadnicza opozycja określająca zarówno kształt pojedynczych utworów, jak i proces całościowych przeobrażeń produkcji artystycznej tego artysty. Uważam za taką podstawową opozycję przeciwstawienie realnej rzeczywistości i wirtualnego świata sztuki. Konflikt ten miał charakter procesualny i przejawiał się w stopniowym odchodzeniu od realności w stronę wirtualności. Konsekwencją tej transformacji było porzucenie filmu dla sztuki video i technologii cyfrowych. Natomiast w okresie gdy Rybczyński posługiwał się jeszcze technikami filmowymi, to wykorzystywał je w sposób nieortodoksyjny usiłując (z powodzeniem) osiągnąć rezultaty (jakości formalne) właściwe mediom elektronicznym. Można by więc powiedzieć, iż artysta ten tworzył realizacje video za pomocą środków techniki filmowej. Właśnie ta postawa powoływała w obrębie struktury realizowanych wówczas dzieł wspomniane napięcie pomiędzy efektem realności (filmowym) i wirtualności (video).

Kolejne wyodrębnione właściwości poetyki Rybczyńskiego, to posługiwanie się kompozycją zamkniętą (kolistą), symultaneizm, równoległość (odpowiedniość) struktur wizualnych i dźwiękowych, temporalizacja przestrzeni kreowanego świata i spacjałizacja jego układu czasowego. Przesuwaniu się twórczości Rybczyńskiego od kina do video towarzyszyło natomiast stopniowe osłabianie opozycji między rzeczywistością a wirtualnością oraz rów-



noczesne pojawienie się i stopniowe umacnianie zasady uniwersalnego pokrewieństwa łączącego poszczególne elementy powoływanego do istnienia świata. Wszystkie te cechy wspólnie nadawały formie tworzonych dzieł charakter autoteliczny i autonomiczny, oraz ugruntowały znaczenie video i technologii elektronicznych w sztuce tego artysty.

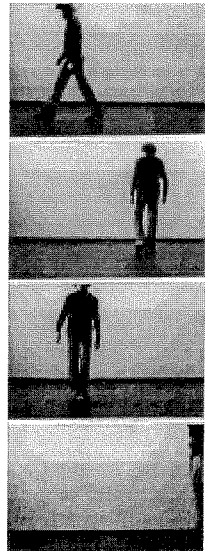
Film strukturalny, który dla twórców skupionych w „Warsztacie Formy Filmowej” był jednym z kilku podstawowych paradygmatów artystycznych, w bardzo poważnym stopniu zmodyfikował dotychczasowy charakter kina awangardowego. Do chwili jego pojawienia się był bowiem kontynuowany, w wielu różnych wariantach, model filmu awangardowego, który został ukształtowany jeszcze w klasycznym okresie awangardy lat dwudziestych, model polegający na współlistnieniu w obrębie dzieła dwóch dyskursów: artystycznego i metaartystycznego. Napięcie pomiędzy nimi tworzyło znamienny, charakterystyczny wymiar sztuki awangardowej rozpiętej pomiędzy destrukcją i konstrukcją, pomiędzy antysztuką i sztuką nową, i wreszcie właśnie pomiędzy dyskursem i metadyskursem (Kluszczyński, 1997). W filmie strukturalnym, natomiast, dyskurs artystyczny ulega znaczącej minimalizacji. Odgrywa rolę pretekstu dla analizy metaartystycznej, bądź też wręcz stanowi jedynie jej bezpośredni produkt. W przypadkach skrajnych dochodzi do całkowitego utożsamienia obu dyskursów: artystyczny zostaje wchłonięty przez metaartystyczny. Film strukturalny odwraca uwagę odbiorców zarówno od ukształtowań formalnych, jak i od pierwiastka podmiotowego, zachęcając ich w konsekwencji do podjęcia refleksji nad naturą kina.

Należy jednak na marginesie zauważyć, iż całkowicie odpersonalizowany charakter kina strukturalnego jest bardziej (i przede wszystkim) programem teoretycznym, niż rzeczywistym atrybutem wszystkich filmów tego rodzaju. Można wręcz zaryzykować hipotezę, iż najciekawsze filmy strukturalne wcale go nie przestrzegają. Program taki nie bierze bowiem pod uwagę faktu, iż postawa poznawcza (analityczna) realizuje się w kontekście tożsamości twórcy. Rozmaitość rozważanych problemów (ich dobór jest każdorazowo warunkowany zainteresowaniami, oraz charakterem osobowości artysty) różnicuje tworzone filmy. Racjonalne wybory podejmowane przez artystów posiadają zaplecze emocjonalne (prawdopodobnie nie zawsze nawet przez nich uświadamiane), które wpływa także i na strukturę dzieła. Niezależnie więc od generalnej intencji, niezależnie od racjonalno-poznawczej postawy twórców kina strukturalnego, realizowane przez nich filmy dają się charakteryzować także w kategoriach formalno-ekspresyjnych. Filmy te posiadają więc charakter wykraczający poza przypisywane im funkcje

wyłącznie kognitywne. Ujawniają emocje skrywające się poza racjonalnym zamiarem, budują znaczenia wykraczające poza refleksję nad medium filmowym. Można by pomyśleć, iż kino egzaminowane przez artystów pragnących posiąść jego tajemnice odwzajemnia się odkrywając i ujawniając w nich to, co każe im uciekać od samych siebie, porzucać ekspresję na rzecz poznania, sublimować głód egzystencjalny (uczuć? sensu? wiary?) w głód wiedzy (Kluszczyński, 1995b).

Nie inaczej rzecz przedstawiała się w przypadku polskiego kina analitycznego. Wojciech Bruszewski, na przykład, eksploatując obszary pomiędzy rzeczywistością a jej audiowizualnym przedstawieniem wyrażał, jakby mimochodem, totalną nieufność wobec jakiegokolwiek przekazu, jakiejkolwiek formy komunikacji, jakiejkolwiek wartości. Odsłaniał powszechny relatywizm, który na co dzień jest zwykle kamuflowany przez przypisywanie konwencjom wartości autonomicznej. Sztuka medialna miała właśnie do spełnienia, zdaniem Bruszewskiego, funkcję demystyfikującą, miała odsłonić konwencjonalizm rządzący percepcją rzeczywistości. Postawa ta doprowadziła go ostatecznie do koncepcji samogenerującego się tekstu jako nieograniczonego źródła rozpleniających się znaczeń, które niczego w istocie nie komunikują (w tradycyjnym tego słowa znaczeniu), gdyż nikogo ani niczego nie reprezentują. Paweł Kwiek, z kolei, tworzył wizję kina otwartego, nieokreślonego, negującego normy i konwencje, otwierającego się ku nieznanemu. Nieustannie poruszał się na pograniczach filmu kierując się ku innym sztukom lub - co jest warte szczególnego podkreślenia - ku innym podmiotom: potencjalnym użytkownikom medium, problematyzując po drodze rozmaite pojęcia i koncepcje, jak, na przykład, koncepcję autorstwa filmu.

Właściwość szczególnie interesująca dla niniejszych rozważań ujawniła się także w postawie Robakowskiego; w postaci załączkowej można ją odnaleźć już w filmie *Prostokąt dynamiczny* (1971), a w pełni rozwiniętą - w *Idę* (1973) oraz w *Moim filmie* (1974). Właściwość ta polega na traktowaniu człowieka-operatora kamery i samej kamery jako jednego układu, w którym kamera odkrywa i przenosi na taśmę filmową stany psychofizyczne, temperament i świadomość artysty. Robakowski wybierając taką strategię świadomie i w planowany sposób zmierzał więc ku konsekwencjom, które w przypadku twórców uprzednio przywoływanych występowały mimowolnie, czy nawet wbrew ich życzeniu. Oczywiście, procesowi



ryszard maśko, kadry z filmu *chodzę pomiędzy*, 1975

temu towarzyszyły rozmaite eksperymenty odsłaniające naturę medium pojmowanego jako narzędzie w pełni autonomiczne; Robakowski jedynie rozszerzył perspektywę analizy koncentrując swą uwagę na tych właściwościach filmu, które pozwalały mu łączyć charakter medium z własnym projektem artystycznym (zapewne wyrastającym, z kolei, z charakteru jego osobowości).

Warto może, trochę na uboczu tych rozważań, zauważyć, iż podjęta z pełną świadomością transmisja własnych stanów psychofizycznych otwiera możliwość gry, mistyfikacji i manipulacji (do których zresztą Robakowski sam chętnie się przyznaje). W przypadku tego artysty proces, tym razem już niekontrolowany, w wyniku którego film odkrywa i skrycie ujawnia tajemnice artysty nie został chyba jeszcze zakończony. Wielce prawdopodobna jest też hipoteza, że cała ta gra została podjęta po to właśnie, aby owe tajemnice pozostały na zawsze skryte.

### **Film intermedialny**

Obok filmów strukturalnych powstawały również w Polsce w latach siedemdziesiątych dzieła aktywizujące w rozmaity sposób relacje zachodzące pomiędzy filmem a różnymi dziedzinami sztuk plastycznych, wzbogaconymi o liczne formy akcjonizmu (performance, happening, proces twórczy obliczony na wyprodukowanie obiektu artystycznego, etc.). Filmy takie określam mianem intermedialnych. Nie są one ani kinem „czystym”, ani też tradycyjnie pojmowanym filmem o sztuce. Mieszczą się na obszarze pomiędzy kinem a innymi dziedzinami sztuki będąc ich integralnym połączeniem, a nie - luźnym zestawieniem. Są przykładem zespolenia tworzącego nową jakość (por. Higgins, 1985).

Paweł Kwiek w największym chyba stopniu wprowadził w krąg zagadnień podejmowanych przez „Warsztat Formy Filmowej” problem relacji intermedialnych (czynił to również na swój sposób Rybczyński). Podejmując, jako jeden z pierwszych, eksperymenty z video rozwinął je wkrótce w prace wielotworzywowe, łącząc w jedną całość rysunek, video i fotografię. Inną, wcześniejszą formą jego aktywności intermedialnej był udział w działaniach organizowanych wspólnie przez Zofię Kulik, Przemysława Kwieka i Jana Wojciechowskiego, zespołowych pracach wykonywanych wspólnie przez plastyków i operatorów filmowych. Rezultatem owych przedsięwzięć był, między innymi, film *Forma otwarta* (1970-71). Podobne akcje były także podejmowane w ramach samego „Warsztatu”, którego interdyscyplinarny skład osobowy gwarantował różnorakie możliwości współpracy. Jednak zasadniczym typem filmowej aktywności „Warsztatu Formy Filmowej” pozostawał medializm (film analityczny). Dominował on zresztą w latach siedemdziesiątych także

i w całościowo pojmowanej polskiej awangardzie filmowej; w pierwszej połowie tej dekady w sposób zdecydowany, w drugiej - stopniowo usuwany na drugi plan przez szybko wzrastającą liczbę filmów intermedialnych, realizowanych, między innymi, przez Janusza Hakę, Marka Koniecznego, Natalię LL, Lecha Mrożka, Zygmunta Rytkę, Jadwigę Singer, Zdzisława Sosnowskiego, Teresę Tyszkiewicz.

Kino intermedialne jest odmianą zjawiska ogólniejszego, tak zwanego „kina rozszerzonego” (*expanded cinema*). Przybierało ono w świecie formy bardzo zróżnicowane: film komputerowy, film performance, pokazy świetlne, gry żywych cieni, etc. W Polsce natomiast wystąpiło ono faktycznie (nie biorę tu pod uwagę koncepcji teoretycznych) przede wszystkim właśnie w postaci filmu intermedialnego, jako wytwór wzajemnych interferencji filmu, video, fotografii, sztuk plastycznych i sztuki działań. W filmach tego rodzaju następuje często zderzenie kilku różnych postaw artystycznych (prace zespołowe), prowadzące do konstrukcji niezwykle złożonych formalnie. Z eksperymentów takich wyłonił się nawet podgatunek kina intermedialnego: film będący tworem wielu artystów, realizujących wybrane przez nich i powierzone im przez twórcę-organizatora odcinki dzieła. Taki charakter posiada *Kinolaboratorium* (1973) Pawła Kwieka, *Żywa galeria* (1975) oraz *Konstrukcja w procesie* (1981) Józefa Robakowskiego.

Ciekawą, późną formą występowania realizacji intermedialnych, szczególnie tych, w których film został zastąpiony przez video, były instalacje wielotworzywowe i wieloelementowe zarazem, aranżacje, w skład których obok video (lub filmu) wchodziły różnego rodzaju obiekty plastyczne, fotografie, projekcje świetlne. Takie realizacje-wystawy prezentowały, między innymi, Józef Robakowski, Antoni Mikołajczyk, Zygmunt Rytka.

Osobne miejsce zajmował w panoramie lat siedemdziesiątych Wojciech Wiszniewski. Pracował dla telewizji, realizował swe dzieła w Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi. Jego filmy, z powodu ingerencji cenzury, z trudnością przedostawały się na ekrany, zdobywając jednocześnie nagrody na festiwalach filmów krótkometrażowych w Krakowie i w Oberhausen. Wiszniewski hołdował poetyce ekspresji. Łączył plastycznie wyszukane, statyczne kompozycje kadrów i sekwencji z deformacjami przestrzeni, zakłóceniami perspektywy. Jego filmy posiadały wyraźnie podkreślaną nonkonformistyczną wymowę polityczną. Wojciech Wiszniewski zmarł przedwcześnie, w 1981 roku, w przeddzień swoich trzydziestych piątych urodzin.

Także osobno należy lokować intermedialną twórczość Małgorzaty Potockiej z pierwszej połowy lat osiemdziesiątych. Jej filmy z tego okre-

su żywiły się sztuką, były jakby twórczością drugiego stopnia. Czyniąc przedmiotem swego zainteresowania dzieło Krzysztofa Zarebskiego - film *Strefy kontaktu* (1981) - czy też Jana Dobkowskiego, Ryszarda Winiarskiego i Edwarda Krasińskiego - *Trzy wnętrza* (1983) - czy też wreszcie Bogusława Schaeffera - *Poza schematem* (1985) - Potocka wpisuje weń swoją własną wrażliwość artystyczną, przekracza informacyjny wymiar filmu o sztuce. Umieszczenie tych realizacji całkowicie w paradygmacie estetycznym nadaje im szczególny, o pogłębionej autonomii, wymiar ontyczny.

### **Pluralizm**

Lata osiemdziesiąte rozpoczęły się entuzjazmem epoki „Solidarności”, który na obszarze awangardy zaowocował tak spektakularnym wydarzeniem, jak międzynarodowa wystawa „Konstrukcja w procesie” (Łódź, październik 1981). Wystawa ta, oraz inne z tego okresu, zwłaszcza „Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych” (Sopot, lipiec 1981) i „Falochron” (Łódź, październik 1981), dała możliwość rekapitulacji osiągnięć polskiej sztuki awangardowej w poprzedzającym dziesięcioleciu - dekadzie, w której film i video odegrały tak znaczącą rolę.

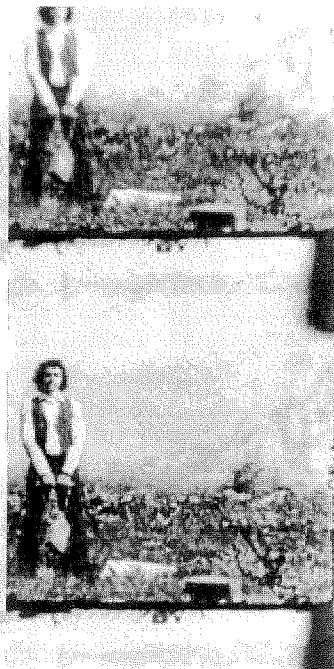
Wprowadzenie stanu wojennego spowodowało załamanie się dotychczas funkcjonującego układu artystycznego. Bojkot państwowych instytucji zajmujących się sztuką doprowadził do ukształtowania się nowego, niezależnego systemu jej obecności w życiu społecznym. Powstały alternatywne miejsca i formy obcowania ze sztuką: galerie mieszczące się w prywatnych mieszkaniach; pielgrzymki i majówki artystyczne; plenery, jako spotkania artystów, krytyków i zainteresowanej publiczności. Ważną rolę odgrywały też galerie autorskie, których program i sposób działania był określany przez osobowość i preferencje artystyczne osoby prowadzącej. Te nowe formy kontaktu ze sztuką, kładące nacisk na osobisty, intymny wręcz charakter odbioru dzieła połączonego nieusuwalnymi więzami z jego autorem, tworzące tym samym sytuacje spotkania czy też uczestnictwa we wspólnym przedsięwzięciu, były zarazem nową formą zintegrowania środowisk związanych z awangardą. Tak zwana „kultura zrzuły” była tej integracji najpełniejszym wyrazem.

W jednym z tych nowo ukształtowanych miejsc - w łódzkiej galerii „Strych” - odbywał się w latach 1983-85 festiwal „Nieme kino”, najważniejsza w owym czasie prezentacja awangardowego kina i sztuki video, jak również innych, licznych przejawów aktywności twórczej (performances, koncerty, happeningi, etc.). Różnorodność dzieł prezentowanych podczas kolejnych edycji „Niemego kina” była nie tylko świa-

dectwem ostatecznego triumfu tendencji intermedialnej nad nurtem analitycznym. Była również przejawem charakterystycznej dla ówczesnej awangardy polskiej dominacji form artystycznych ugruntowanych w bezpośrednim kontakcie artysty i odbiorcy. Była też symptomem zmian o znacznie ogólniejszym wymiarze.

Lata osiemdziesiąte przyniosły bowiem ze sobą narastające zróżnicowanie form wypowiedzi artystycznej. Najczęściej używanym dla opisu tej nowej sytuacji terminem stał się „pluralizm”. Fakt ten nie oznaczał bynajmniej narodzin zupełnie nowych postaw twórczych czy nowych mediów. Przeciwnie, obserwowaliśmy wręcz nawrót zainteresowania stylami czy tendencjami o rodowodzie sprzed kilkunastu lub kilkudziesięciu lat. Powracał ekspresjonizm, surrealizm, odżywała fascynacja dadaistyczną poetyką skandalu. Pojawiały się także dzieła synkretyczne, łączące w jednej formie elementy różnych tendencji, i to takich, które niegdyś funkcjonowały raczej osobno. W kinie awangardowym na całym świecie można było dostrzec liczne przejawy owych nawrotów, zarówno jałowych, będących dowodem bezradności i zagubienia programowego środowisk artystycznych, jak i takich, które usiłowały odnaleźć w awangardowej historii źródła nowych inspiracji. Pojawiła się znów abstrakcja (na przykład w wersji video), powróciło kino oniryczno-ekspresyjne, często (w pracach autorstwa kobiet) skrzyżowane z ideologią feministyczną, ponawiane były eksperymenty narracyjne odwołujące się do doświadczeń *nouveau roman*, lecz pamiętające również lekcje kina strukturalnego.

W Polsce takich odwołań było mniej, czasem też źródła inspiracji znajdowały się poza obszarem sztuk medialnych, jak w przypadku Jerzego Truskowskiego, który usiłował reaktywować wzór artysty stworzony niegdyś przez Stanisława Ignacego Witkiewicza (sięgając również po wiele innych źródeł inspiracji). W niektórych filmach Małgorzaty Potockiej (na przykład: *Bogusław Schaeffer - poza schematem*, 1985) można było odnaleźć ślady odniesień do surrealistycznej poetyki onirycznej. Filmy grupy „Łódź Kaliska”<sup>7</sup> reaktywowały z kolei elementy poetyki dadaistycznej, łącząc je z doświadczeniem happeningu i performance. Jednakże techniki wykorzystywane przez Marka Janiaka i Andrzeja Kwietniewskiego przy realizacji tych filmów (na przykład: *Robić sztukę*, 1984;



<sup>7</sup> W różnych okresach aktywności grupy w jej pracach brali udział: Zbigniew Bińczyk, Marek Janiak, Małgorzata Kapczyńska, Andrzej Kwietniewski, Zofia Łuczko, Adam Rzepecki, Andrzej Świetlik, Andrzej Wielogórski.



*Ćwiczenia wyzwalające*, 1984; *Freiheit, nein danke*, 1989): nieruchomy plan, montaż poklatkowy, „niechlujność” obrazu dowodzą, że autorzy „performances dla filmu” nie zapomnieli także o doświadczeniach kina strukturalnego. Jacek Jóźwiak natomiast odnajdywał bliską sobie tradycję w poetyce collage’u oraz w eksperymentach Muybridge’a (na przykład w filmie *MM Sortie*, 1990).

W latach osiemdziesiątych w polskiej sztuce ruchomego obrazu ukształtowała się więc ostatecznie nowa sytuacja estetyczna. O ile bowiem w latach siedemdziesiątych dominacja tendencji medialistycznych narzucała (bądź zmierzała do narzucenia) polskiemu filmowi awangardowemu odpodmiotowiony, analityczny charakter, o tyle dekada po niej następująca przyniosła prymat czynnika podmiotowego. Natomiast opozycja medializm - intermedializm, która wyznaczała dynamikę przemian awangardy filmowej w Polsce lat siedemdziesiątych, została zastąpiona w latach osiemdziesiątych przez napięcie pomiędzy racjonalizmem (pełna kontrola nad dziełem, dystans, ironia), a irracjonalizmem (bezpośredniość, emocjonalizm, medytacyjność). Zmiany te nie zniszczyły jednakże ciągłości pomiędzy obiema fazami rozwoju niezależnego kina (jak również video) w Polsce; także i twórczość obecna żywi się ciągle impulsami płynącymi z niedawnej przeszłości. Pojawiło się także (od połowy lat osiemdziesiątych poczynając) szereg filmów oraz prac video, których strukturę wyznacza przeciwstawienie języków (systemów) artystycznych. Przykłady takiej postawy dostarcza twórczość grupy „Łódź Kaliska” z jednej strony, a Józefa Robakowskiego - z drugiej. Filmy Janiaka i Kwietniewskiego oraz realizacje video Adama Rzepeckiego wyrastały ze zderzenia języka medializmu z artystycznym systemem dadaizmu (bądź szerzej: anarchizmu artystycznego), przy czym zestawienie to, w intencjach autorów, było wymierzone przeciw ideologii medializmu. Równie konfliktowy charakter posiada wewnętrzny dialog kodów artystycznych w ówczesnych pracach Robakowskiego. Tutaj język medialistyczny ścierał się z językiem nowej ekspresji, a obiektem dekonstrukcji pozostawał tym razem ekspresjonizm (w wersji personalistycznej).

Przeobrażenia polskiego kina awangardowego, odbijające skądinąd ewolucję całościowo pojętej formacji awangardowej, prowadzą zatem od modelu opartego na koegzystencji wewnątrz dzieła dyskursu artystycznego i metaartystycznego, poprzez model, w którym dyskurs artystyczny traci swoją dotychczasową względną autonomię i zostaje utożsamiony z dyskursem metaartystycznym, do modelu, w ramach którego zderzone zostają, w intencjach dekonstrukcyjnych, różne języki artystyczne. Model ostatni, należący jeszcze do formacji awangardowej (kon-

flikt języków artystycznych posiada wymiar metaartystyczny), łączy się także z nurtem postmodernistycznym, ze względu na występujące w nim podwójne kodowanie oraz postawę dekonstruktywistyczną.

Większość polskich prac posługujących się ruchomym obrazem a powstających od końca (a właściwie już od środka) lat osiemdziesiątych jest realizowana w technologii video. To także cecha symptomatyczna sytuacji awangardy filmowej w Polsce. Brak możliwości korzystania z udogodnień technologicznych (jakimi dysponował niegdyś „Warsztat Formy Filmowej”) kierował niezależnych artystów w stronę o wiele wygodniejszego w użyciu instrumentarium video. Sztuka video stawała się w ten sposób głównym środkiem wypowiedzi artystycznej niezależnego, awangardowego środowiska filmowego w Polsce. Do nielicznych, którzy nie porzucili wówczas filmu całkowicie należeli, obok wspomnianych już uprzednio: Jacka Józwiaka i grupy „Łódź Kaliska”, także Krzysztof Skarbek i Eugeniusz Szczudło. Lata dziewięćdziesiąte są już jednak całkowicie zdominowane przez video art.



marek janiak, andrzej kwietniewski, *movie picture of łódź kaliska*, 1982



kino i film w teorii sztuki tadeusza peipera





Poglądy Tadeusza Peipera dotyczące literatury, a przede wszystkim poezji, stawały się już wielokrotnie przedmiotem zainteresowania badawczego. Kilkakrotnie spotkało to także jego koncepcję sztuki filmowej (Banaszkiewicz, 1959; Michalewicz, 1963; Jaworski, 1980; Wyszyński, 1972; Bocheńska, 1974). Ta ostatnia była jednak zawsze traktowana w oderwaniu od naturalnego kontekstu, którym jest dla niej całokształt teoretycznego myślenia Peipera<sup>1</sup>. Prowadziło to do nieporozumień, a czasami do stawiania przywódcy Awangardy Krakowskiej nieoczekiwanych i bezzasadnych w istocie zarzutów. W rozdziale tym pragnę więc przedstawić teoretycznofilmowe poglądy Peipera na tle jego teorii sztuki (która pozwala się w ogólnym kształcie zrekonstruować na podstawie tekstów dotyczących poszczególnych sztuk), oraz na tle szerszej pojętego awangardowego ruchu konstruktywistycznego, do którego należy zaliczyć grupę skupioną wokół „Zwrotnicy”. Uważam bowiem, że poglądy Peipera dotyczące filmu wypływają w całości z jego awangardowej koncepcji sztuki, a nie z neutralnego, bezzałożeniowego opisu sztuki filmowej w jej dostępnych Peiperowi przejawach. Są one zarazem doskonałym przykładem obecności problematyki filmowej w teorii polskiej awangardy artystycznej.

W tytule tego rozdziału pojawiają się terminy: „kino” i „film”. Przez kino rozumiem tutaj fakt o charakterze cywilizacyjnym, który działa stymulująco na obszarze kultury tworząc określone wartości i kształtując postawy odbiorcze. Terminem film określam natomiast zbiór specyficznych jakości wyznaczających ontyczny wymiar dzieła - przedmiot zainteresowania estetyki i teorii filmu, oraz, patrząc z innej perspektywy, zbiór cech, które tworzą artystyczny kształt filmu - przedmiot zainteresowania poetyki filmu<sup>2</sup>.

## Kino

Kino, to przede wszystkim maszyna. Okoliczność ta stanowiła jedną z przyczyn niechętnego stosunku do filmu zarówno ze strony akademickiej estetyki, jak i widza-intelektualisty. „Opozycja przeciw filmowi - pisał Mieczysław Wallis - podobnie jak opozycja przeciw fotografii artystycznej, była (...) częścią bardziej ogólnej reakcji przeciw maszynie i wszystkiemu, co wytworzone maszynowo, reakcji wywodzącej się jeszcze z romantyzmu” (Wallis, 1968: 214). Jednocześnie ten sam fakt stał się jednym z najważniejszych powodów do entuzjazmu dla filmu ze stro-

<sup>1</sup> Obserwacja ta dotyczy również Zbigniewa Wyszyńskiego, który, wbrew własnemu stwierdzeniu, że Peiperowską teorię filmu należy rozpatrywać w kontekście całokształtu jego systemu estetycznego (1972: 66) porzucił ten projekt usiłując w zamian udowodnić tezę, iż „można uznać filmowe poglądy Peipera za polski odpowiednik teorii Balásza” (1972: 73). Notabene, zbyt zasadnicze różnice dzielą porównywane teorie, aby można było zgodzić się z taką koncepcją.

<sup>2</sup> Terminologiczne rozróżnienie wskazanych aspektów nie występuje w tekstach Peipera; używa on wymiennie terminów: kino, film, kinematograf, widowisko kinematograficzne.

ny wielbicieli maszyny i techniki w pierwszych dekadach dwudziestego wieku. Peiper określając sztukę nowoczesną w opozycji do romantycznej był przekonany, że kształt sztuki jest wyznaczany także przez czynniki uznawane dotąd za pozaartystyczne. Najważniejsze z nich umieścił w tytule jednego ze swych wczesnych artykułów programowych - *Miasto. Masa. Maszyna* (1922b).

Maszyna, zdaniem Peipera, powinna pełnić w sztuce funkcję służebną. To, czemu ma służyć, to autonomiczne cele wyłaniające się z wnętrza systemu sztuki<sup>3</sup>. W ten sposób wypowiada Peiper pogląd zgodny także z tezami konstruktywistycznej awangardy plastycznej. Pamiętajmy, że jeden z postulatów programowej wypowiedzi redakcji „Bloku” mówi o mechanizacji środków pracy twórczej (1924; zob. także Szczuka, 1925). Tą drogą dzieło sztuki zdąża ku postulowanej zgodnie przez konstruktywistów obiektywności formy.

Jednocześnie, udział maszyny w procesie powstawania dzieła, aktywna jej obecność na obszarze sztuki wpływa modyfikująco na tę ostatnią. Sztuka i maszyna wchodzą w ten sposób w dialektyczny związek (Peiper, 1922b). Kino jest tu w sytuacji wyjątkowej. Jego istnienie jest genetycznie związane z maszyną i to, co dla sztuk innych jest jedynie możliwością, dla niego jest koniecznością absolutną. Twórca filmowy musi uwzględnić wymogi kamery. Fakt ten, w połączeniu z artystycznymi osiągnięciami filmu jest niezwykle ważny dla koncepcji, która wiąże sztukę z cywilizacją maszynową. Bardzo wyraźnie wskazuje to Peiper pisząc (1927), że „kino, jedno z najbardziej czarujących dzieci maszyny, przyniosło na świetlistym ekranie wspaniałe, naoczne, dla wszystkich zrozumiałe plaidoyer techniki” (Peiper, 1972: 245). Podkreśla on w ten sposób wielką rolę, jaką odgrywa kino w pojednaniu człowieka z maszyną, wkład kina w zwycięstwo ducha cywilizacji. Ale równocześnie kino jest narzędziem kreacji dzieła sztuki wizualnej i jako takie realizuje immanentne cele artystyczne. Maszyna jest tu jedynie gwarantem obiektywizacji idei, środkiem realizacji filmu.

Z „maszynowością” kina jest związana masowość odbioru. Charakter percepcji filmu w połączeniu z możliwością sporządzenia dowolnej ilości kopii sprawia, że wielka liczba widzów może jednocześnie oglądać ten sam film. Peiper dostrzegając coraz ściślejszy „związek estetyki z ekonomią” i uznając go za cechę współczesnej mu epoki zwraca uwagę (1922b), że „masowość konsumpcji artystycznej otwiera sztuce nowe perspektywy” (Peiper, 1972: 40-41). Masowy odbiór powoduje wzrost wpływów kasowych zmniejszając tym samym koszty wykonania filmu. Powinno to pozwolić, zdaniem Peipera, na realizację idei artystycznych

<sup>3</sup> Przez cele te należy rozumieć, zgodnie z wypowiedziami Peipera, sformułowane przez niego aksjomaty estetyczne.

wymagających dużych nakładów finansowych i prawdopodobnie niemożliwych do przeprowadzenia w innej sytuacji (ibidem). Następuje to jednak dopiero wtedy, gdy film trafia do odbiorców, gdy wzbudza zainteresowanie<sup>4</sup>.

W związku z masowością odbioru Peiper zwraca uwagę na zróżnicowanie istniejące w obrębie publiczności kinowej. W wywiadzie udzielonym „Robotnikowi” (1931a) a dotyczącym kryzysu poezji stwierdził on: „Światowa produkcja filmowa ma nastawienie podobne do nastawienia polskiej poezji: celuje w widza średniego, w nadziei, że trafi równocześnie w przyległości, więc obejmie mniej więcej wszystkich. Na dłuższą metę okazuje się to kalkulacją mylną, bo w końcu umysły wznoszące się ponad poziom średni znajdują w kinie nudę, od której uciekają (...) Musi przyjść czas, że i film będzie się różnicował, że dla rozmaitych będzie tworzył rozmaicie” (Peiper, 1974: 237). Postulat ten powtórzył Peiper trzy lata później stwierdzając (1934), że należy „zerwać z zasadą, że każdy film ma podobać się wszystkim, a przejść do produkowania filmów celujących w różne poziomy kultury” (Peiper, 1974: 330). Twórcy filmu artystycznego, adresowanego do elity, uzyskaliby w ten sposób szansę nieograniczonych możliwości prowadzenia eksperymentów formalnych. Koncepcja ta jest na terenie sztuki filmowej funkcjonalnym odpowiednikiem sformułowanego w *Nowych ustach* postulatu „sztuki dla dwunastu”. Peiper zdawał sobie sprawę, że w przypadku kina projekt adresowania wypowiedzi artystycznych jedynie do nielicznych byłby oczekiwaniem bezcelowym, a równocześnie sprzecznym z formułowanym przez niego samego „duchem kina”. Swoboda artystyczna twórcy filmowego zyskała więc w jego teorii możliwość zaistnienia dzięki koncepcji „różnopoziomowości”.

### Film

Podstawową tezę estetyki Peipera jest pogląd mówiący o samodzielności bytowej dzieła sztuki. „Tworzenie - pisał on (1933) - zawiera w sobie czynność, która nie uznaje tego, co zastaje, która powołuje do życia coś, co nie istniało” (Peiper, 1974: 281). Stwierdzenie to można rozpatrywać na terenie poetyki, wówczas pojawia się problem oryginalności artystycznej, bądź też na terenie ontologii dzieła sztuki, wtedy mamy do czynienia z zagadnieniem autonomii bytowej.

Pierwszej ewentualności nie poświęcił Peiper prawie żadnej uwagi. Prawdopodobnie miało to związek z faktem rezygnacji konstruktywistów z pojęcia stylu jako bezużytecznego, ich zdaniem, dla potrzeb opisu dzieła sztuki. W miejsce stylu pojawia się pojęcie „budowa” lub „konstrukcja”, zrelatywizowane każdorazowo do konkretnego wytworu.

<sup>4</sup> Historia kina dowiodła jednakże, iż relacje pomiędzy sztuką a pieniądzem są znacznie bardziej skomplikowane i trudniejsze, niż sądził Peiper.



Druga możliwość interpretacji powyższego stwierdzenia Peipera, uznanie go za wyraz przeświadczenia o autonomii ontycznej dzieła, znajduje potwierdzenie w wielu innych jego wypowiedziach. W artykule poświęconym twórczości malarskiej Fernanda Légera Peiper (1922a) pisał, iż „obraz (jak każde dzieło sztuki) jest sam dla siebie rzeczywistością. Jest własną rzeczywistością, znajdującą się obok rzeczywistości realnej, nie zaś naprzeciw niej” (Peiper, 1972: 83-84).

Gdy po raz kolejny Peiper wypowiedział ten sąd (1923b), dotyczył on już bezpośrednio filmu: „Jak literatura, plastyka i teatr - pisał - tak samo kino nie istnieje po to, ażeby naśladować rzeczywistość, lecz po to, ażeby stwarzać nową rzeczywistość, rzeczywistość ekranową. Nie kryterium naturalności i prawdziwości, lecz kryterium ekranowości”. I dalej: „Ekran nie ma być zwierciadłem świata już istniejącego, lecz oknem ukazującym świat nowy, świat tworzony dla ekranu. Nierealny, posiadający własną logikę i własne prawa<sup>5</sup>. Zależnie od szukanego efektu stopień nierealności widowiska ekranowego może być rozmaity: od bliskich aluzji do rzeczywistości, od redukowania przesady szczegółów dekoracyjnych, kostiumowych i mimicznych, aż do obrazów zupełnie abstrakcyjnych” (Peiper, 1972: 228)

Zapowiedzią wejścia filmu na drogę prowadzącą ku autonomii jest, zdaniem Peipera, rozwój komedii filmowej, a to dzięki wysokiemu współczynnikowi nierealności komizmu ekranowego. W artykule *Komizm, dowcip, metafora* pisał on, że „metafora i dowcip mają jedną niewątpliwą wspólność: niezgodność ze światem realnym, niezgodność z realnym przebiegiem spraw” (Peiper, 1972: 288). I tak, jak na terenie sztuki słowa metafora organizuje wypowiedź poetycką (1922c) będąc „samowolnym spokrewnieniem pojęć; tworzeniem związków pojęciowych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada” (Peiper, 1972: 54), tak na obszarze filmu komizm odrealniając przebieg zdarzeń, wydobywając je z układu przyczynowego, staje się możliwością poezji, jakością fundującą poetycką autonomię filmu<sup>6</sup>.

O trafności tej prekursorskiej tezy świadczy zgodność współczesnej krytyki filmowej w przypisywaniu cechy poetyckości komediom Charlesa Chaplina czy Jacquesa Tati. Jeśli ponadto zwrócimy uwagę na to, że niezgodność organizacji zdarzeń w filmie z konwencjonalnym, przyczynowo-skutkowym biegiem spraw jest tą cechą komedii, która nakazała Peiperowi uhonorować ten gatunek filmowy, to stwierdzimy tym samym, że autor *Autonomii ekranu* jest poprzednikiem tych teoretyków

<sup>5</sup> Wewnętrzna logika dzieła, postulowana dla wszystkich rodzajów sztuki, jest wyrazem przeświadczenia o racjonalności konstrukcji każdego dzieła sztuki. Szerzej, aczkolwiek w sposób ogólny, pisze o tym Peiper w artykule *Miasto. Masa. Maszyna* (1922b).

<sup>6</sup> Peiper nie używa w tym kontekście określenia „film poetycki”, ale jego rozważania do takiej konkluzji terminologicznej prowadzą.

filmu, którym powyższa jakość pozwoliła dziś połączyć w jednej grupie i opatrywać nazwą poetyckich takie filmy, jak *Un chien andalou* Luisa Bunuela, *L'année dernier à Marienbad* Alaina Resnais, czy *Jak daleko stąd, jak blisko* Tadeusza Konwickiego.

Komizm w rozumieniu Peipera jest szczególnej natury. Teoretyk ten próbuje wyjaśnić zjawisko nierozłącznego, jego zdaniem, współwystępowania „śmieszności” i „smutności”. Píše więc (1923c): „Śmieszność jest to nieszczęście, które wzbudza radość”, a „komiczność jest to śmieszność w sztuce” (Peiper, 1972: 234). To, że komedia częściej rozwesela jest, według Peipera, efektem tego jedynie, że śmiech jest reakcją bardziej pierwotną; równie dobrze mogłaby ona zasmucać. Kiedy powoduje jedno, a kiedy drugie - to wyłącznie sprawa użytych środków artystycznych (ibidem).

Wkraczając w kontekście rozważań nad istotą komizmu na teren poetyki wskazuje Peiper kilka specyficznie filmowych jakości komizmu ekranowego. Są to, mówiąc jego słowami: 1. „Wzmoczona potencia komizmu”; 2. „interpolacja komizmu”; 3. „możliwość wykroju”; 4. „spotęgowanie fikcyjności nieszczęść” (ibidem: 236-238). W punkcie pierwszym zwracał on uwagę na to, że twórca panuje nad czasem trwania obrazu, urywa go, gdy sytuacja jest maksymalnie nasycona komizmem: „komizm ekranowy wznosi się skośnie, a opada prostopadle” (ibidem: 236). W punkcie drugim omawiał sytuację, w której pomiędzy dwa momenty komiczne wstawia się wiele innych, krótkotrwałych momentów komicznych. Zaplanowany efekt powstaje tu na skutek zastosowania montażu, który w teorii Peipera pojawia się raczej incydentalnie, w przeciwieństwie do teorii rosyjskiego konstruktywizmu filmowego (Lew Kuleszow, Siergiej Eisenstein, Wsiewołod Pudowkin). Najbogatszy w konsekwencje jest punkt trzeci. Peiper zauważa, że „obraz ekranowy może być dowolnym wykrejsem przestrzeni” (ibidem: 237). Podejmuje następnie problematykę przestrzeni poza kadrem. Wskazuje na sytuacje, kiedy obserwujemy na ekranie zdarzenia, których źródło znajduje się poza ramami obrazu, bądź na odwrót, gdy nie widzimy skutków obserwowanych zdarzeń. Niesie to, jego zdaniem, wielkie możliwości artystyczne<sup>7</sup>. W punkcie czwartym Peiper pisał o tym, że nierealność sytuacji ekranowej jest czynnikiem, który osłabia wrażenie nieszczęścia tkwiącego immanentnie w zdarze-



<sup>7</sup> Zostały one w pełni świadomie wykorzystane dopiero w latach sześćdziesiątych w filmach Jana-Luca Godarda.

niu komicznym: „w tym spotęgowanym irrealizmie śmieszności ekranowej widz cywilizowany znajduje rozgrzeszenie swojego śmiechu” (ibidem: 238).

Komizm, a ściśle mówiąc odchodzenie od zgodności z realnym przebiegiem zdarzeń jest w teorii Peipera jedną z dróg, którymi film podąża ku przypisanej mu autonomii. Drugą drogę zawdzięcza on swojej wizualności<sup>8</sup>. „Obraz filmowy - pisze Peiper (1923b) - jest żywym drzeworytem. Dla wrażenia widza nie jest rzeczą obojętną, jak ustosunkowane są do siebie na ekranie plamy jasne i ciemne. Przy dzisiejszej technice filmowej już nawet odcienie cieni mogą emocjonować artystycznie. Postulat planowego rozkładu plam na ekranie będzie prowadził do coraz głębszego antyrealizmu” (Peiper, 1972: 229). W tym samym kierunku, co świetlna kompozycja ekranu ma także prowadzić właściwa organizacja filmowego tła. Jego rola polegałaby na współudziale w budowie nowego świata filmu, a nie na tworzeniu złudzenia obcowania ze światem realnym. Tutaj myśl Peipera posunęła się do krańcowości: proponował on konstruowanie nierealnego materiału dla ujęć filmowych (ibidem)<sup>9</sup>. Rosyjski konstruktywizm filmowy uznawał montaż za środek, który umożliwi osiągnięcie autonomii ontycznej. Peiper w ogóle nie podejmując tej możliwości rezygnuje w zamian z rejestrowania realnej rzeczywistości. Osiąga on w ten sposób jakby wyższy poziom samodzielności bytowej dzieła, gdyż film przestaje być tym samym wizualnie uwarunkowany wobec jakiegokolwiek czasowo go poprzedzającej rzeczywistości realnej.

Wprowadzenie koloru nie powinno zakłócić, zdaniem Peipera, dążenia filmu w stronę autonomii. Sądził on, że film barwny będzie zmierzał nie do psychologicznego, lecz do malarskiego ujmowania człowieka. A wtedy prosta droga powiedzie film od postaci „ruchomego malarstwa”, poprzez „ruchome malarstwo nierealistyczne” aż do „ruchomego malarstwa abstrakcyjnego”, czyli sztuki czystych walorów malarskich operujących momentem czasu, a więc i takimi ukształtowaniami strukturalnymi jak oczekiwanie i zaskoczenie (Peiper, 1923d). Taka forma sztuki powinna stać się, w przekonaniu Peipera, zaczątkiem nowej rewolucji artystycznej.

Wizualną koncepcją filmu zbliżał się Peiper do francuskich (Henri Chomette, Germaine Dulac) i niemieckich (Hans Richter, Walter Rutt-

<sup>8</sup> Wizualność - jako że zarówno estetyczna, jak i percepcyjna, którą film dzieli ze sztukami *stricto* plastycznymi jest jedną z podstawowych kategorii estetyki filmu wyznawanej przez Peipera. Jej waga ujawnia się w jego recenzji *X Muzy* Karola Irzykowskiego (1926), w której Peiper podkreśla wartość sięgnięcia przez Irzykowskiego „popod pierwiastek ruchu” i uznanie wizualności za istotę sztuki filmowej.

<sup>9</sup> Nierealny oznacza tu: nie występujący w rzeczywistości realnej przed podjęciem procesu realizacji filmu.

mann, Viking Eggeling<sup>10</sup>) „teoriopraktyk” filmu rozumianego jako „kino czyste”, „film absolutny”, czy też jako „muzyka wzrokowa”, bądź „symfonia wizualna”.

Na obszarze plastycznych zagadnień filmu interesująco brzmi hipoteza Peipera odnajdująca w poetyce filmowej genezę „perspective circospecte” Pabla Picassa - podstawowego wyznacznika malarstwa kubistycznego. Pisał on (1924): „krażenie widza dookoła przedmiotu, ta ‘perspektywa okolna’ jest jednym ze specyficznych środków sztuki kinematograficznej (...) tworzy się w sztuce ekranowej następczo, między jednym obrazem a drugim. Na obrazie kubistycznym tworzy się ona symultaneistycznie, między poszczególnymi częściami obrazu. W jednym i drugim wypadku ma miejsce to samo zjawisko artystyczne, ale wyrażone jest środkami odmiennymi, zastosowanymi do natury obu sztuk. Pokrewieństwo jest tak silne, że trudno uwierzyć w jego przypadkowość. Łatwiej przyjąć, że aparat kinematograficzny wywarł wpływ na malarstwo” (Peiper, 1972: 113). Takie samo stanowisko zajął później Marcel Martin (1955) oraz Pierre Francastel (1966). Nie wdając się w dyskusję na temat słuszności powyższej hipotezy warto jednak przede wszystkim odnotować sposób, w jaki Peiper postrzega film i jego miejsce wśród innych sztuk (1924): „Dowodzić olbrzymiego wpływu, jaki kinematograf wywarł na całą sztukę dzisiejszą, znaczyłoby podejrzewać czytelnika o ślepotę” (Peiper, 1972: 113).

W koncepcji filmu sformułowanej przez Peipera kryją się zatem dwie ogólne formy genologiczne: film fabularny (dramat kinowy), który zmierza ku autonomizacji poprzez odrealnianie zdarzeń składających się na fabułę, oraz film plastyczny, „ruchome malarstwo” z granicą w ruchomej abstrakcji wizualnej. Znacznie wyżej cenił Peiper gatunek drugi podporządkowując mu, w pewnym sensie, dramat kinowy<sup>11</sup>. Wskazana dwoistość ujawniła się pośrednio w recenzji *X Muzy* Karola Irzykowskiego<sup>12</sup>, bezpośrednio natomiast - z chwilą wprowadzenia do kina dźwięku. W wywiadzie udzielonym „Przeglądowi Filmowemu” Peiper powiedział (1931b): „Film dźwiękowy nie jest bynajmniej dalszym ciągiem filmu niemego, mimo iż z niego powstał. Oba różnią się między sobą naturą, a nie tylko wiekiem, jak by z kolejności wynalazków technicznych wyda-



Janusz maria brzeski, beton, 1933

<sup>10</sup> Z pochodzenia Szwed, ale pracował w Niemczech.

<sup>11</sup> Dramat kinowy (film aktorski) także powinien być realizowany, zdaniem Peipera, w zgodzie z wymogami kompozycji plastycznej. Por. opis filmu Abela Gance'a *La roue* dokonany przez Ferdnanda Légera (1970: 187 i nn.)

<sup>12</sup> W propozycji zastąpienia formuły Irzykowskiego „kino jest widzialnością obcowania człowieka z materią” formułą „dramat kinowy jest ... (Peiper, 1926).

wać się mogło. Sztuka, w której człowiek objawia się jedynie ruchem (mimiką, gestykulacją, układem ciała), jest zasadniczo różna od sztuki, w której człowiek występuje wraz ze swoją mową. Z różnicy ich natur wynika, że oba filmy mogłyby zaspokajać różne potrzeby i istnieć obok siebie równocześnie". I dalej „dopiero wynalazek filmu dźwiękowego otwiera filmowi niememu drogę rozwoju prawdziwie artystycznego. Znosi się na to, że film dźwiękowy weźmie na siebie zadania dramatyczne, jakie spełniał dotąd film niemy, który wobec tego będzie mógł zwrócić się ku zadaniom innym (...) będzie mógł iść za wszystkimi pokusami p r a w d z i w e j (podkr. RWK) twórczości artystycznej” (Peiper, 1974: 250-251). Obecna we wczesnych poglądach Peipera opozycja: film plastyczny - film fabularny przyjęła więc w latach trzydziestych odpowiadającą jej nową postać przeciwstawienia: film niemy - film dźwiękowy.

W świetle rozważań na temat postulowanej przez autora *Nowych ust* autonomii ontycznej dzieła filmowego niezrozumiałe wydają się zarzuty mówiące o tym, że Peiper pomija „funkcję semantyczną obrazu filmowego jako znaku fotografowanej rzeczywistości” (Bocheńska, 1974: 95) oraz niezgoda na estetyczną dyskwalifikację realistycznej cechy filmu (Banaszkiewicz, 1959: 27). Koncepcja filmu jest bowiem w przypadku Peipera integralnym składnikiem ogólnej teorii sztuki i w tym kontekście powinna być rozpatrywana. Kategoria realizmu nie sprowadza się w poglądach Peipera, jak i całej awangardy konstruktywistycznej, do kategorii mimetyczności. Realizm konstruktywistyczny to obecność realnego przedmiotu - dzieła sztuki w realnej rzeczywistości. Została więc w ten sposób zakwestionowana zasada iluzjonistycznego odbicia w dziele sztuki „prawdziwej” rzeczywistości zewnętrznej, gdyż obu członom tej relacji cecha realności przysługuje w tym samym stopniu.

Również problem znaczenia jest w swoisty sposób rozwiązany na gruncie teorii Peipera. Pisał on o tworzeniu w filmie specyficznego niemeego języka, stałych znaków wyrażających stany psychiczne (1923a). Są to jednak tylko znaki w filmie. Ważniejsza wydaje się jego koncepcja znaczenia pojmowanego jako swoisty przedmiot intencjonalny. „Zrozumieć utwór poetycki - twierdził Peiper (1936) - to nie innego jak pozwolić mu działać na waszą wyobraźnię i uczuciowość, a potem uprzytomnić sobie, co w waszej wyobraźni i uczuciowości było. Rozstrzygającym dla utworu jest to, co on w was wywołuje, i tylko tyle on znaczy, ile w was wywołuje. Znaczenie utworu każdy z was ma w sobie” (Peiper, 1974: 433). Zdania te, pisane w odniesieniu do poezji, są tym bardziej ważne dla zrozumienia Peiperowskiej koncepcji znaczenia w sztuce, a więc i w filmie.

Nie wydaje mi się także słuszny inny zarzut (Banaszkiewicz, 1959), który mówi, że postulat autonomizacji filmu podporządkowuje go w istocie

konwencjom plastycznym. Peiper bardzo silnie akcentował postulat czystości rodzajowej sztuk. Pisał (1923a), że „najistotniejszym i najważniejszym pierwiastkiem każdej sztuki jest to, czego inna sztuka wydożyć nie potrafi” (Peiper, 1972: 223) i żądał, aby film tworzył efekty wpływające ze specyficznych środków, którymi dysponuje. Przy tej okazji wskazywał również zbędność napisów w filmie, potrzebę operowania masami zgodnie z poetyką filmu, oraz konieczność filmowego posługiwania się tłem. W tym ostatnim przypadku, wkraczając na teren poetyki filmu pisał, że funkcją tła jest orientowanie co do miejsca akcji oraz potęgowanie swoją nieruchomością wrażenia ruchu na pierwszym planie. Określać miejsce akcji można w dwojaki sposób: najpierw obrazy fragmentów, a całość na końcu, bądź najpierw ogólny obraz sytuacyjny, a następnie obrazy ułamkowe (ibidem). Sposób pierwszy, znacznie częściej, według Peipera, spotykany, jest przez niego niżej ceniony. I nic dziwnego, skoro sposób drugi jest filmową wersją układu rozkwitania - proponowanej przez Peipera konstrukcji poetyckiej: „zawsze poznajemy przedmiot całościami; primo. Całościami coraz szczegółowszymi; secundo” (1972: 304). W ten sposób właśnie poemat rozkwitający prezentuje swój przedmiot<sup>13</sup>.

W dobie akcentowania dynamiczności filmu, szybkości zmian obrazów, Peiper bronił wartości momentów statycznych. Zwracał uwagę na to, iż bezruch (lub ruch powolny) może być użyty jako środek natężenia wrażenia ruchu poprzedzającego moment spoczynku lub następujący po nim, oraz jako środek wyrazu w sytuacjach zarówno dramatycznych, jak i komicznych (Peiper, 1923e). Ponadto, skoro szybkość zmian obrazów nie jest dla filmu nieuchronną koniecznością techniczną, to nic, zdaniem Peipera, nie stoi na przeszkodzie temu, aby wartościową metodą artystyczną stał się montaż wewnątrzjęciowy, który umożliwia, dzięki głębi ostrości, rozgrywanie filmu na wielu planach<sup>14</sup>.

Peiper jest także autorem jednej z pierwszych wypowiedzi na temat techniki gry aktorskiej uwzględniającej współtwórczą rolę kamery filmowej. Porównując ze sobą style gry Paula Wegenera i Lillian Gish nazywa pierwszy z nich opisującym, a drugi (bardziej filmowy) - streszczającym (1923a). W tym ostatnim tworzone na użytek filmu aktorskie środki wyrazu stają się swoistym „alfabetem duszy” (Peiper, 1972: 225-226).

Dorobek Tadeusza Peipera, jeśli weźmiemy pod uwagę liczbę publikacji poświęconych filmowi, a napisanych w okresie, gdy działał on aktywnie jako teoretyk awangardy, jest bardzo skromny. Nie pisywał

<sup>13</sup> Banaszkiwicz stwierdza wręcz, że można dowieść, iż układ rozkwitający postulowany w Peiperowskiej teorii wiersza wypływa z rozważań na temat ekspresji filmowej (1989: 25-26).

<sup>14</sup> W latach pięćdziesiątych myśl tę rozwinął André Bazin tworząc koncepcję „kina twórców wierzących w rzeczywistość”.

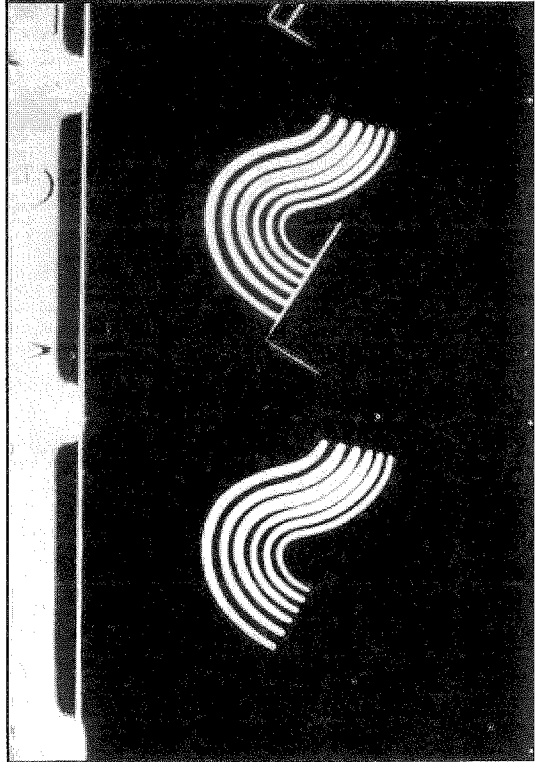
on wówczas, w przeciwieństwie do Jalu Kurka czy Anatola Sterna, przedstawicieli awangardy literackiej równie żywo jak on zainteresowanych sprawami filmu, recenzji ani felietonów filmowych<sup>16</sup>. Nie pisywał również scenariuszy. Kilkanaście niewielkich, na ogół, tekstów na temat kina - to wszystko co pozostawił. Niemal każdy z nich dotyczy jednak podstawowych problemów z obszaru teorii filmu.

Ujawnia się też przy tej okazji wyjątkowa spójność poglądów Peipera, oraz powiązanie jego koncepcji dotyczących kina i filmu z poglądami na temat innych dziedzin artystycznych. Wypowiedzi poświęcone poszczególnym rodzajom sztuki oświetlają się wzajemnie i uzupełniają tworząc w ten sposób niezwykle zwarty wykład teorii nowoczesnej sztuki, nie mający pod tym względem wiele sobie równych w dwudziestowiecznej myśli awangardowej. Spójność ta, jeśli będziemy pamiętać o tym, że teksty dotyczące sztuki filmowej powstawały równolegle (a czasem nawet wcześniej) wobec innych, podstawowych wypowiedzi programowych Peipera jest dowodem potwierdzającym słuszność hipotezy, którą sformułowałem we wstępie a wywodzącej poglądy filmowe Tadeusza Peipera z jego ogólnej teorii sztuki.

---

<sup>16</sup> Rekonstruując i interpretując awangardową koncepcję filmu, którą Peiper stworzył w okresie dwudziestolecia międzywojennego nie biorę pod uwagę około tuzina recenzji, które Peiper pisał w latach 1947-1950 publikując je na łamach „Odrodzenia”, „Filmu”, „Gazety Filmowej”, „Nowin Literackich” i „Warszawy”. Notabene, sporo uwagi poświęcił w nich nieobecny wcześniej w jego wypowiedziach zagadnieniom dźwięku w filmie.

film, muzyka, język



polskie dyskusje  
o filmie abstrakcyjnym  
w okresie dwudziestolecia  
międzywojennego

viking eggeling, *digonalsinfonie*, 1923-25





Niemal od początku historii filmu artystycznego istniały w refleksji i praktyce filmowej ścisłe związki pomiędzy kinem a muzyką. Nie mam tu bynajmniej na myśli akompaniamentu muzycznego, który towarzyszył seansom niemych filmów, ani też znaczącej, skądinąd, roli, jaką muzyka odgrywa w strukturze filmu dźwiękowego. Przedmiotem mojego zainteresowania czynię tu koncepcje, które postrzegały sztukę filmową jako zjawisko homologiczne wobec muzyki.

Odwołania do muzyki spełniały we wczesnej refleksji dotyczącej sztuki ruchomego obrazu bardzo konkretne zadania. Zasady kształtowania twórczości dźwiękowej miały bowiem posłużyć za wzorce dla artystów filmowych, określić reguły ich postępowania twórczego i wskazać cele do realizacji. Mogły też, co za tym idzie, wyznaczyć prawidła oceny filmów, zaproponować publiczności określony sposób ich percepcji, oraz stworzyć podstawy estetyki nowo powstałej sztuki. Zdaniem tych, którzy pragnęli, aby film stał się sztuką autonomiczną, uznanie muzyki za źródło reguł twórczych powinno uchronić dziesiątą muzę przed nadmiernym wpływem literatury, teatru, a nawet malarstwa i fotografii.

Takie właśnie stanowisko zajął, na przykład, Leon Trystan. Wystąpił on bardzo zdecydowanie przeciw komponowaniu obrazu filmowego na wzór obrazu malarzkiego. „Myli się grubo realizator *Ijoli* Żuławskiego - pisał - skoro sądzi, że wzorując się w ugrupowaniach scen na obrazach Botticellego, posuwa o krok naprzód sztukę kinematograficzną. Czyniąc tak, wkracza na błędną drogę”. A nieco dalej dodawał: „film to nie fotografia nawet najbardziej udoskonalona i nie fotografia ruchoma” (Trystan, 1923).

Wartość dzieła filmowego oraz jego zdolności ekspresyjne i ewokatywne wynikają, zdaniem Trystana, z nieustannej zmienności prezentowanych obrazów: „kino (...) jest kalejdoskopem obrazów” (ibidem) - pisał. Kolejno następujące po sobie obrazy różnią się od siebie świetlistością, czasem trwania i modulacją ruchu wewnętrznego (przedstawianego), co miałyby odpowiadać, zdaniem



Trystana, natężeniu, wysokości i barwie dźwięku. Całość organizowana jest przez rytm nadający ostatecznie filmowi wymiar muzyki wzrokowej, „czym jest kino w swej istocie formalnej” (ibidem). Pomimo więc faktu, iż film opowiada jakąś historię, nie fabuła jest głównym źródłem jego wartości artystycznej. Ze wskazywanych przez Trystana trzech organizujących dzieło filmowe kodów: narracyjnego, wizualnego i muzycznego, dominuje, według jego koncepcji, właśnie ten ostatni czyniąc z filmu przedmiot percepcji estetycznej.

Koncepcja Trystana reprezentuje ten sposób myślenia o filmie, który akceptując fabularny charakter kina domaga się zarazem, aby struktura dzieła filmowego była podporządkowana, przede wszystkim, regułom kompozycji muzycznej. Inaczej mówiąc, kod muzyczny jest w ramach takiej koncepcji jednym z kilku wyznaczników konstrukcyjnych, a jego ważność polega na tym, iż odgrywa wśród nich rolę artystycznie pierwszoplanową.

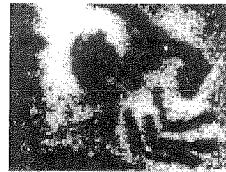
Jeszcze dobitniej kod muzyczny zaznacza swoją obecność w strukturze filmu abstrakcyjnego. Rezygnując z fabuły, z ludzkiego bohatera, a w skrajnej postaci także i z przedmiotowych odniesień do rzeczywistości realnej, filmowi abstrakcyjniści właśnie w muzyce, między innymi, odnajdywali paradygmat dla swej twórczości.

Bez względu na to, czy kino abstrakcyjne było rozumiane jako forma ekspresji emocjonalnej, czy jako zjawisko obliczone na wywołanie „czystej” przyjemności wzrokowej, czy wreszcie jako wizualny korelat utworu muzycznego, w każdym przypadku zasady konstrukcyjne muzyki służyły (mogły służyć) za motywacje dla filmowych rozwiązań formalnych.

Analogie pomiędzy muzyką „właściwą” a muzyką „wzrokową” - kinem abstrakcyjnym były tak uderzające, że nawet ci, którzy występowali przeciw filmowi bezprzedmiotowemu omiiali w swej polemice ten aspekt dyskutowanego zagadnienia. Za przykład posłużyć może stanowisko Emila Schurera. Więzy filmu abstrakcyjnego z muzyką była dla niego kwestią nie podlegającą dyskusji. „Jak kompozytor z instrumentów muzycznych wydobywa koncert akustyczny - pisał - tak miałby odtąd reżyser komponować koncerty wizualne i oszałamiać widza orgią wirujących obrazów. Zerwanie z melodią w muzyce równałoby się w filmie zerwaniu

z fabułą i wszelką akcją - w jednej i w drugiej dominuje rytm, tempo, ruch. Film abstrakcyjny w pojęciu swych zwolenników to kino bezwzględnie zbliżone do muzyki w znaczeniu wzrokowym: Strawiński w muzyce, Kandynsky w malarstwie, hr. Beaumont, Hans Richter i Fernand Léger w filmie. To, co w muzyce współczesnej występuje jako kakofonia, to w kinie przyszłości miałyby znaleźć odpowiednik swój i syntezę w absolutnym malarstwie, w poli- czy też kakochromii szybko przemykających zdjęć: na kilometrowych taśmach w ruch puszczane obrazy Kandynskiego" (Schurer). Oponując w dalszej części artykułu przeciw kinu abstrakcyjnemu Schurer nie dotyka w ogóle problemu „muzyczności”. Cała polemika toczy się w kontekście sztuk plastycznych i - przede wszystkim - literatury, a przeciwstawiane abstrakcji pojęcie „treści” jest wyraźnie literackiej proveniencji. Z tego też właśnie powodu stanowisko Schurera zaatakowała Stefania Zahorska. Abstrakcja, jej zdaniem, nie jest przeciwieństwem treści, a film abstrakcyjny - przeciwieństwem filmu treściowego. Ostateczny argument, który przywołuje Zahorska, to nic innego jak muzyka. „Po cóż zresztą tyle określeń, z których żadne nie może uchwycić zjawiska z samej swej istoty w słowach nieuchwytnego? - zapytuje - Istnieje wszakże muzyka. Czy zaprzeczy jej kto sensu i głębokiej treści? Cała rzecz polega tylko na tym, że nasz aparat wzrokowy, nasza wrażliwość na zmysłowo-optyczne podniety, jest w stanie degeneracji” (Zahorska, 1928b). Zahorska postulowała w tej dyskusji współistnienie obu podstawowych form kina: filmu opartego na fotograficznych właściwościach medium, „którego elementy formalne związane są z realnym przedmiotem” (ibidem), oraz filmu bezprzedmiotowego. „Film abstrakcyjny - pisała - muzyczna gra form - stwarza odrębną dziedzinę wrażeń i przeżyć” (ibidem).

Stefania Zahorska wielokrotnie podejmowała w swych pracach zagadnienia filmu abstrakcyjnego, a przy tej okazji - problemy związków pomiędzy filmem a muzyką. W *Zagadnieniach formalnych filmu* (1928c) bardzo ostrożnie wypowiadała się na temat podobieństw kina i muzyki. „Analogia z muzyką da się przeprowadzić w tylko bardzo ogólnych zarysach - pisała - W szczegółach



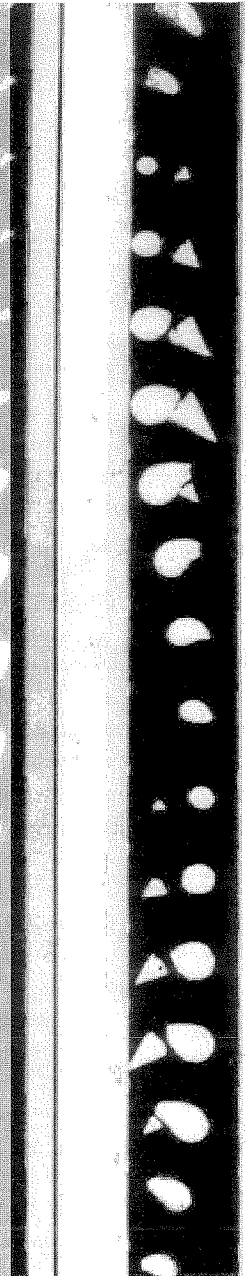
stefan i franciszka themersonowie, apteka, 1930

zawodzi ona niemal zupełnie. Najważniejsza różnica ujawnia się w tym, że muzyka operuje rytmami bezwzględnie prawidłowymi i normuje stosunki między szeregami rytmicznymi z matematyczną ścisłością. Film natomiast zadowala się tylko względną prawidłowością rytmów i względnie prawidłowym stosunkiem szeregów" (ibidem). W pełni uzasadniony sceptycyzm autorki był głównie rezultatem tego, iż przedmiotem swych rozważań uczyniła ona w tym miejscu film pojmowany *en general*, we wszystkich jego odmianach. Ale nawet w tym ujęciu nie brakuje w publikacjach Zahorskiej stwierdzeń ukazujących różnorakie formy powiązań filmu z muzyką, na przykład potraktowanie zdjęć nakładanych (wielokrotnej ekspozycji) jako sposobu rozwiązywania polirytmiki kompozycji filmowej. Tam natomiast, gdzie Zahorska podejmowała wyłącznie zagadnienia filmu abstrakcyjnego, jej stosunek do relacji: film - muzyka był zdecydowanie odmienny. Rozważając problem czynników, z których wyrasta eksperyment filmowy, pisała: „Drugi z tych czynników, kto wie, czy nie najważniejszy, to muzyczny układ filmu. Kwestia czasowego następstwa. Film jako symfonia, jako fuga itd. Muzyka form i świetlnych plam. Zdaje mi się, że z tą właśnie ostatnią sprawą łączy się najściślej zagadnienie racji bytu filmu abstrakcyjnego. Dlaczegoż nie miałyby istnieć muzyczny ornament na ekranie? Jeśli pomyślimy go jeszcze w ścisłym związku z muzyką w dosłownym znaczeniu - dźwiękową - to powstałyby z tego - kto wie? - może zupełnie nowy rodzaj poematu plastyczno-muzycznego, opartego na ścisłym skojarzeniu wrażeń wzrokowych i słuchowych. Coś, co zastąpiłoby operę, która chciała być skojarzeniem muzyki z dramatem" (Zahorska, 1928a). Autorka podkreślała ponadto istotną przemianę, jaka dotknęła film abstrakcyjny. Przestał on bowiem być wyłącznie rysowany czy malowany. Ręczna praca została wyparta przez eksperymenty ze światłem. „Pomijając znacznie prostszy proces techniczny - pisała - otrzymuje się tym sposobem nie tylko większą zmienność i ruchliwość kształtów, ale uzyskuje się przede wszystkim również grę światłocienia, symfonie tonów od ciemnego do najjaśniejszego, oryginalne przeskok i półtony" (ibidem). Wątek ten Zahorska podjęła raz jeszcze w artykule *Drogi rozwojowe filmu* (1930). Pisała tam: „Pierwsze rysowane filmy abstrakcyjne, wykonywane przez malarzy (Eggeling, Hans Richter) i stojące pod mocnym wpływem malarstwa, posiadały raczej wartość teoretyczną, aniżeli praktyczną. Uświadomiły pewne zagadnienia,

ale nie wskazywały dróg ich rozwiązania (...) Bez porównania bardziej wartościowe były późniejsze już filmy abstrakcyjne, w których operowano światłem. Pojawiające się na ekranie niegeometryczne, a najróżnorodniejsze formy, rozbłyskujące, zanikające, kłębiące się i przelewające w rozlicznych rytmach i napięciach świetlnych, nie były już rysowane - uwolniono się wreszcie od supremacji malarzkiej - a wywoływane przepuszczeniem światła przez różne ośrodki, jak szkło, pryzmaty, sita itd. (...) Cudowna ruchliwość i specyficzna niematerialność światła stwarzała niesłychane bogactwo kolorytu, nieuchwytna, subtelna wibracja tonów, ekspresyjna ostrość kontrastów, dawała poza tym rytm nowy, krótkofalowy, nieobliczalnie zmienny" (ibidem).

Uwalnianie się filmu abstrakcyjnego spod dominacji malarstwa zbliżało go jeszcze bardziej ku muzyce. Zamiast pozostać procesem kształtowania rozwoju form plastycznych w czasie, stawał się on raczej kształtowaniem przebiegów czasowych za pomocą form wizualnych.

W podobny, jak Zahorska, sposób rozumiał powiązania filmu abstrakcyjnego z muzyką Tadeusz Kowalski, który pisał, że „tak ujmowany film zbliża się technicznie do muzyki, stanowiąc rytmiczną wizualność ruchu, kształtowaną na podobieństwo frazy muzycznej” (Kowalski, 1931). Natomiast w zupełnie odmiennym kontekście umieścił zagadnienia związków filmu i muzyki oraz problematykę kina abstrakcyjnego Teodor Braude, podejmując w nowy sposób rozważania zainicjowane wcześniej przez Eggelina i Richtera. Podstawowym tematem jego rozważań była bowiem kwestia komunikowania społecznego. Kino interesowało go przede wszystkim jako medium służące porozumiewaniu się ludzi, a nie - jako zjawisko artystyczne. Film abstrakcyjny i z tego punktu widzenia okazał się faktem o pierwszorzędym znaczeniu. „Przy takim właśnie rozumieniu sztuki filmowej - pisał Braude - otwiera się przed nami również nader szerokie i wdzięczne

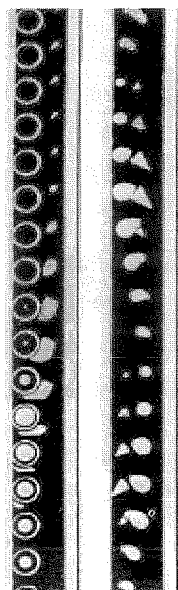


pole dla filmu abstrakcyjnego i symbolicznego, jako próby znalezienia najbardziej bezpośredniego pomostu od intelektu twórcy do intelektu widza. Film abstrakcyjny daje twórcy największą możliwość przetransponowania własnych myśli i nastrojów na znaki i symbole - bez tej 'reszty niedopowiedzianej', która nieodmiennie musi pozostać przy posługiwaniu się ekspresją realnych obrazów i kształtów. Film abstrakcyjny jest więc swego rodzaju 'muzyką optyczną' zrozumiałą tylko dla nielicznych, 'ufilmowanych' jednostek" (Braude, 1933a). W drugiej części swych rozważań Braude pogłębia zakładaną przez siebie analogię pomiędzy filmem a muzyką. Prezentuje mianowicie muzykę jako język *in statu nascendi*, ukształtowany zaledwie w ogólnym zarysie i nawet w tym ograniczonym wymiarze zrozumiały tylko dla niewielu.

Przedstawiony powyżej tekst *Film jako forma porozumiewania się* był w intencjach jego autora „wstępem do analogicznych rozważań na temat filmu abstrakcyjnego, jako zupełnie nowego systemu środków społecznego porozumiewania się” (Braude, 1933b). Bowiem dotychczas istniejący film także jest, według Braudego, wyłącznie zapowiedzią przyszłego języka filmowego, doskonałego środka komunikowania. „Ideałem języka filmowego - stwierdzał Braude w trzecim z cyklu artykułów - byłby zespół środków ekspresji, opartych wyłącznie na elementach czysto filmowych, bez współudziału jakiegokolwiek innego czynnika. Tymi elementami czysto filmowymi są tylko sam ruch, kształt i kolor”. A ponieważ „porozumienie filmowe musi dochodzić do skutku dzięki specjalnym asocjacom pojęciowym, które będą powstawały we wszystkich widzach pod wpływem pewnych wyrazów czy symboli ekspresji filmowej - bez pomocy jakichkolwiek realnych asocjacji optycznych”, to naturalnym wnioskiem będzie teza mówiąca, że „rozwiązanie zagadnienia języka filmowego leży tylko w dziedzinie filmu abstrakcyjnego” (Braude, 1933c). Film operujący fotograficznie zrekonstruowanymi wyglądami przedmiotowymi jest, według autora, „niczym innym, jak jednym wielkim okresem onomatopeicznym w ewolucji filmu” (ibidem). Posiada on bardzo skromne możliwości komunikacyjne (jak każdy język onomatopeiczny), ograniczające się do tych jedynie wyobrażeń, które nadają się do plastycznego odtworzenia. Jest tylko początkowym stadium rozwoju języka filmowego, którego przyszłość należy całkowicie do filmu abstrakcyjnego. Natomiast aktualna,

zdaniem Braudego, sytuacja filmu abstrakcyjnego „przedstawia się analogicznie jak w muzyce. Twórca filmu abstrakcyjnego jest jeszcze na równi z muzykiem otoczony aureolą niezrozumiałej sztuki, a bardziej jeszcze od tamtego niedostępny, dziwaczny i tajemniczy. Mówię 'bardziej' - kontynuował Braude - bo w filmie abstrakcyjnym nie przyjęły się jeszcze powszechnie nawet tak proste wyrazy ekspresji, jak w muzyce, przynajmniej dla poszczególnych nastrojów i stanów uczuciowych. Jest to jednak kwestia czasu - i to może nawet niezbyt długiego czasu. W każdym razie wiemy już, w jakim kierunku musi pójść rozwój sztuki filmowej, aby mogła spełniać swoje zadanie, jako sztuki - tj. stać się nowym, udoskonalonym środkiem społecznej wymiany intelektualnej” (ibidem).

Wraz z tekstem Zygmunta Toneckiego *Preliminarz filmu* (1936) powracamy do zagadnień formalno-artystycznych. Tonecki sceptycznie odniósł się zarówno do tezy o związkach filmu abstrakcyjnego z malarstwem, jak i do twierdzeń o jego analogiach z muzyką. O tych ostatnich pisał, że „mamy tu do czynienia z metodami paralelizmu krytycznego (dowód przez analogię). Jeżeli tego rodzaju metoda daje korzyści doraźne, w dalszej konsekwencji prowadzi na manowce” (ibidem). Natomiast całkowicie przeciwne stanowisko zajął Stefan Themerson, który zarazem, wraz z żoną Franciszką, zrealizował kilka filmów będących próbą ustanowienia odpowiedniości formalnej pomiędzy utworem muzycznym a warstwą obrazową filmu: *Drobiazg melodyjny* (1933), *Zwarcie* (1935), oraz *The Eye and the Ear* (1944-45). Wcześniej, w roku 1928, Themerson pisał o „muzyce optycznej”, przyszłym kinie abstrakcyjnym, które miałyby być grą melodii, światła, cieni i barw (Themerson, 1928). Temat ten powrócił w późniejszych rozważaniach Themersona. „Możemy stworzyć tony muzyczne, które przedtem nie istniały w naturze - pisaliśmy - możemy też tworzyć odczucia wizualne, które pojawiają się na ekranie. Zachodzą liczne zbieżności między wrażeniami muzycznymi i wizualnymi. RYTM. Nazywamy czasem tony 'wysokimi' (co jest terminem odnoszącym się do widzialności), czasem nazywamy je 'niskimi'; ma-



waither ruttmann, opus II, 1922



wiamy: 'jasny, czysty przejrzysty dźwięk', mówimy też: 'ciemny, ciężki, gruby, rozdęty'. Mówimy często o 'linii melodyjnej', o 'wdzięcznej, falistej linii', albo o 'gwałtownej' czy 'kanciastej'; może być ona 'prosta' lub ozdobiona 'arabeską' nut" (Themerson, 1983). Themerson podkreślał potrzebę prowadzenia eksperymentów zmierzających do odkrycia różnych form zespolenia struktury obrazowej i muzycznej.

Dotychczas przedstawione koncepcje dotyczące związków filmu abstrakcyjnego z muzyką (postrzegane w aspekcie estetycznym) dadzą się sprowadzić do rozważań o „muzykopodobnym” charakterze struktury filmowej, bądź też są próbami odnalezienia zasad ekwiwalencji pomiędzy współtworzącymi dzieło filmowe warstwami: obrazową i muzyczną.

Ostatnia z prezentowanych tu koncepcji - autorstwa Onufrego Bronisława Kopczyńskiego - znacznie rozszerza ten krąg problemowy. Powstała ona już w latach czterdziestych, podczas wojny (w okupowanej Warszawie), ale zakorzeniona jest (głównie ze względu na charakter podjętych problemów) w dyskusjach okresu międzywojennego.

Postać Kopczyńskiego - kompozytora, muzyka, publicyści, założyciela i pierwszego redaktora wydawanego w latach 1942-44 w Warszawie konspiracyjnego miesięcznika artystyczno-literackiego „Sztuka i Naród” - została przypomniana przez Jerzego Tomaszewicza w książce *Portrety twórców „Sztuki i Narodu”* (1983). Do tej też pracy odsyłam po bliższe szczegóły z biografii Kopczyńskiego. Artykuł *O filmie abstrakcyjnym* został opublikowany przez niego (pod pseudonimem Stefan Barwiński) w drugim numerze „Sztuki i Narodu” (1942). Autor wyróżnił tam dwa rodzaje filmu: fabularny i abstrakcyjny. Pierwszy, jako domena rozrywki, nie wzbudził w nim większego zainteresowania. Film abstrakcyjny, natomiast, powinien być, według Kopczyńskiego, kształtowany na wzór muzyki. „Jedyna szansa powstania samodzielnej, całkowicie swoistej - jak swoista jest muzyka czy poezja - sztuki filmowej, istnieje - jego zdaniem - w zachowaniu i rozwoju postawy artystycznej abstrakcjonistów” (ibidem). Autor postuluje potrzebę zmiany sposobu prezentowania filmu publiczności. Według niego, bowiem, „abstrakcjonści mechanicznie przejęli metodę filmu fabularnego, zapominając, że filmu abstrakcyjnego nie

można reprodukować, tak jak muzyki się nie reprodukuje, tylko się ją wykonuje (...) Sam proces podawania filmu musi być procesem artystycznym. Sam proces oglądania filmu musi być artystycznie kształtowany" (ibidem). Gotowy utwór filmowy powinien być, zdaniem Kopezyńskiego, traktowany jak partytura muzyczna. „Film - pisał - jako sztuka mająca wymierny przebieg w czasie, musi się dziać każdorazowo oryginalnie, na nowo; widzowie muszą być świadkami nie reprodukcji, a interpretacji (...) Miejsce dotychczasowe maszyny do wyświetlania musi zająć instrument. Miejsce mechanika - artysta" (ibidem). W ten oto sposób koncepcja zamykająca dyskusję na temat filmu abstrakcyjnego toczące się w dwudziestoleciu międzywojennym ostatecznie wiąże film z muzyką. Nie tylko na poziomie organizacji strukturalnej dzieła, ale także w sposobie jego prezentacji i percepcji.



kino jako sztuka totalna



twórczość filmowa  
franciszki i stefana themersonów

stefan i franciszka themersonowie, *apтека*, 1930



Filmy Franciszki i Stefana Themersonów tworzą najważniejszy fragment historii polskiej awangardy filmowej okresu dwudziestolecia międzywojennego (przedłużonego w ich przypadku, gdyż dwa ostatnie filmy zrealizowali już w czasie wojny, na emigracji w Wielkiej Brytanii). W ciągu 15 lat, pomiędzy rokiem 1930 a 1945, stworzyli siedem<sup>1</sup> filmów, co stanowi więcej niż połowę produkcji filmowej polskiej awangardy tego okresu. Niestety, do dnia dzisiejszego przetrwały (albo też: są znane) tylko trzy z tych filmów: *Przygoda człowieka poczciwego* (1937), *Calling Mr Smith* (1943), oraz *The Eye and the Ear* (1944-45). Fakt ten bardzo utrudnia (jeśli wręcz nie uniemożliwia) kompletny opis filmowego dzieła Themersonów. Wiele dyskusji, jakie toczyły się wokół ich twórczości, nie mogło dostąpić rozstrzygnięcia właśnie z powodu braku dowodu ostatecznego - filmu. Informacje na temat zaginionych dzieł czerpiemy z zanotowanych wspomnień samych Themersonów, z rozmaitych ówczesnych publikacji i zapisków, z pojedynczych zachowanych kadrów. Szczętkowość wiedzy skazuje nas na wątpliwość domysłu i interpretacji pogłębiając w ten sposób trudności, jakie stwarza sama złożoność materiału oraz wielostronność twórczej aktywności Franciszki i Stefana Themersonów.

Zanim skoncentruję się na samych filmach chciałbym wcześniej zwrócić uwagę, iż filmowe zainteresowania obojga Themersonów nie ograniczały się do realizacji dzieł. Doskonale rozumieli oni potrzebę samorganizacji środowiska eksperymentujących twórców filmowych, potrzebę wyrastającą ze specyfiki tej dziedziny sztuki. W rezultacie więc odnajdujemy ich obecność wszędzie tam, gdzie podejmowano wysiłki na rzecz niezależnej kultury filmowej. Należeli do członków-założycieli<sup>2</sup> Spółdzielni Autorów Filmowych (rok 1935), pierwszego w świecie zrzeszenia (kooperatywy powołanej w celach produkcyjnych) awangardowych artystów kina (będąc zarazem jedynymi rzeczywistymi awangardowymi twórcami filmowymi wśród członków Spółdzielni). We dwoje, z ramienia SAF, podjęli trud wydawania czasopisma całkowicie poświęconego zagadnieniom kina awangardowego<sup>3</sup>. Dwa numery tego czasopisma - „f.a. - film artystyczny” - poświęcone filmom awangardy angielskiej (nr 1) i awangardy francuskiej (nr 2) udało im się opublikować w roku 1937. Towarzyszyły one kolejnym przedsięwzięciom, w których uczestniczyli Themersonowie: przeglądowi awangardowego kina z tych właśnie dwóch krajów. Warto zwrócić uwagę na program tych pokazów.

<sup>1</sup> Osiem, gdyby wziąć pod uwagę rozpoczęty (i zaginiony) film *Polski Gotyk* realizowany w roku 1937.

<sup>2</sup> Niektórzy uważają wręcz, iż Themersonowie byli głównymi inicjatorami tego przedsięwzięcia; zob. np. Zagrodzki (1981).

<sup>3</sup> Stefan Themerson figuruje w stopce redakcyjnej pierwszego numeru jako „redaktor i wydawca”, zaś Franciszka - jako „kierownictwo artystyczne”.

Wśród prezentowanych filmów odnaleźć możemy, między innymi, tak istotne dla historii awangardy filmowej dzieła, jak *Entr'acte* Rene Claira, *Le Ballet Mecanique* Fernanda Legera, *Cinq minutes de cinema pur* Henri Chomette'a, *Colour Box* i *Rainbow Dance* Len Lye'a, *Night Mail* Basila Wrighta i Harry'ego Watta, czy też *Lichtspiel: schwarz-grau-weiss* Laszla Moholy-Nagy'a<sup>4</sup>. Nie jest to przypadkowy wybór. Wiele on mówi także i o preferencjach artystycznych Themersonów. Liczne elementy i właściwości obecne w tych filmach odnaleźć możemy w ich własnej twórczości.

Bardzo istotnym składnikiem filmowej aktywności Themersonów były pisane przez Stefana artykuły i eseje dotyczące problematyki kina (czy też szerzej - sztuki ruchomego obrazu), spośród których na czołowe miejsce wysuwa się tekst *O potrzebie tworzenia widzeń*, opublikowany w drugim numerze „f.a.”<sup>5</sup>. W eseju tym kino zostało umieszczone w kontekście historii wizualnych doświadczeń ludzkości, a za jego wynalazczynię została uznana bohaterka legendy buszmeńskiej, która „wzięła garść tlejącego popiołu i cisnęła go w powietrze - i iskry stały się gwiazdami” (Themerson, 1937: 36). Kopuła nieba oraz postrzegany ruch ciał niebieskich stały się w ten sposób archetypem projekcji filmowej<sup>6</sup>, zaś przyjęta perspektywa antropologiczno-kosmologiczna uczyniła kino fenomenem o prehistorii wybiegającej ku początkom rodzaju ludzkiego. Jakby mimochodem została też określona specyfika medium i doświadczenia filmowego pojmowanego tu jako zespolenie przeżycia estetycznego z doznaniem rzeczywistości, łączących się i wzajemnie zarazem przekraczających w ramach marzenia na jawie. Inne, bardziej szczegółowe, właściwości kina były rozważane w pozostałych artykułach Themersona. Będę się do nich odwoływał w dalszych partiach tego rozdziału.

Swoje filmowe zainteresowania Stefan Themerson poprzedził eksperymentami z fotografią. W tej dziedzinie przedmiotem jego szczególnych zabiegów był fotogram - fotografia tworzona bezpośrednio na papierze, bez użycia kamery. Themerson włączył się w ten sposób w nurt poszukiwań podejmowanych wcześniej, między innymi, przez Mana Raya i Laszla Moholy-Nagy'a, a więc artystów, którzy również, tak jak i on, podjęli następnie próby z medium filmowym. Janusz Zagrodzki (1981)

<sup>4</sup> W tym ostatnim przypadku nie dbając o to, iż film Moholy-Nagy'a nie pochodzi ani z Anglii, ani z Francji. Odnajdujemy w tej decyzji otwartość charakteryzującą postawę Themersonów.

<sup>5</sup> Tekst ten ukazał się po latach (1983) w Amsterdamie, w rozszerzonej angielskojęzycznej wersji (tym razem książkowej), jako kolejna publikacja wydawnictwa Gaberbocchus Press (współ z De Harmonie) pod tytułem *The Urge to Create Visions*.

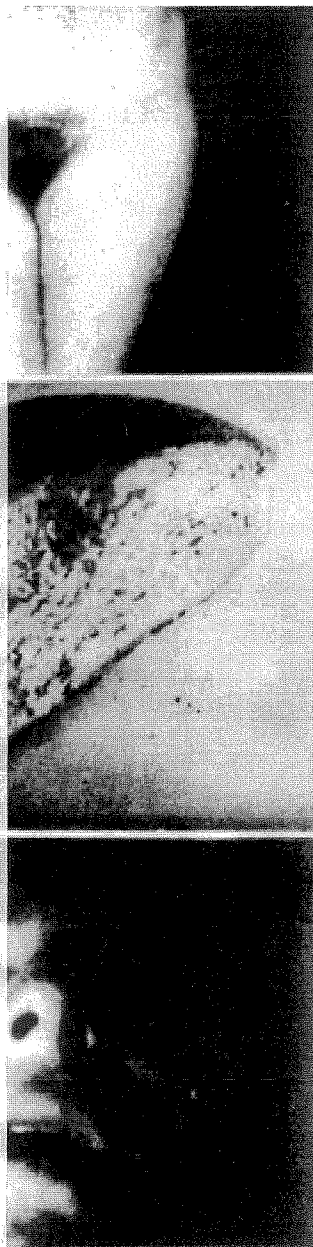
<sup>6</sup> Myśl Themersona wybiega więc dalej jeszcze niż koncepcja Guillaume'a Apollinaire'a, który w artykule poświęconym twórczości Leopolda Survage'a opublikowanym na łamach czasopisma „Les Soirees de Paris” (16 lipca 1914 r.) poszukiwał wzorców strukturalnych dla filmu w sztuce fajerwerków, fontannach etc.; zob. Russet, Starr, 1976, s. 36.

wskazuje, iż Stefan Themerson prowadził doświadczenia zmierzające do uruchomienia, zdynamizowania fotogramów już w roku 1927. Pierwszy film, noszący tytuł *Apteka*, który zrealizował wraz z Franciszką w roku 1930, także traktował on jako „fotogramy w ruchu” (Themerson, 1983: 60)<sup>7</sup>. Kilka lat później Themersonowie tak oto przedstawili ideę *Apteki*: „W filmie chodziło o rozwinięcie światłocieniowych kompozycji na poszczególnych klatkach. Po raz pierwszy w Aptece zastosowana została forma światłobrazu, czyli fotogramu, używanego dotychczas tylko w fotografii artystycznej” (Migowa, 1933)<sup>8</sup>. Aby zrealizować swój zamiar Themersonowie skonstruowali specjalny „stół trickowy”. Pracę z jego użyciem Themerson opisał w rozszerzonej, angielskiej wersji eseju „O potrzebie tworzenia widzeń”:

„Zamiast kłaść różne przedmioty na papierze fotograficznym, umieszczaliśmy je na półprzezroczystym papierze znajdującym się na poziomo ustawionej szklanej płycie i fotografowaliśmy (klatka po klatce) od dołu. Ruch był osiąganym poprzez zmianę pozycji kilku ostro świecących lamp skierowanych z góry na dół. Dla bardzo dużych i ciężkich obiektów, i czasami dla ludzi (jak w filmie *Zwarcie*), półprzezroczysty papier był rozpościerany w pozycji wertykalnej. Wykonana w ten sposób kopia filmowa używana była jako negatyw. Kamera była starym (1910), żółtym, drewnianym pudełkiem. Kochałem ją. Można było ją zmusić do zrobienia tego, co chciało się osiągnąć. Nowoczesna kamera zmusiłaby nas do robienia tego, co ona sama potrafi” (Themerson, 1983: 60).

W opisany wyżej sposób Themersonowie zrealizowali kilka filmów. Fotogramy, natomiast, jak podkreślali później (ibidem), pojawiły się i odegrały swoją rolę we wszystkich ich dziełach filmowych, także tych, które zasadniczo były wykonane innymi metodami.

Szczególne znaczenie, jakie Themersonowie przypisywali fotogramom wywodzi się z ich przekonania,



<sup>7</sup> W filmie tym zostało wykorzystanych kilka fotogramów wykonanych przez Stefana Themersona w latach poprzedzających realizację filmu (1928-29).

<sup>8</sup> Stwierdzenie Themersona o swoim pierwszeństwie w zastosowaniu fotogramów w filmie nie jest zgodne z faktami, albowiem wcześniej uczynił to Man Ray w filmie *La Retour à la raison* z roku 1923.



iż kino wartościowe artystycznie, to kino nieprzedstawiające, kino posługujące się obrazami bytowo autonomicznymi, donikąd nie odsyłającymi. Tylko takie kino mogło kreować rzeczywiste wartości, przeciwstawiać się dominacji Hollywoodu. Dlatego też, między innymi, Stefan Themerson głosił „pochwałę niechlujstwa. Niechlujstwa z premedytacją, niechlujstwa kontrolowanego, wyszukiwanego świadomie. Więcej! niechlujstwa konstruowanego. Tiukącego standardowe maski, grzebiącego w splełanych trzewiach taśmy biegnącej przez projektor, odkrywającego przyrodzoną prawdę aparatu do tworzenia widzeń” (Themerson, 1937: 47).

I dlatego też Themersonowie praktykowali w swych dziełach apoloگیę fotogramu, który:

„...Nie przedstawia niczego

Nie abstrahuje niczego z niczego

Jest dokładnie tym czym jest

Jest rzeczywistością samą w sobie” (Themerson, 1983: 57).

Kino Themersonów, powtórzmy za autorami, to fotogramy w ruchu.

Powróćmy raz jeszcze do fotografii. Obok fotogramu, techniką fotograficzną szczególnie przez Themersona ulubioną był fotomontaż. I jeśli powiemy, że film *Apteka* był, przede wszystkim, rozwinięciem idei fotogramu, to film następny - *Europa* (1932) powinniśmy uznać za rezultat eksperymentów fotomontażowych.

Techniki collage'u i fotomontażu zapanowały nad wyobraźnią artystów, w dużej mierze za sprawą surrealizmu<sup>9</sup>, w drugiej połowie lat dwudziestych. W następnej dekadzie idee te przedostawały się także do Europy Środkowej napotykając tu, skądinąd, w wielu przypadkach, dobrze przygotowany i bardzo podatny grunt. Wyraźnie widać ich wpływ na sztukę czeskiej awangardy (zwłaszcza Karela Teigeo). Także Stefan Themerson wykonał w latach trzydziestych szereg fotomontaży. Niektóre z nich zostały wykorzystane w filmach, poczynając od *Europy*. Inne pozostały jako autonomiczne prace fotograficzne.

Jednak nie fotomontaż jako taki był formą dominującą w *Europie*, czy jakimkolwiek innym filmie Themersonów. Formą tą była konstrukcja montażowa, którą Themerson nazywał „collage'em czasowym” (Themerson: 1983: 60): układ obrazów następujących po sobie i łączących się w kompozycję, której poszczególne elementy posiadały ten sam fragmentaryczny, służebny wobec całości, charakter, jaki odnajdujemy w fotomontażu.

<sup>9</sup> Wcześniej swój wkład wniósł konstruktywizm.

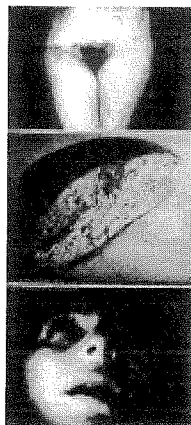
*Europa* została skonstruowana w taki właśnie sposób, który, przez analogię do poprzednio przywoływanego sformułowania Stefana Themersona, możemy określić jako „fotomontaż w ruchu”. Film powstał jako wizualizacja poematu Anatola Sterna pod tym samym tytułem. Zastosowana w filmie dynamiczna konstrukcja collage'owa podporządkowana logice porządku rytmicznego była, jak można sądzić w oparciu o zachowane świadectwa, tworem łączącym estetykę fotografii (ciągle *in statu nascendi*) z estetyką poezji na gruncie nowotworzonej, dynamicznej estetyki kina.

Poezja wprowadza ze sobą kontekst semantyki<sup>10</sup>, oraz, ze względu na swoją organizację rytmiczną, kontekst muzyki. Ten ostatni uzyskał w następnych filmach Themersonów znacznie ważniejszy, niż w *Europie*, status, czasami wręcz - dominujący.

*Europa* spotkała się w swoim czasie ze zróżnicowanym przyjęciem: od entuzjastycznego (Stefania Zahorska, 1932), poprzez umiarkowane (Mieczysław Wallis, 1933; Jerzy Toeplitz, 1933), aż do zdecydowanie krytycznego (Krzysztof Brun, 1933). Zachowane fragmenty filmu składają do przyznania racji Zahorskiej (najbardziej chyba w tym gronie kompetentnej). Anatol Stern (1959: 168-169) wspominał po latach swoje entuzjastyczne nastawienie wobec projektu Themersonów. Oni sami, natomiast, uznali *Europę* za swoje główne osiągnięcie (Wadley, 1990: 224).

W roku 1933 powstaje kolejne dzieło - *Drobiazg melodyjny*. Zostało ono pomyślane jako wizualizacja utworu muzycznego Maurice'a Ravela. Wraz z filmem tym Themersonowie wkroczyli na ścieżkę eksperymentów zmierzających do stworzenia ekwiwalencji strukturalnej pomiędzy wizualną a dźwiękową warstwą filmu. Film pojmowany jako „muzyka wzrokowa” był jednym z ważniejszych rodzajów kina awangardowego w latach dwudziestych (Kluszczyński, 1986). Po wprowadzeniu dźwięku uzyskał nowe możliwości realizacji i, za sprawą takich artystów, jak Oskar Fischinger, Len Lye, czy właśnie Franciszka i Stefan Themersonowie, znów stał się istotną formą wypowiedzi artystycznej.

Stefan Themerson już wcześniej interesował się takimi możliwościami kina. W 1928 roku pisał o „muzyce optycznej”, przyszłym filmie abstrakcyjnym, który miałby być grą melodii, światła, cieni i barw. *Drobiazg melodyjny*, mimo iż powstał jako reklamówka firmy galanteryjnej, był (zapewne) bardzo bliski



stefan i franciszka themersonowie, europa, 1931-32

<sup>10</sup> Urszula Czartoryska (1981) pisząc o *Europie*, przywołuje m.in. koncepcję poezji semantycznej opracowaną przez Stefana Themersona w końcu lat czterdziestych.

temu wzorcowi. Podobny charakter posiadał też następny film Themersonów: *Zwarcie* (1937). Tym razem, jednak, obraz poprzedzał muzykę (którą dla filmu napisał Witold Lutosławski).

Najciekawsze i najbardziej różnorodne eksperymenty zmierzające do formalnego zespolenia obrazu i muzyki podjęte zostały w *The Eye and the Ear*, ostatnim filmie Themersonów. Powstał on w oparciu o cztery z pięciu pieśni Karola Szymanowskiego, składających się na utwór pt. „Ślopiewnie”. Tak pisał o tym filmie sam Themerson:

„4 pieśni traktowane były w 4 różne sposoby. 1. Zielone słowa (Green Words): śpiew przejęty przez skrzypce i jako że słów już nie było, ich znaczenie pokazane na ekranie (liście, odbłyски, woda) synchronicznie z muzyką - liryczne, sentymentalne, celowo naiwne... 2. Św. Franciszek (St. Francis): muzyka ściśle zanalizowana. Kształty geometryczne zsynchronizowane z linią melodyczną - śpiewem, instrumentacja zaś z tematem pieśni (Pierro della Francesca Nativity, rozgwieżdżone niebo itd.) w przeniku. Biała linia zygzakiem wykreśla ruch batuty dyrygenta. 3. Kalinowe dwory (Rowan Towers): eksperyment całkowicie arytmetyczny. Każda grupa instrumentów orkiestry miała sobie odpowiadający prosty kształt geometryczny. Np. skrzypce reprezentowały trójkąty, których wysokość na ekranie zmieniała się z wysokością tonu brzmiącego w danej chwili. Kształty geometryczne odpowiadające różnym instrumentom nałożone były na siebie w przeniku. Crescendo, diminuendo, staccato, pizzicato miały także swoje wizualne odpowiedniki. Śpiew reprezentowała pozioma linia, ze środka której wygięcie w górę i w dół (odpowiadające wysokości śpiewanej nuty) przesunęło się symetrycznie w lewo i w prawo. 4. Wanda: tutaj 'geometria' nie 'rysowana' była, lecz powstawała z 'fotogramową' techniką fotografowanych 'prawdziwych' fal na powierzchni 'prawdziwej' wody. Tak więc 3 ujęcia splotły się ze sobą: melancholia pieśni (rytm) + kształty zjawisk naturalnych (fale na wodzie) + sztuczne ich uwyrażnienie (fotogramowe podkreślenie ich geometrii)”<sup>11</sup>.

W roku 1937 Themersonowie zrealizowali film *Przygoda człowieka poczciwego*. Określony przez autorów (w podtytule) jako „humoreska irracjonalna” film ten jest pogłębieniem pierwiastka poetyckiego, który już wcześniej dawał o sobie znać w ich filmach. Poezja to przewrotna, ironiczna, absurdałna, a zarazem pełna (surrealistycznej, chciałoby się rzec, gdyby nie pamięć o żywionej przez Stefana Themersona niechęci do etykietowania) głębokiej wiary w niezmierzone królestwo wolności, jaką osiąga się poprzez negację krępujących konwencji. Poetyckość *Przygody człowieka poczciwego* budowana jest zarówno na poziomie prezen-

<sup>11</sup> List S. Themersona z dnia 31.01.1981; cyt. według: Zagrodzki, 1981.

towanego świata i jego komponentów, jak i w warstwie obrazowej, w której na nowo pojawiły się fotogramy zespalaając w ten sposób w jedną całość różne tendencje obecne w filmowej twórczości Themersonów. Różnorodność wykorzystanego w filmie materiału, liczne zabiegi kształtujące wizualny charakter filmu bez żadnego związku z opowiadaną historią, nadają *Przygodzie...* wymiar obrazowo-poetyckiego colla-ge'u. Muzykę do niego skomponował Stefan Kisielewski.

Po raz pierwszy też w filmowej twórczości Themersonów pojawiają się wątki filozoficzno-światopoglądowe, które wkrótce dadzą się lepiej poznać z literackiej części dzieła Stefana Themersona. Powrócą też, aczkolwiek w zupełnie innym wymiarze, w filmie *Calling Mr Smith*.

Film *Calling Mr Smith* (1943) powstał, tak jak i następujący po nim (a wcześniej tu opisany) *The Eye and the Ear*, w Anglii, w ramach współpracy z Biurem Filmowym Ministerstwa Informacji i Dokumentacji Rządu RP w Londynie. Film ukazujący barbarzyństwo hitlerowskich Niemiec, faszystowskie działania zmierzające do zniszczenia kultury w Polsce, uzyskał niezwykle interesującą formę. „Materiałem wyjściowym (...) były fotografie i fragmenty filmów dokumentalnych z okresu wojny. Kadry zdjęć fotograficznych połączone z odpowiednio dobranymi kawałkami taśmy pojawiają się na ekranie w rozblaskach kolorowych świateł. W amorficznym sposobie narracji, w abstrakcyjnych zestawieniach, we fragmentach zdjęć kronikalnych przedstawiających okrucieństwa wojny, w grze płaszczyzn i plam barwnych wyłania się zamiar twórców - oskarżenie totalnej eksterminacji kultury dokonywanej przez hitleryzm. Ilustrację muzyczną stanowiły fragmenty utworów Chopina, Bacha, Szymanowskiego, skontrastowane brutalnie z osławioną pieśnią bojówek nazistowskich - Horst Wessel Lied” (Ozimek, 1974: 49).

Omawiając filmową twórczość Franciszki i Stefana Themersonów niejednokrotnie zwracałem uwagę zarówno na obecność elementów różnych rodzajów sztuki w poszczególnych ich filmach, jak też i na swoistą „wielodyscyplinarność” ich wypowiedzi dotyczących kina. Tak, jak wielostronna, wielomedialna była ich praktyka artystyczna, tak samo bogato prezentowały się ich dzieła filmowe. Ów tak często wskazywany przez artystów i teoretyków związanych z formacją Wielkiej Awangardy totalny charakter sztuki filmowej uzyskał w ujęciu Themersonów prawdziwie przekonujący i mistrzowski wymiar.



tożsamość sztuki - tożsamość artysty



o twórczości józefa robakowskiego



Nadać światu elektronicznych maszyn sens działań odautorskich. Odebrać tym narzędziom ich możliwość obiektywnego opisu rzeczywistości, ale nie przez zabiegi techniczne, lecz przez odczowanie ich możliwości - ludzkimi problemami.

J. Robakowski, *Sztuka to potęga*, 1985

Twórczość Józefa Robakowskiego trwa już blisko czterdzieści lat. Wiele zmieniło się w tym czasie w sztuce, wiele też zmieniło się w twórczości Robakowskiego. O ile jednak w światowej sztuce obserwowaliśmy serię gwałtownych przeobrażeń, które zachodziły najpierw w łonie samej awangardy, a później, kiedy awangarda *en globe* została poddana gwałtownej krytyce, rozszerzyły się na teren sztuki w ogóle, kulminując ostatecznie w całkowitej negacji modernizmu, zarówno jego emancypacyjnego ethosu, jak i poszczególnych strategii, to dzieło Robakowskiego ewoluowało spokojnie, bez większych wstrząsów czy przełomów. I jednocześnie, przez cały ten okres, w każdym momencie, pozostawało ono w wyraźnie zaznaczonym związku zarówno ze swymi źródłami, jak i z teraźniejszością. Osobne, osobiste, a zarazem w centrum wydarzeń, zajęło pozycję zdawać by się mogło niemożliwą do osiągnięcia.

Ową szczególną pozycję sztuka Józefa Robakowskiego zawdzięcza postawie, jaką przyjął on zarówno wobec świata, wobec sztuki i jej instytucji, wobec społecznych ról oferowanych artyście, jak i wobec samego siebie. Postawę tę, z jednej strony, charakteryzuje bezkompromisowość. Sztuka jest dla Robakowskiego synonimem wolności. W zgodzie z tym imperatywem wysłał on w 1975 roku list do ówczesnego ministra kultury z powiadomieniem o „rezygnacji z dalszej współpracy z Polską Kinematografią” (Robakowski, 1995: 34). Imperatyw ów kazał mu też wielokrotnie podejmować, szczególnie często w okresie działalności „Warsztatu Formy Filmowej” i we współpracy z innymi jego uczestnikami, przeróżne działania interwencyjne, zakłócające zastane porządki, demaskatorsko skierowane, między innymi, przeciw artystom, czy innym ludziom sztuki podejrzewanym o nieautentyczność zachowań twórczych. Z drugiej jednak strony postawę Robakowskiego cechuje także ironia, dystans, świadomość uczestniczenia w grze. On sam określa to



słowem: „manipuluję” (Robakowski, 1995: 79). Właśnie to antynomiczne połączenie „fluxusowego” dystansu wobec innych i wobec samego siebie, problematyzującego konwencje artystyczne, ale także i własne wybory, z bezkompromisowością i awangardowym poczuciem misji, z rzetelnością wiedzy i warsztatu, wspólnie zbudowały charakter sztuki Robakowskiego. Mówiąc w sposób staroświecki - stworzyły jej ducha. Natomiast decyzja o wyborze mediów (najpierw mechanicznych, później uzupełnionych o elektroniczne) jako głównych narzędzi pracy twórczej, decyzja wyznaczająca tym samym podstawowe obszary jego poszukiwań artystycznych, obdarzyła ducha substancją. Razem tworzą one zjawisko, którego wszystkie części odsyłają ku sobie wzajemnie tworząc złożoną strukturę przywołań, negacji, napięć, transmisji energetycznych. Dzieło Robakowskiego trzeba postrzegać jako szczególną całość, wypowiedź multimedialną, wieloelementową konstrukcję powstającą przez wiele lat w procesie, w ramach którego artysta, przekraczając różne granice, naruszając rozliczne tabu, docierał do coraz pełniejszego, głębszego uświadomienia samemu sobie czym jest dla niego sztuka i co to znaczy być artystą. Samoświadomość oraz zrozumienie i akceptacja własnej tożsamości są podstawowymi właściwościami postawy artystycznej Robakowskiego.

### **Sztuka jako poszukiwanie tożsamości**

Józef Robakowski należy do pierwszego w Polsce pokolenia artystów, którzy sięgnęli w swej pracy po kamerę video. W jego przypadku droga ku nowemu medium wiodła z obszaru kina, a ściślej mówiąc - sztuki mechanicznie tworzonego obrazu. Fotograf i twórca filmowy, który rozpoczął swą aktywność artystyczną w latach sześćdziesiątych, współzałożyciel najważniejszej formacji w historii filmu awangardowego w Polsce - „Warsztatu Formy Filmowej”, swe pierwsze prace video zrealizował w roku 1974<sup>1</sup>. Od samego też początku jego video-realizacje pozostawały w kręgu oddziaływania tradycji konstruktywistycznej. Stąd bierze się charakterystyczna dla twórczości Robakowskiego oszczędność ekspresji, racjonalizm konstrukcji, dbałość o materię. To pierwszy kontekst, o którym powinniśmy pamiętać interpretując dzieło tego artysty.

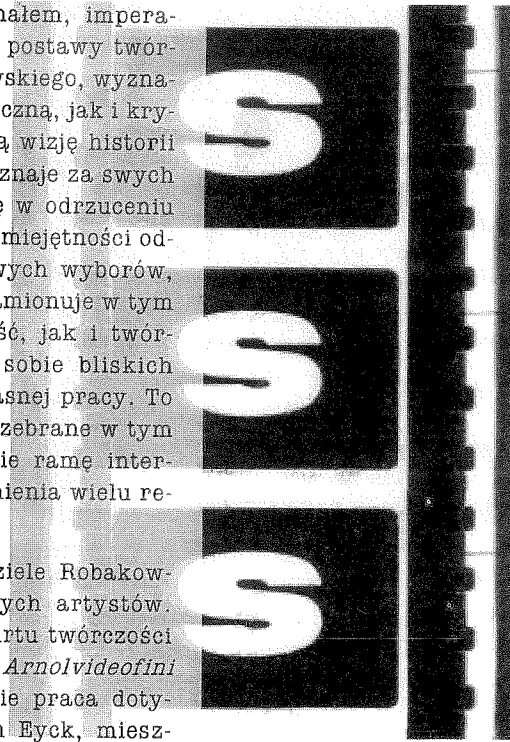
Tradycja konstruktywistyczna spotkała się w twórczości Robakowskiego z charakterystyczną dla awangardowej sztuki tego okresu postawą conceptualną (analityczną). Z niej, z kolei, wywodzi się zainteresowanie istotą sztuki, odrzucenie narracji na rzecz analizy medium. Eksploracje metaartystyczne stały się w tym przypadku przedłużeniem wcześniejszych zainteresowań artysty mającego przecież na swym koncie studia z historii sztuki. To kontekst drugi.

<sup>1</sup> W roku 1973 był współautorem zbiorowej realizacji video „Warsztatu Formy Filmowej” w Muzeum Sztuki w Łodzi.

I wreszcie, o czym już wspominałem, imperatyw niezależności - zasadnicza cecha postawy twórczej (a także egzystencjalnej) Robakowskiego, wyznaczająca zarówno jego praktykę artystyczną, jak i kryteria, według których buduje on swoją wizję historii sztuki, hierarchie twórców, których uznaje za swych antenatów. Wolność przejawiająca się w odrzuceniu petryfikujących norm i konwencji, w umiejętności odnalezienia własnej drogi i obronie swych wyborów, w sile oddziaływania na otoczenie, znamionuje w tym samym stopniu jego własną twórczość, jak i twórczość artystów, których uznaje za sobie bliskich i których dzieło czyni kontekstem własnej pracy. To trzeci układ odniesienia. Zagadnienia zebrane w tym potrójnym kontekście tworzą wspólnie ramę interpretacyjną, bardzo pomocną w zrozumieniu wielu realizacji Józefa Robakowskiego.

Szczególne miejsce zajmują w dziele Robakowskiego prace poświęcone sztuce innych artystów. Bardzo ciekawym przykładem tego nurtu twórczości Robakowskiego jest realizacja video *Arnolvideofini (1434-1992)*. Na pozór jest to jedynie praca dotycząca twórczości Jana i Huberta van Eyck, mieszcząca się całkowicie w kategorii „filmów o sztuce”. Określenie jej w towarzyszącym obrazowi monologu autorskim mianem „obrazu wotywnego” uzupełnia poznawczy charakter realizacji o elementy bardziej osobiste: wyznanie szczególnego szacunku, wręcz adoracji dla dzieła braci van Eyck. *Adoracja Baranka Mistycznego*, fragment Ołtarza Gandawskiego, którego elementy są często przywoływane w dyskursie *Arnolvideofini*, spotyka się w ten sposób z Robakowskiego adoracją dzieła Jana i Huberta van Eyck. Adoracja ta nie jest jednak tylko elementem towarzyszącym obiektywnemu, opisowo-poznawczemu aspektowi pracy; przeciwnie - subiektywizuje ona ów poznawczy ogląd kładąc mu dostrzegać i wypuklać w dziele piętnastowiecznych mistrzów to, co bliskie jest artyście dwudziestowiecznemu.

Wizualny dyskurs *Arnolvideofini* rozpoczyna się wielokroć powracającymi obrazami swoistego „ołtarza-dyptyku”, zbudowanego z otwartego albumu przedstawiającego w zbliżeniu twarze Adama i Ewy, kolejny fragment Ołtarza Gandawskiego. Nie bez znaczenia jest ostantacyjne posługiwanie się przez Robakowskiego albumowymi reprodukcjami; ta desakralizacja sztuki (Walter Benjamin twierdził, iż reprodukcja jest



pozbawiona charakterystycznej dla dzieła aury; 1975: 71 i nn) symbolizuje sposób, w jaki Robakowski odczytuje znaczenie twórczości braci van Eyck<sup>2</sup>.

Jan van Eyck (Hubert jest postacią tajemniczą; brak wystarczających informacji o nim skłania niektórych badaczy do przypuszczeń, iż to sam Jan namalował dzieła przypisywane obu braciom) jest uważany przez wielu historyków sztuki za geniusza obalającego wszystkie konwencje. Peter Meyer pisał, iż „jest on jedną z wielkich postaci historii sztuki, które z jednej strony zamykają długie cykle tradycji, a z drugiej antycypują w swych dziełach nadchodzący rozwój. Swoją nowoczesnością oddziałują na dziesiątki lat naprzód, bardziej w przyszłość, niż wszyscy ich następcy...” (Meyer, t. 1: 246). Nie dziwi więc zainteresowanie, jakim obdarzył twórczość Flamandczyka (pierwszego, nota bene, który sygnował swe prace) artysta dwudziestowieczny, który w równie bezceremonialny sposób odnosi się do konwencji artystycznych i równie zdecydowanie podkreśla autorski charakter tworzonego dzieła.

Robakowski eksponuje świecki, a nie sakralny wymiar twórczości braci van Eyck (posługiwanie się reprodukcjami także służy temu celowi). Prywatna przestrzeń, w której buduje on swój „ołtarz”, odpowiada prywatności wnętrza, w którym sportretowani zostali małżonkowie Arnolfini. A to, co jest „świętowane” w pracy Robakowskiego, oraz, jak on sam utrzymuje<sup>3</sup>, także w dziele van Eycków, to swoiste, autonomiczne sacrum sztuki wyzwolonej z powinności transcendentnych.

Robakowski buduje wizualny dyskurs *Arnolvideofini* prawie wyłącznie z obrazów przedstawiających fragmenty prac braci van Eyck. Źródłem tych cytatów jest Ołtarz Gandawski oraz portret Arnolfinich, który oczywiście jest także źródłem tytułu realizacji Robakowskiego. I nie bez powodu to „unikalne arcydzieło (...) produkt mecenatu czysto mieszczańskiego” (Levey, 1974: 68) zostało tą drogą wyróżnione. Robakowski kadruje obrazy van Eycków w sposób, który dekomponuje ich strukturę, przenosi dominanty i przekształca ekspresję oraz znaczenie każdego z nich. Wielając następnie te usamodzielnione już prawie obrazy-fragmenty w strumień obrazów własnych tworzy nowe między nimi połączenia i, ostatecznie, nową całość, w której zaakcentowane miejsca zajmują cytaty pochodzące z Portretu małżeństwa Arnolfinich. One to decydują o ostatecznej wymowie całości. Robakowski czyni swoimi obrazy w istocie przywłaszczone nie tylko (a nawet nie przede wszyst-

<sup>2</sup> Robakowski uważa ponadto, że posługiwanie się reprodukcjami odwraca uwagę odbiorcy od nieistotnej bądź posiadającej znaczenie (w tym przypadku) drugorzędne formy kierując w zamian jego/jej zainteresowanie w stronę idei wpisanej w strukturę dzieła.

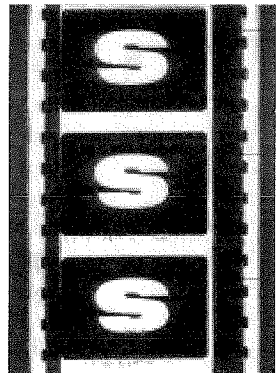
<sup>3</sup> Nie wszyscy badacze twórczości Jana van Eycka podzielają opinię Robakowskiego; zob. np. interpretację portretu Arnolfinich autorstwa Jánosa Végha (1979).

kim) poprzez sporadyczne interwencje wprowadzające jego przedstawienia w świat braci van Eyck (obrazy jego własnej dłoni towarzyszące dłoniom innym, namalowanym, czy też profil Barbary Konopki), lecz budując z cudzych i własnych obrazów swój prywatny dyskurs. Dyskurs ów łączy światy oddalone od siebie o kilka stuleci nie tylko na płaszczyźnie symbolizowanych czy ujawnianych emocji, lecz także na poziomie artykułowanego przekazu.

*Arnolvideofini* nawiązuje swoisty artystyczny dialog z przeszłością. W rozmowie tej, będącej zarazem konfrontacją dwóch artystycznych epok, kształtuje się płaszczyzna, na której prześledzić możemy naturę ich związków, widzianą oczami Robakowskiego. Wiek piętnasty i dwudziesty łączą się, według niego, w postawie szczególnego uniesienia twórczego, postawie skupienia i głębokiego potraktowania tematu. Robakowski tropi również, o czym wspominałem wcześniej, świecki wymiar twórczości artystycznej i wyrastający z niego prywatny charakter przekazu. Odnajduje je właśnie w portrecie Arnolfinich.

Dzieło braci van Eyck podlega w realizacji Robakowskiego podwójnej interpretacji. Po pierwsze, jest ono ukazane w kontekście wrażliwości współczesnego artysty. Po drugie, jest uchwycone w granicach właściwości oraz możliwości użytego medium - video. Zarazem jednak interpretowane dzieło Jana i Huberta van Eyck samo spełnia rolę podmiotu analizy: egzaminuje ono ową współczesną wrażliwość artystyczną, jak również bada analityczne potencje sztuki video. Podmiot i przedmiot analizy nieustannie wymieniają się miejscami, bowiem pytając o naturę twórczości braci van Eyck Robakowski czyni własną sztukę przedmiotem refleksji.

W poszukiwaniu źródeł swej twórczości artysta ten zagłębiał się coraz bardziej w przeszłość. Po określeniu kręgu dwudziestowiecznych antenatów w filmowych portretach Katarzyny Kobro, Tytusa Czyżewskiego, Tymona Niesiołowskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza, odnalazł teraz głębokie korzenie swej postawy artystycznej w *oeuvre* Jana i Huberta van Eyck<sup>4</sup>. Próbując odnaleźć swój los w historycznych wydarzeniach przeszłości (podkreślając zarazem różnice i odrębności) Józef Robakowski daje wyraz żywionemu przekonaniu, iż



Józef Robakowski, *Ćwiczenie*, 1973

<sup>4</sup> Warto zwrócić przy tej okazji uwagę, jak często relacje intertekstualne spełniają w dziełach Robakowskiego rolę konstytutywną, i to zarówno dla ich struktury artystycznej, jak i dla formułowanych sensów. Ta cecha jego twórczości zasługuje na wzięcie pod uwagę w dyskusji na temat relacji pomiędzy awangardą i postmodernizmem, jak też i w rozważaniach nad samym zjawiskiem (i pojęciem) postmodernizmu.

swoiście przez niego pojmowane filmy o sztuce (sztuka żywiąca się sztuką), czyniące cudzą twórczość własnym doświadczeniem, pozwalają mu odkryć i pełniej określić swoją własną tożsamość.

### **Wielokształtność**

Twórczość Józefa Robakowskiego już wielokrotnie stawała się przedmiotem zainteresowania krytycznego<sup>6</sup>. Obfitość poświęconych mu publikacji jest rezultatem nie tylko czasowej rozpiętości jego dzieła (trwa już nieprzerwanie od 1959 roku), aczkolwiek nie należy lekceważyć znaczenia faktu, że swój pierwszy eksperymentalny 16 mm film zrobił on już w 1962 roku. Uwaga, z jaką tak wielu krytyków i badaczy sztuki pochyla się ciągle nad twórczością Robakowskiego bierze się jednak przede wszystkim z jej różnorodności. Wielokształtność ta manifestuje się na wielu poziomach. Na najwyższym, najogólniejszym i najłatwiej dostrzegalnym piętrze wyraża się wielością mediów wykorzystywanych przez niego w pracy artystycznej: fotografia, film, prace video, rozmaite obiekty artystyczne, obrazy i instalacje nie wyczerpują bynajmniej genologicznej różnorodności *oeuvre* Robakowskiego. W centrum wszystkich rodzajów artystycznych, które łączy praktyka twórcza tego artysty, tkwią trzy media - fotografia, film, video. Pozostałe wynikają z tamtych, jako rezultat eksperymentów wykraczających poza konwencjonalne, a jednak powszechnie przypisywane tym mediom granice. Robakowski był i jest artystą medialnym, od lat walczącym z artystycznym i instytucjonalnym establishmentem w Polsce o należne mediom artystycznym miejsce na obszarze sztuk.

Wielości mediów towarzyszy w twórczości Robakowskiego mnogość podejmowanych problemów, stały rozwój myśli, nowe konfrontacje. Z obfitości problemów wyrasta z kolei różnorodność form, poprzez które idee te są wyrażane. I wreszcie dzieła, liczne i wielorakie, zewnętrzna manifestacja różnorodności.

Chciałbym podkreślić tę wielorakość formalną, niezwykłą u artysty o wyraźnych, skądinąd, i długotrwałych związkach z konceptualizmem. Zainteresowaniu mediami i ich analizom towarzyszy w jego przypadku realizowana chęć tworzenia obiektów artystycznych, artefaktów. Widmowy „półmateriałny” charakter tworzywa filmowego, ontyczna „kruchość” fotografii i wirtualność świata mediów elektronicznych, pomogły Robakowskiemu połączyć skłonności konceptualne z formalnymi w jedną postawę artystyczną. Analogiczne stanowisko obserwujemy zresztą u większości artystów uczestniczących w działaniach „Warsztatu Formy Filmowej”. Filmy Wojciecha Bruszewskiego, Ryszarda Waśki, Pawła Kwieka czy Kazimierza Bendkowskiego, obok niewątpliwych ry-

<sup>6</sup> Zob. np. bibliografia zamieszczona w katalogu jego wystawy „Vital-Video,” Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1993

sów autoanalitycznych, wyróżniały się też walorami formalnymi, szczególnie dobrze widocznymi na tle strukturalnych filmów artystów amerykańskich czy zachodnioeuropejskich. Charakterystyczna dla „Warsztatu” skłonność do przedsięwzięć rozgrywających się na obszarach różnych mediów, często prowadząca ku formom efemerycznym, nie utrwalonym w żadnej materii, jak również działania o wyraźnie ludycznym charakterze, nadszpodziewanie dobrze komponowały się zarówno z elementami konceptualnymi, jak i formalnymi. Różnorodność była już zresztą wpisana w program tego ugrupowania.

Wewnętrzna złożoność twórczości Robakowskiego potęgowana jest dodatkowo przez procesy, które, zdawałoby się w nieskończoność, przekształcają jego dzieła. Powraca on bowiem nieraz do tych samych problemów, a nawet do tych samych prac usiłując lepiej wyrazić kryjące się w nich idee (a czasem tylko dostosować strukturę dzieła do nowego etapu swej świadomości artystycznej). Dlatego właśnie, w sposób skądinąd typowy dla wielu artystów awangardowych wywodzących się z formacji konceptualnej, którzy nie przywiązują się zbyt do tożsamości swych prac i traktują je jak niekończące się *works in progress*, Robakowski poprawia, przerabia, reinterpreteruje, rozbudowuje swoje twory nie licząc się zupełnie z wysiłkami archiwistów sztuki, czy wręcz prowadząc z nimi jeszcze jedną przewrotną grę. W rezultacie takiej strategii dzieła - materializacje jego myśli i uczuć, stają się swego rodzaju żyjącymi organizmami, tyle tylko że nie posiadającymi wewnętrznego źródła życia, abowiem źródłem tym jest zawsze wyobraźnia ich autora.

W bogatej, wielokształtnej twórczości Józefa Robakowskiego odnaleźć można jednak szereg problemów, które nadają jej zwarty, jednolity charakter, ową witkiewiczowską jedność w wielości. Tematy te konstruują stały układ odniesienia, łączą się ze sobą w poszczególnych dziełach bądź też wchodzą w rozmaite antynomie tworząc w ten sposób charakterystyczny świat sztuki Robakowskiego. Kilka z tych tematów, w moim mniemaniu najważniejszych, chciałbym teraz przedstawić.

### **Transgresje**

Od samego początku swej pracy twórczej Robakowski bez zbyt dużego szacunku odnosił się do konwencji artystycznych. Wydobicie fotografii z ram, pozbawienie jej uroczystego charakteru będącego jedynie falsyfikatem bezpowrotnie utraconej aury, stało się ważnym celem strategii jego działań twórczych. Sam Robakowski nazywa to „odczarowywaniem” sztuki<sup>6</sup>. Nazwa „Zero - 61” przyjęta przez grupę toruńskich, wówczas, artystów (Wardak, Oczkowski, Wojczulanis, Kuchta, Robakowski, później dołączyli Różycki i Mikołajczyk, a jeszcze później - Kokot i Bru-

<sup>6</sup> W niepublikowanej rozmowie-wywiadzie z autorem tej książki.

szewski), dobitnie świadczy o manifestowanym pragnieniu powrotu do źródeł; poprzez „ponowne odkrycie” fotografii artyści ci usiłowali zburzyć petryfikujące ją normy. W ramach wspomnianej strategii Robakowski przedstawia na pierwszej wystawie grupy w galerii „Od Nowa” *Durszlak* - „zdjęcie cedzaka, naklejone na grubą deskę z wbitym w ucho tego fotograficznego przedmiotu dużym kilkucalowym gwoździem” (Robakowski, 1990: 59). Przy innej okazji Robakowski prezentuje odbitkę fotograficzną zanurzoną w wodzie i ulegającą w wyniku tego zabiegu stopniowej destrukcji, zachodzącej w czasie trwania wystawy. Przykłady to ukazują początki serii transgresji, wykraczania poza aktualny kanon fotografii. Proces ów dokonywał się w bardzo różnych formach. Fotografia *Film* z 1969 roku poprzez ostro kontrastowe przedstawienie szpuli taśmy filmowej zbliża do siebie obie te dziedziny sztuki przypominając o ich ontycznym pokrewieństwie. Znacznie ważniejszy był jednak cykl różnego rodzaju fotoobъекtów: kalejdoskopów, poduszek, rolek, kul, ruchomych instalacji, które oderwały fotografię od płaskiej powierzchni, uczyniły ją fotografią „dotykową”, zbliżyły do rzeźby, instalacji czy też sztuki kinetycznej. Zmieniła się w tej sytuacji także i pozycja odbiorcy; stał się on znacznie bardziej aktywny niż w układzie tradycyjnym, został partnerem w grze, którą stała się fotografia. Ujawnienie warsztatu, połączone z odrzuceniem werystycznej funkcji przedstawieniowej, to także elementy tej gry. Ostatnia wystawa grupy „Zero - 61” - „Kuznia”, 1969 - przyniosła jeszcze jedną transgresję: zamiast fotografii widz napotkał tam obiekty do sfotografowania.

Bardzo ważnym momentem w opisywanym procesie transgresji było także posłużenie się przez Robakowskiego w fotoobъекtach cudzymi fotografiami; została bowiem w ten sposób podważona idea fundamentalna: autorstwo, i ostatecznie zburzona sakralna wartość sztuki (pragnącej nią być fotografii).

Także kino, a później i video, były obszarem dokonujących się transgresji. Porzucenie narracyjnych form filmowych, a czasem nawet funkcji przedstawieniowej (*Jeziro Łabędzie*, 1963; *Test*, 1971, czy *Ćwiczenie*, 1973), to elementy zaledwie wstępne. Poszczególne filmy stawały się eksperymentami poddającymi badaniu medialne właściwości kina, doświadczeniami z obrazem i dźwiękiem, przybierały także postać, którą Gene Youngblood określił mianem „kina rozszerzonego” (expanded cinema). Przykładem tego ostatniego może być film-performance *Test*, przedstawiony, między innymi, w trakcie festiwalu w Knokke-Heist, kiedy to Robakowski, w trakcie prezentacji programu „Warsztatu Formy Filmowej” ustawił na wprost ekranu drabinę, wszedł na nią i za pomocą lustra odbijał we wszystkie strony strumień światła kierowany

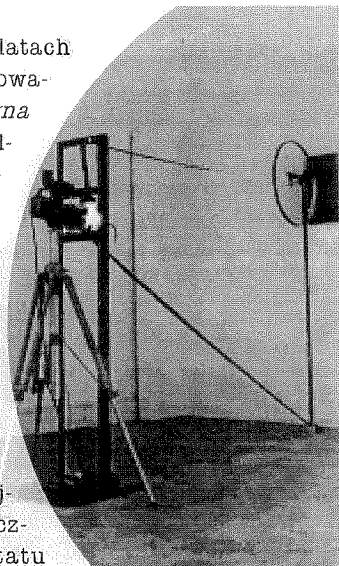
z projektora na ekran. W filmach będących eksperymentami mechaniczno-biologicznymi (*Idę*, 1973; *Ćwiczenie na dwie ręce*, 1976), z kolei, kamera była traktowana jako przedłużenie psychicznych i fizjologicznych funkcji organizmu człowieka.

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych i w latach osiemdziesiątych doświadczenia takie były kontynuowane przy użyciu video. Instalacja *Video/Film Maszyna* z 1992 roku przerzuca, z kolei, pomost pomiędzy filmem a video, będąc zarazem formą aranżacji przestrzeni. Natomiast realizowane ostatnio videofotografie (technika własna) sprzęgają medialne cechy fotografii i sztuki video. Wszystkie te przywołane, a pochodzące z całego okresu twórczości Robakowskiego, różnorakie przykłady transgresji dowodzą, iż właściwość ta jest stałą i niezwykle ważną cechą jego sztuki.

### Media

Refleksja nad naturą używanych mediów jest najczęściej chyba wskazywaną cechą postawy artystycznej Robakowskiego i innych członków „Warsztatu Formy Filmowej”. Była ona jednak obecna w twórczości Robakowskiego także i w okresie przedwarsztatowym. Liczne prace fotograficzne, choćby z cyklu „Pól ostrości”, należy ocenić nie tylko jako przejawy transgresji, ale także i jako próby diagnozowania fotografii, rozpoznawania jej jakości najbardziej istotnych. Jednak chyba dopiero w okresie działania w „Warsztacie” postawa Robakowskiego nabrała wyrazistości, została w pełni przez niego samego uświadomiona, oraz wyraźnie i dobitnie uzewnętrzniła. Bardzo charakterystycznym przejawem tej gwałtownie rosnącej samoświadomości jest tekst programowy z 1971 roku zatytułowany: *Jeszcze raz o „czysty film”*. Manifest ten bardzo precyzyjnie przedstawił analityczną postawę jego autora. Poza tym, jednak, ujawnił coś więcej. Podkreślenie potrzeby „czystości” rodzajowej filmu, akcentowanie w filmach reprezentatywnych dla tej postawy elementarnych właściwości medium każe myśleć o konstruktywizmie jako systemie artystycznym, który współtworzy, obok konceptualizmu, medialne myślenie Robakowskiego.

Kolejny ważny tekst programowy, to *Bezjęzykowa koncepcja semiotologiczna filmu* z 1975 roku. O ile manifest poprzedni był przede wszystkim wyrazem postawy artystycznej autora, to ten należy umie-





ści w świecie tekstów teoretycznofilmowych. Interesujące jest to, iż Robakowski sformułował podobną hipotezę na temat semiologicznej natury kina, co kilka lat wcześniej teoretycy-semiologowie filmu (na przykład Christian Metz). Praktyka filmowa spotkała się w ten sposób z czystą teorią. Rozpięcie między artystycznym a naukowym (poznawczym) zainteresowaniem filmem - wyróżnik poglądów Robakowskiego - to wyraz medializmu charakteryzującego postawę tego artysty. Eksperymenty filmowe, które wówczas podejmuje, posiadają intrygującą formę - co sprawia, że ich percepcja nie jest wolna od przeżyć estetycznych - i przynoszą zarazem wiedzę na temat filmu jako takiego, co sprawia z kolei, iż ogląda się je także z zainteresowaniem teoretyczno-poznawczym.

Video, kiedy tylko stało się narzędziem pracy Robakowskiego, natychmiast stało się też przedmiotem jego analizy. Liczne manifesty, jak i - przede wszystkim - realizacje, ujawniły tę samą artystyczno-kognitywną postawę, którą wcześniej dostrzegliśmy w fotografii i filmie. Postawę, która każe dążyć do jak najpełniejszego rozpoznania natury wykorzystywanego narzędzia po to, aby w zgodzie z nim i własnymi wobec niego oczekiwaniami móc wyrażać poprzez nie siebie samego. Tylko bowiem w zgodzie z medium, a nie - przeciw niemu, możliwa jest harmonia człowieka i tego narzędzia, symbioza biologiczno-mechaniczna. W 1991 roku Robakowski pisał: „Oddać siebie w czarodziejski mechanizm MASZYN pozwalających na przekroczenie ludzkich wyobrażeń. One powodują, one obezwładniają, one liczą na twoją człowieczą intuicję. Mogą być też jak i ty w kłopotcie satysfakcji. Często zaskakują cię swoją bezradnością i boleścią. Jednak naiwnie chcesz wierzyć, że ci pomogą rozszyfrować coś więcej niż ty rozumiesz i czujesz. Ufasz im, że nie potrafią ośmieszać i oszukiwać, bo są z nami w ludzkim naturalnym sensie. VIDEO NATURALNE - to sposób myślenia i wołania o swobodę bycia sobą, twórczym mimo wielu zaskakujących cię życiowych przeciwności” (Robakowski, 1992: 111).

### Ja

Skrajna podmiotowość, subiektywizm, to kolejna właściwość postawy twórczej Robakowskiego. Ujawniana już w kontestatorskich gestach okresu toruńskiego, a nawet w strukturalnych filmach „Warsztatu...”, zdawałoby się bezosobowych z założenia. Takie filmy, jak *Idę* (1973), *Mój film* (1974), czy też *Ćwiczenie na dwie ręce* (1976), prefigurujące sformułowaną w 1977 roku koncepcję zapisów mechaniczno-biologicznych, wyraźnie akcentują powiązania struktury filmu z osobą jego autora. Jednak dopiero od drugiej połowy lat siedemdziesiątych podmiotowość staje się cechą dominującą w audiowizualnej twórczości Robakow-

skiego. Tekst programowy *Kino własne* z roku 1981 jest jednoznacznym wyrazem owej dominacji. Jest w nim głoszony postulat autentyczności, bliskiego związku filmu ze światem wewnętrznym oraz z życiem artysty. Realizowany przez szereg lat, poczynając od 1978 roku, film *Z mojego okna* jest doskonałym przykładem tej tendencji. Nieme obrazy rejestrowane 16mm kamerą z okna mieszkania artysty były pokazywane następnie w obecności autora, który opatrywał film swoimi komentarzami. Ta forma prezentacji nadawała filmowi skrajnie subiektywny charakter (porównywalny jedynie z prywatnymi filmami rodzinnymi) wydobywając zarazem i akcentując więź publiczności z osobą artysty.

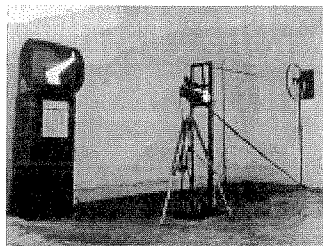
Jeszcze bardziej uprzywatnił Robakowski swoją twórczość sięgając po kamerę video. Po kilkuletniej fazie doświadczeń doszedł do przekonania, że wraz z video, dzięki jego poręczności i bliskości, otrzymał narzędzie o niezwyklej skali intymności. Przy pomocy video mógł on wprowadzić nas w świat własnych myśli i emocji w sposób nieporównywalny do swych dotychczasowych w tej dziedzinie osiągnięć. Liczne prace powstałe w owym okresie, jak na przykład, *O palcach* (1983), czy też *Mój teatr* (1985), to przykłady subtelnego otwierania przed widzami obszarów prywatności, podnoszonych zarazem do poziomu wspólnych doświadczeń. Monologi stanowiące każdorazowo część pracy, wypowiedane przez autora, współtworzą ów klimat intymności.

W tym samym mniej więcej okresie Robakowski tworzy cykl *Dedykacji*, krótkich prac video, z których każda posiada swego konkretnego adresata. W realizacjach tych podmiotowość uzyskuje dodatkowy wymiar konkretnej, personalnej komunikacji. Już nie tylko postać autora, ale także osoba do której kieruje on swą pracę oddaje własną realność strukturze dzieła. Odbiorca, natomiast, włączony w ten intymny dialog nie może zareagować inaczej, niż równie osobistą, angażującą własną jaźń percepcją.

## Gry

W roku 1988 Józef Robakowski opublikował manifest zatytułowany *Manipuluję!*, który wywołał sporo zamieszania i sprzeciwów w środowisku artystycznym. Oto jego treść:

„Pojęcie 'gry w manipulację' jest na terenie sztuki tematem niegodnym i wyjątkowo wstydlivym. Na ogół przyjęło się sądzić, że artysta prawdziwy to człowiek szczerzy, głęboko przeżywający swoje istnienie, jako że jest urodzony z cierpienia i wielkiej namiętności swych przeżyć. To



Józef Robakowski, *videofilm maszyno*, 1995

osobne, specjalnie predysponowane, zanurzone w tajemnicy swoistych gestów kuriozum.

Tymczasem niezmiernie ciekawi mnie, czy ja jestem artystą?, bowiem niezbicie stwierdzam, że przez całe życie mojej sztuki karmię się manipulacją, która służy mi do zatarcia klarownego wizerunku osobowego.

Jestem przekonany, że artysta to rodzaj perfidnego szalbierza, wrzodu społecznego, którego vitalnością jest właśnie manipulacja na własne konto jako wyraz samoobrony przed unicestwieniem czyli publiczną akceptacją i uznaniem" (Robakowski, 1995: 79).

Gra, bo o tym w gruncie rzeczy mówi Robakowski, nie pojawiła się w jego sztuce ani poglądach dopiero w końcu lat osiemdziesiątych. Istniała w nich niemal od początku. Różne działania grupowe z okresu toruńskiego miały w sobie zarówno element prowokacji, jak i gry (na przykład wykreowanie postaci Józefa Korbieli). W pewnym sensie prowokacją było też wystawienie *Durszlaka*, oraz szereg innych prezentacji. Także opisywane wcześniej transgresje często miały charakter gry ze sztuką, z jej konwencjami czy też z przyzwyczajeniami publiczności.

Już wówczas Robakowski zainicjował również grę zasadniczą, zmierzającą do desakralizacji sztuki. Grę tę kontynuował następnie w „Warsztacie Formy Filmowej”. Podejmowane tam działania zmierzały często do uruchomienia procesów nieprzewidywalnych, były grą z nieokreślonym początkiem i zakończeniem, nie sformułowanymi w pełni regułami, grą otwartą na rozmaite zachowania „widzów”, zakładającą wręcz ich aktywny udział. Strategia taka zmuszała często artystę do kamuflażu, do ukrywania się przed publicznością. Nie była to więc pozycja Tadeusza Kantora dyrygującego na scenie aktorami. Nie była to jednak również abdykacja. Artysta-manipulator ukrywał swą obecność, aby tym sprawniej manipulować. Stąd wzięły się rozliczne interwencje, prowokacje, czy inscenizacje.

Postawa gracza była (i jest) dla Robakowskiego wyrazem odrzucenia idei sztuki pojmowanej jako głoszenie prawd ostatecznych, mentorstwa, wyrazem odrzucenia roli artysty-mędrca czy proroka, napuszonej pozy kapłana. W zamian pojawiła się koncepcja sztuki jako wyłomu w codzienności, jako sfery umowności nacechowanej wciągającą sugestywnością. W królestwie tym panuje ironia (i autoironia), a obok niej - dystans, przekora i błaga. Nie bez powodu Witkacy należy do ulubieńców Robakowskiego. On przecież właśnie w nowoczesnej sztuce polskiej stworzył ten model sztuki. Nie bez powodu też na półkach mieszkania Robakowskiego odnaleźć można książki Gombrowicza i o Gombrowiczu.

Gra przeciw formie niewiele się różni od gry, przekraczającej ciężką, przygniatającą dosłowność.

Nie należy też zapominać o cytowanym wcześniej manifeście, gdzie manipulacja została przedstawiona jako jedyna obrona zawsze zagrożonej autentyczności. W ten oto paradoksalny sposób subiektywizm i podmiotowość spotkały się w ramach postawy autora *Masochizmów* z grą i manipulacją.

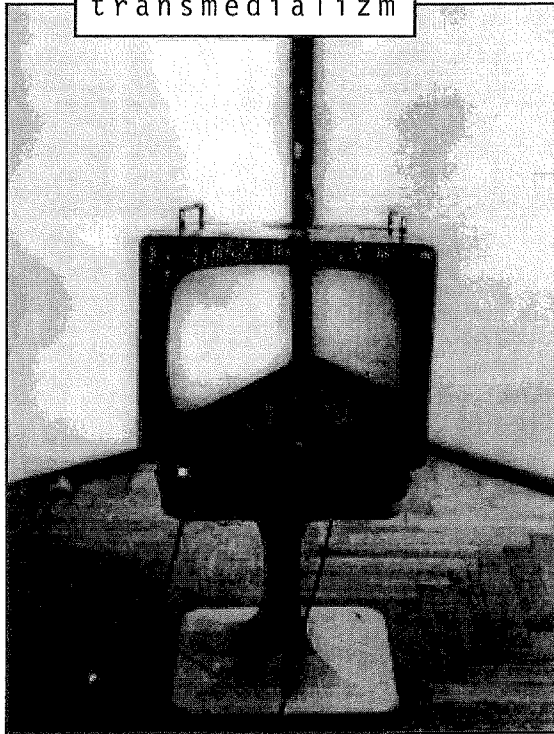
### **Energie**

Ostatnia z syndromu właściwości, za pomocą których opisuję twórczość Józefa Robakowskiego, kieruje naszą uwagę zarówno ku źródłom tej twórczości, jak i ku formom, w których się ona wyraża. Tak jak inne właściwości jego postawy, tak i energetyczność występuje w jego dziele od samego początku. Przyjmuje różne postaci; raz jawi się jako energia transgresji przeobrażających sztukę, łamiąca jej konwencje i spetryfikowane struktury, innym razem dociera do nas w postaci energii fal świetlnych - zjawiskowej podstawy kina. Od 1973 roku i filmu *Idę*, zarysowuje się stopniowo koncepcja energetyczności pojmowanej jako wyraz witalności ludzkiej. Energia biologiczna (psychiczna i fizjologiczna) wyrażająca się poprzez urządzenia mechaniczne traktowane jako przedłużenie funkcji ludzkiego organizmu zaczyna dominować w twórczości Robakowskiego. Urządzenia mechaniczne i elektroniczne są potrzebne po to tylko, aby uzewnętrznić ową witalność. Przenosi się ona wreszcie i na same maszyny: witalność człowieka staje się witalnością maszyn. W ten oto sposób podmiotowość także zaczyna być manifestowana jako wyraz indywidualnej energii, a konwencje artystyczne, hamujące swobodę energetyczną, raz jeszcze ujawniają swą destrukcyjną istotę. Bo wiem sztuka, jak chce Robakowski, wyrasta ze sfery prywatności, a nie ze świata powinności i reguł. I tam też odnajduje źródła swej energii.

Zmienność form transmitowanej energii, charakterystyczna dla twórczości Robakowskiego, wynika z przeobrażeń systemu relacji między poszczególnymi, opisywanymi tu właściwościami jego postawy artystycznej, z jednej strony, oraz z transformacji, jakim nieustannie, wolniej lub szybciej, podlega otaczająca nas rzeczywistość, z drugiej. Sztuka bowiem - zdaniem Robakowskiego - jest, między innymi, wyrazem energii danego czasu. Poprzez swój system unerwienia jest włączona w świat realny i reaguje, wcześniej niż cokolwiek innego, na podskórne procesy, które wkrótce zdominują rzeczywistość. Stąd zapewne bierze się niejasne uczucie niepokoju, niepewności, wyzierające z ostatnich prac Robakowskiego, łagodzone przez charakterystyczną dla niego (auto)ironię i dystans. Czasy przełomów skłaniają do uczuć ambiwalentnych.

Wyodrębnione i opisane powyżej właściwości postawy artystycznej Józefa Robakowskiego rozmaicie uobecniały się w jego twórczości. Z pewnym uproszczeniem można powiedzieć, że w poszczególnych okresach jego aktywności różne właściwości występowały na pierwszy plan. W okresie toruńskim dominowała transgresja, w okresie warsztatowym - medializm, na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych - podmiotowość, w drugiej połowie lat osiemdziesiątych - gra, a obecnie - w latach dziewięćdziesiątych - energetyczność. Jednak, aby ta uproszczona systematyzacja zachowała swój deskryptywny i systematyzujący walor, należy natychmiast dodać, iż w każdym okresie występowały też, choćby w stadium załączkowym, wszystkie cechy pozostałe i że zawsze właściwość dominująca wchodziła z innymi (w zmieniającej się konfiguracji) w rozmaite połączenia. Uważam wręcz, że właśnie natura owych powiązań czyni sztukę Robakowskiego tak bardzo intrygującą, tak jak chociażby związek medializmu i podmiotowości w późnym okresie „Warsztatu”, czy też połączenie podmiotowości i gry w latach osiemdziesiątych. Gdyby natomiast chcieć wybrać spośród tych wszystkich właściwości jedną, która byłaby uznana za jakość szczególnie ważną w perspektywie całego dotychczasowego dzieła Robakowskiego, to wybrałbym zapewne różnorako, lecz stale manifestującą się energetyczność, albo też zyskującą w ostatniej dekadzie na znaczeniu skłonność do gry. Sądzę jednak zarazem, że twórczość Józefa Robakowskiego należy opisywać za pomocą syndromu cech, a nie - jednej z nich. Tym bardziej, że jego dzieło jest wciąż otwarte.

transmedializm



o twórczości ryszarda waśki

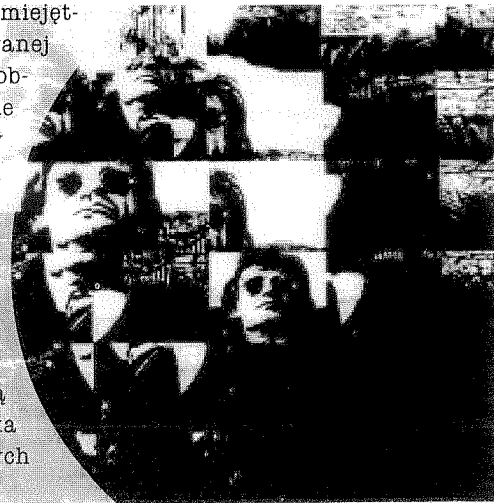
ryszard waśko, róg, 1976



Tam gdzie siebie odnajdziesz, tam siebie opuszczasz

*Mistrz Eckhart*

Sztuka lat siedemdziesiątych wywołuje współcześnie rozmaite reakcje. Nazbyt często jednak głoszone na jej temat opinie wyrastają nie tyle z rzetelnie przeprowadzonych badań, ile z indywidualnych, skrajnie subiektywnych poglądów, czy wręcz upodobań. Niektórzy krytycy, związani duchowo z paradygmatem awangardowym lat sześćdziesiątych, konstruowanym w dodatku z elementów bardzo (rzeklibym wręcz: nazbyt) selektywnie dobieranych, odrzucają odmienne, radykalne, „nieeleganckie” i obrazoburcze działania artystów, którzy nadawali ton sztuce następnej dekady. Nie czynią tego niestety w sposób, który jasno mówi, że przedkładają jeden rodzaj twórczości nad drugi, ponieważ jest on z jakichś, dających się zwerbalizować powodów im bliższy, lecz utrzymują, że pierwszy jest prawdziwą sztuką, rzeczywistą awangardą, podczas gdy ten drugi pozbawiony jest wartości. Tak ostentacyjnie prezentowany brak poszanowania dla warsztatu krytycznego nie pozwala więc traktować poważnie tych poglądów. Inni dyskredytują sztukę lat siedemdziesiątych z powodów politycznych głosząc tezę, iż swymi działaniami artyści tej dekady dostarczali alibi quasi-modernistycznej ideologii głoszonej przez rządzącą grupę polityczną. I tych poglądów nie możemy jednak przyjąć za dobrą monetę, gdyż same się dekonstruuja: ich zwolennicy najczęściej zdobywali przecież wiedzę i umiejętności badawcze w tej samej, krytykowanej przez nich dekadzie więc, najprawdopodobniej, ani wiedza ta, ani umiejętności nie są dość wiarygodne. Nie zapominajmy też i o tym, że pilnie się wówczas ucząc pozwalali oni władzy politycznej budować fałszywy obraz Polski jako nowoczesnego kraju i wysoce wykształconego społeczeństwa. Mówiąc poważnie, natomiast, trzeba stwierdzić, iż wszystkie takie poglądy są formułowane bez oparcia w pogłębionych studiach nad tą dekadą, bez faktycznej wiedzy o tym, jaka w istocie była sztuka lat siedemdziesiątych





w Polsce, co ważnego stworzyła, co trwałego wprowadziła do polskiej rzeczywistości artystycznej.

Istnieje pilna potrzeba rozpoznania tego okresu polskiej sztuki, potrzeba zweryfikowania namnożonych ponad miarę pośpiesznie (i pochopnie) formułowanych opinii, potrzeba zbudowania trwałego fundamentu pod przyszłe syntezy. Wiele ważnych wystaw nie znalazło jeszcze swoich organizatorów, wiele istotnych faktów artystycznych czeka na swoich odkrywców, a wielu artystów - na swoje monografie. Zbliżamy się już do końca stulecia, nadchodzi czas finalnych podsumowań, a żadna historia nowoczesnej sztuki polskiej nie będzie mogła się obejść bez adekwatnego, nieprzekłamanego obrazu lat siedemdziesiątych.

## 1

Ryszard Waśko jest jednym z tych artystów, których postawa twórcza ukształtowała się właśnie w latach siedemdziesiątych. Jego działalność artystyczna współtworzyła zarówno oblicze tej dekady, jak i kształt sztuki lat po niej następujących. Niekonwencjonalność i radykalność prac przez niego stworzonych ciągle jeszcze stanowi wyzwanie dla historyków nowoczesnej sztuki, albowiem wymagają one równie niekonwencjonalnych metod interpretacyjnych. Badacz analizujący wydarzenia artystyczne w Polsce ostatniego ćwierćwiecza, który usiłowałby opisać i zinterpretować twórczość Waśki umieszczając ją w przestrzeni wyznaczonej przez którąkolwiek z artystycznych kategorii rodzajowych bardzo szybko zdałby sobie sprawę z beznadziejności takiego przedsięwzięcia. Dzieło tego artysty nie mieści się w ramach żadnego z uprawianych przez niego rodzajów artystycznych, lecz swobodnie przekracza granice pomiędzy nimi. Poszczególne realizacje, natomiast, jeśli pozostają nawet - ze względu na zastosowane tworzywa i ogólne wyznaczniki rodzajowe - w ramach określonej odmiany sztuki, to i wówczas nie pozwalają się wytłumaczyć poprzez odwołanie do charakterystyki tej dziedziny artystycznej, która właśnie jest w nich aktualizowana. Przeciwnie, nader często podstawowe zasady strukturujące poszczególne artefakty wywodzą się z innego rodzaju, niż ten, w ramach którego dzieła te zaistniały i gdzie bylibyśmy skłonni je ulokować.

Ta obserwacja prowadzi do hipotezy, którą będę starał się w tym studium rozwinąć, iż charakter zarówno całościowo pojmowanej twórczości Ryszarda Waśki, jak i poszczególnych jego dzieł jest najczęściej wyznaczany przez relacje międzyrodzajowe, intermedialne. Dzieła te bowiem uruchamiają sieć relacji intertekstualnych, zarówno na poziomie ogólnych wyznaczników strukturalno-ontologicznych, jak i na poziomie typów percepcji, oraz reguł interpretacyjnych. Mówiąc inaczej, aby uchwycić

cié dzieło Waśki, należące do określonego rodzaju artystycznego, w jego swoistości, należy odwołać się do jego cech nieswoistych, bo należących do właściwości charakterystycznych dla innego rodzaju sztuki.

Druga hipoteza, którą również chciałbym tu wyeksplikować, komplementarna wobec poprzedniej, mówi, iż jeśli dzieło autorstwa Ryszarda Waśki należy do rodzaju innego niż film, to zwykle on właśnie wypełnia względem tego dzieła rolę rodzaju-intertekstu. Pozostaje wówczas jeszcze do prześledzenia, jak ów proces odniesień intertekstualnych jest realizowany w przypadku dzieł filmowych.

## 2

Weźmy jako pierwszy przykład fotografię, a właściwie konstrukcję fotograficzną *Wypadek (zapis policyjny)* z 1971 roku. Praca ta już poprzez samo zwielokrotnienie obrazu wykracza poza standard przedstawienia fotograficznego. Nie to jednak jest tu najważniejsze. Żadna z pojedynczych fotografii budujących całość dzieła nie ogarnia pełni tytułowego wydarzenia, lecz pokazuje jedynie poszczególne detale. Złożenie razem tych wszystkich fragmentarycznych przedstawień również nie składa się na kompletną reprezentację. Potencjalna, możliwa do osiągnięcia całość jest obrazem mentalnym, wyobrażeniem. Odbiorca nie obserwuje fotografii z określonej, zewnętrznej pozycji, którą można uznać za perspektywę percepcyjną właściwą dla tego medium, lecz, podobnie jak widz filmowy, jest umiejscowiony wewnątrz przedstawianego świata. Jego spojrzenie nie jest ulokowane (osadzone) w jednym punkcie, lecz podporządkowane strukturze montażowej przenosi się z jednego miejsca w drugie. W przeciwieństwie do filmu ta zmiana punktu widzenia nie rozwija się jednak linearnie, lecz wielokierunkowo, jak również jest nieograniczona w czasie. W filmie mamy, bowiem, do czynienia z kilkoma porządkami temporalnymi: z czasem rozpiętości dzieła, czasem świata przedstawionego (czasem diegetycznym), oraz z czasem percepcji. *Wypadek* sięgając po konwencje przedstawienia filmowego wpisuje je w porządek czasowy fotografii, gdzie w zasadzie mamy do czynienia jedynie z czasem percepcji. Stąd właśnie wywodzi się właściwy tej pracy charakter nieskończoności przedstawienia, oraz jej statyczno-dynamiczny porządek strukturalny.

Szereg innych, również wieloelementowych, prac fotograficznych powstałych w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych w podobny, aczkolwiek nie identyczny, sposób transcenduje wyznaczniki me-



ryszard waśka, *rozbity portret*, 1971

dium. *Od 0° do 180°* (1971) to fotografia łącząca w jedną całość szereg ujęć jakby odwzorowujących poprzez ciągłe, linearnie postępujące przemieszczanie punktu widzenia ruch głowy podnoszącej się od ziemi ku niebu. Ruch jest także wpisany w strukturę serii prac pod tytułem *Fotografia czterowymiarowa* (wszystkie z 1972 roku). W pierwszej z nich sześć ułożonych poziomo fotografii prezentujących pejzaż miejski uwiadczenia narastające zakłócenie (poruszenie), które wprowadza do statycznej fotografii ruch, a tym samym - element czasu. W drugiej pracy z tego cyklu abstrakcyjny element graficzny - linia, która zastąpiła przedstawienie przedmiotowe, została poddana takim samym zabiegom, jakie obserwowaliśmy w poprzedniej realizacji.

W kilku innych pracach fotograficznych zrealizowanych w połowie tej samej dekady Waśko kontynuował manipulacje strukturami przestrzennymi w relacji do procesu percepcji. *Pomniejszenie - powiększenie - próba I* (1975), czy też *Inwentaryzacja przestrzeni przy użyciu liczb 1-8 (próba II)* z 1976 roku, to kolejne dzieła, w których wieloelementowe, jak zwykle, układy fotografii sytuują obserwatora w ciągu zmieniających się punktów widzenia, ale zawsze wobec tej samej przestrzeni. Zawsze też odbiorca jest lokowany raczej wewnątrz obserwowanego świata, niż w pozycji zewnętrznej i zdystansowanej. I zawsze - jak w poprzednio przywoływanych realizacjach - wizja całościowa jest wytworem wyobraźniowej aktywności odbiorcy, a nie przedmiotem jego spojrzenia.

Wszystkie te opisane dotąd dzieła znamionuje dekonstrukcyjna postawa wobec medium, w którym są tworzone - fotografii, problematyzowanie jej granic i wyznaczników, z równoczesnym pozostawaniem w jej obszarze. Duża w tym zasługa faktu, iż dekonstrukcja fotografii odbywa się dzięki wykorzystaniu właściwości medium filmowego, które jest przecież swoistym rozwinięciem tejże samej fotografii. Wyznaczniki filmu: czas i ruch zaburzają i transformują porządek fotograficzny dzieł Waśki. Intertekstualny związek fotografii z filmem dekonstruuje tę pierwszą współwyznaczając zarazem charakterystykę poszczególnych realizacji.

Nieco inny charakter posiadają prace, w których fotografia jest przedłużana i zarazem przekształcana przez rysunek. *Fotografia hipotetyczna* (1977), to seria plansz otwierana przez fotografię - pejzaż miejski, którą postępująca ingerencja rysunku (obrysowywane krawędzie tworzące „wykresy”) stopniowo przeobraża (poprzez rzutowanie) na kolejnych dziewięciu planszach w formę nieprzedstawiającą, abstrakcyjną. Dekonstrukcja fotografii staje się w tym dziele jej powolnym porzucaniem. W *Powiększeniu* - pracy zrealizowanej rok wcześniej - struk-

tury graficzne wkraczają w strukturę fotografii zakłócając relację przedstawiającą. Początki tego nurtu eksperymentów można odnaleźć już w dziele z 1972 roku *Krzeseł „n”*. Tam także fotografia stanowiąca punkt wyjścia została zdemontowana i przekształcona w nieprzedstawiającą aranżację.

W wszystkich przywołanych realizacjach występuje ponadto konfliktowe napięcie pomiędzy językiem artystycznym a metaartystycznym. Uwalniana w tym starciu energia ma charakter zarówno dekonstrukcyjny, jak i poznawczy. Przedmiotem dekonstrukcyjnej analizy stają się właściwości medium. W przypadku fotografii rozważane są, między innymi, zagadnienia relacji pomiędzy obrazem-przedstawieniem a jego przedmiotem, oraz rzeczywistością. Wszystkie przejawy refleksji metaartystycznej towarzyszą omawianemu wcześniej dyskursowi intertekstualnemu budującemu system różnorodnych powiązań intermedialnych. Razem tworzą sieć odniesień, zerwań i przekroczeń wyznaczających sytuację sztuki pozostającej w procesie nieustannego transcendowania granic, sztuki nieustannie porzucającej swe dotychczasowe domeny i formy, porzucającej samą siebie.



### 3

Równoległe do prac fotograficznych Ryszard Waśko uprawiał w latach siedemdziesiątych twórczość filmową. Był jednym z pierwszych członków „Warsztatu Formy Filmowej”, najważniejszej formacji w dziedzinie kina awangardowego w powojennej Polsce. Grupa ta została założona w roku 1970 przez absolwentów (wykładowców) i studentów Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Pomimo swojej filmowej proweniencji i nazwie, „Warsztat Formy Filmowej” przybrał jednak charakter zdecydowanie wielodyscyplinary skupiając w swych ramach nie tylko reżyserów i operatorów filmowych, ale również fotografów, plastyków, muzyków, poetów. Otwarta formuła Warsztatu pozwalała im wszystkim odnaleźć dla siebie miejsce w jego działaniach, szczególnie że wiele z tych przedsięwzięć artystycznych miało charakter jawnie happeningowy bądź akcjonistyczny.

Ryszard Waśko dołączył do „Warsztatu Formy Filmowej” w roku 1971. W roku następnym zrealizował swoje pierwsze filmy należące do

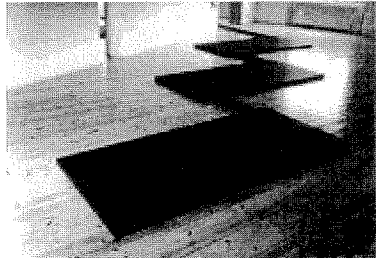
programu „Warsztatu”. Szybko stał się jednym z najważniejszych artystów grupy. Uczestniczył w licznych, podstawowych prezentacjach światowego kina awangardowego tej dekady, między innymi w „International Experimental Film Festival” w Knokke-Heist (1974), „Film als Film” w Kölnischer Kunstverein (1977), „Film as Film” w Hayward Gallery, London (1979).

Filmy Waśki, tak samo jak fotografie, łączą w sobie postawę analityczną (wobec medium) z intertekstualną tendencją przekraczania granic rodzajowych. *Kłódka* (1972) buduje afilmową narrację poprzez odwołanie do medium fotograficznego (nieruchome, statyczne kadrowanie narzuca tę jakość obrazom filmowym). *Rejestracja* (1972) manipuluje przestrzenią budując, poprzez różne zastosowania kontrapunktu, montażowe ciągi obrazów odwołujących się do wyobraźni widza i zwodzących go ostatecznie wizją przestrzeni niemożliwej. Film ten także (tak jak omawiana wcześniej praca fotograficzna *Wypadek*) usiłuje ulokować widza wewnątrz budowanej przestrzeni. Tym razem, jednak, czyni to w zgodzie z charakterem medium, mimo iż sama konstrukcja dyskursu ma wiele wspólnego właśnie z fotografią. *Ściana* (1972) przetwarza bezpośredni zapis filmowy poprzez jego achronologiczne przemontowanie (po pocięciu na bardzo krótkie odcinki) i kontrapunktowe zastosowanie dźwięku. W filmie *Chodnik* (1972) ponownie występuje intertekstualne odwołanie do fotografii, gdyż ruch pojawia się tam w wyniku powiązania i podziału statycznych obrazów uzyskanych za pomocą rejestracji poklatkowej. *Układ I - VI* (1973) to analiza relacji pomiędzy obrazem i dźwiękiem, który, nota bene, odgrywa rolę medialnego intertekstu w bardzo wielu filmach, zarówno Waśki, jak i innych artystów skupionych w „Warsztacie Formy Filmowej”. Film *30 sytuacji dźwiękowych* (1975), z kolei, studiuje te relacje w odniesieniu, w większym stopniu, do percepcji, niż do ontologii filmu. W tych wszystkich, jak również i innych, nie wspomnianych tu pracach filmowych Waśki, można też dostrzec wyraźne, analityczne zainteresowanie wymiarami przestrzennymi kina. *Chodzę pomiędzy* (1975), natomiast, wprowadza ostatecznie (czyniły to już wcześniej, tyle że w mniejszym wymiarze, inne filmy, choćby wspomniane powyżej *30 sytuacji dźwiękowych*) kino w domenę sztuki performance. Jest to tylko jedna z kilku dróg, którymi kino Waśki, tak jak wcześniej fotografia, opuszcza swoją macierzystą przestrzeń. Postawa analityczna, bowiem (mająca wiele wspólnego z konceptualizmem i kinem strukturalnym) kierując uwagę w pierwszej kolejności (jeśli nie wyłącznie) ku wyznacznikom medialnym, zaniedbuje nie tylko ekspresję, ale nawet przedmiotowo pojmowaną formę. Dotyczy to w takim samym stopniu filmu, jak i fotografii. W dziełach Waśki zrealizowanych w obu tych mediach zwraca uwagę postępujące odprzedmiotowo-

wienie obrazu. Funkcja przedstawiająca jest w nich zastępowana przez abstrakcyjny dyskurs analityczny. Liczne realizacje oraz projekty fotograficzne i filmowe tego artysty zostały w całości poświęcone rozważaniom nad interesującymi go problemami, takimi, na przykład, jak zagadnienie relacji pomiędzy płaszczyzną (fotografii czy ekranu) a wielowymiarową przestrzenią. Kino Ryszarda Waśki, podobnie jak fotografia, rozciąga się więc pomiędzy wewnętrzną analizą medium, badaniem jego matematycznej logiki, a zewnętrzną analizą relacji i powiązań. Fotografia znalazła swój intertekst przede wszystkim w medium filmowym, natomiast zewnętrzne funkcje intertekstualne w przypadku filmu są wypełniane przez różne media, które zarazem są również obecne w rozmaity sposób i w rozmaitym zakresie w samej strukturze filmowej; fotografia, sonorystyka, performance to właśnie przykłady tych dyscyplin artystycznych, które biorą udział w procesach dekonstrukcji medium filmowego. Ich aktywne występowanie wewnątrz i na zewnątrz medium filmowego problematyzuje tym samym opozycję pomiędzy „wnętrzem” i „zewnątrzem” czyniąc transgresywność i transmedializm nadzadnymi właściwościami twórczości tego artysty.

#### 4

W analogiczny sposób sytuują się w przestrzeni sztuki realizowane przez Waśkę prace video. W instalacji *Róg* (1976) sprobował on zjawisko bezpośredniej transmisji, poddając zarazem analizie relację pomiędzy rzeczywistością a jej reprezentacją, pomiędzy przestrzenią rzeczywistą a przedstawioną. Istotnym, uwypuklonym aspektem tej pracy Waśki jest przestrzenny charakter samej instalacji (monitora) - punktu, w którym przestrzeń realna spotyka się z reprezentowaną, przez co instalacja ta, oprócz tego, iż dekonstruuje medium video, wchodzi w intertekstualny związek z rzeźbą, oraz z environment art. Problematyczność przestrzeni przedstawianej w sztuce video, tym razem w odniesieniu intertekstualnym nie tylko do sztuk przestrzennych, ale i do performance, powraca również w video-performance-instalacji *Przestrzeń poza* (1976). Natomiast zrealizowany w tym samym roku video-performance *Zmęczenie mojej nogi* czyni przedmiotem uwagi pozycję artysty jako podmiotu mimowolnych ingerencji w strukturę dzieła, co równocześnie przedstawia samo dzieło (w zgodzie z тезami McLuhana) jako przedłużenie psychofizjologicznej aktywności ludzkiej. Z kolei problem ingerencji medium w strukturę dzieła obserwuje Waśko w innej swej pracy: *Powiększenie* (1976).



ryszard waśko, *hommage dla ulicy*, 1987

Niektóre z ówczesnych realizacji video tego artysty, jak na przykład *Pomiar* (1976), były przedłużeniem wcześniejszych eksperymentów filmowych. Większość z nich jednak wiązała obecną w nich niezmiennie perspektywę transmedialną z analizą właściwości nowego narzędzia twórczego - video. Wszystkie, natomiast, cechowała otwartość, zarówno strukturalna, jak i pojęciowa; były one kolejnymi etapami procesu myślowego, w ramach którego były analizowane różne aspekty medium.

## 5

Wydawać by się mogło, że fotografia, film i video były dla Ryszarda Waški podstawowymi, a więc niezbywalnymi narzędziami twórczymi. Jednak bardzo wcześnie, bo już przynajmniej w 1977 roku można zauważyć wyraźne sygnały świadczące o zachodzących przeobrażeniach (sam autor przypisuje przełomowe znaczenie dziełu z roku 1976: *Model 50 x 50*<sup>1</sup>). Pisząc w drugiej części tego studium o powstałej właśnie w 1977 roku pracy *Fotografia hipotetyczna* wspominałem, iż dekonstrukcja medium staje się tam jego powolnym porzucaniem. W ślad za tą realizacją podażyły następane: druga wersja *Fotografii hipotetycznej* (1978), seria prac pod wspólnym tytułem *Film hipotetyczny* (1979). Artysta odchodzi od dotychczas uprawianych mediów sięgając po nowe środki wyrazu, ucieka od technologii, a właściwie od niebezpieczeństwa, które widzi w postaci zamknięcia w jakimś określonym gatunku artystycznym, bądź metodzie twórczej. Nie porzuca jednak swej dotychczasowej postawy, w której mieści się przede wszystkim skłonność do jakości elementarnych. Pośród właściwości o podstawowym dla jego twórczości znaczeniu, które przetrwały czas przełomu (dowodząc także w ten sposób swej wagi) należy wymienić takie jakości, jak: przestrzeń, czas, ruch, dynamika, światło, fragmentaryczność, niepełność, nieostateczność, transformacja, transgresja, transmedializm. Dzieła realizowane w tym paradygmacie wymykają się uogólniającej percepcji; całość jest nieuchwytna, a dla zrozumienia postrzeganych detali właśnie ona jest niezbędna. Niezbędna więc staje się ingerencja strukturującej wyobraźni (aspekt podstawowy dla wszystkich projektów artystycznych związanych ze strategią konceptualną). Pozycja odbiorcy ulega dynamizacji, a procesualny charakter percepcji koresponduje z przybierającą analogiczny kształt (przynajmniej na czas odbioru) strukturą dzieła.

Nie tylko prace współczesne, ale także już dzieła powstałe w latach osiemdziesiątych noszą w sobie pełnię tego projektu. W miarę upływu czasu transmedialność zaczyna dominować w twórczości Waški nad perspektywą analityczną. *Czarny film* (1983), *Checkpoint Charlie* (1987), czy też *Quinta essentia* (1988) spełniają się w serii intermedialnych

<sup>1</sup> W rozmowie z autorem tej książki.

odniesień. Wiele z powstających wówczas jego realizacji zachowuje ciągle, jako swą właściwość podstawową, kontakt z filmem, który, porzucony jako medium wypowiedzi, powraca w roli intertekstu. Ich wieloelementowa, statyczna struktura ewokuje wrażenie procesualnego trwania w ruchu (a więc także i w czasie). Szczególnie ciekawym przykładem wydaje się, pod tym względem, dzieło powstałe w roku 1986 - *Holistic event*, znane także pod nazwą *Hommage dla ulicy*. Wieloelementowa konstrukcja - czarne wielościany - została rozłożona na podłodze galerii. Swym kształtem i wyglądem przywołuje skojarzenie z fragmentem taśmy filmowej. Brakujący ruch filmu jest tu zastąpiony ruchem odbiorcy, który przemieszczając się w przestrzeni galerii buduje odwróconą, ale ciągle dynamiczną, relację z imaginowanym „filmem”. Zarazem, jednak, ów ruch widza odtwarza wędrówkę ulicą (stąd właśnie druga część tytułu). Uzupełnieniem tej dynamiki ruchu jest percepcyjna zmienność dzieła, uzależniona od zmieniającego się oświetlenia (naturalne światło wpadające przez okna galerii). Praca ta, przy zachowaniu intertekstualnego odniesienia do filmu, wydaje się zarazem ostatecznym jego porzuceniem. Jest odejściem ku wizualizacji plastycznej, ku materii, fakturze, farbie, aktywności fizycznej, realnej przestrzeni. Ku nowym możliwościom twórczym.



## 6

W kolejnych latach, po wyjeździe do Niemiec, gdzie przebywał przez szereg lat, Ryszard Waśko wykonywał różne prace artystyczne, różne obiekty, które nie miały już nic wspólnego (medialnie, albo i strukturalnie) z pracami, które tworzył w Polsce, w okresie „Warsztatu”, a nawet później. To, co pozostało niezmiennione, to postawa: konsekwentne przekraczanie tego, co osiągnięte, niezgoda na powtarzanie wywiczonych gestów, pragnienie ciągłego podejmowania wyzwania - ryzyka konfrontacji z nieznanym. W rozmowie z Rolandem Schefferskim (1993) wspominał on, iż w tym czasie chętnie sięgał po materiał, który stawiał opór, zmuszał do wysiłku, do walki.

W wyborze takim jakby symbolicznie wyrażała się filozofia sztuki Waśki, filozofia, którą wcielał on w życie w swoich realizacjach i którą wówczas właśnie zaczął też w pełni rozumieć. We wspomnianej rozmowie z Schefferskim mówił: „robiłem całe serie różnorodnych prac, aż doszedłem do momentu, gdy stwierdziłem, że kolejne dzieło staje się



jakby tylko 'ulepszeniem' lub precyzyjniejszym powtórzeniem wcześniejszych idei (...) Od tego typu aktywności musiałem uciec, gdyż stawała się ona bezsensowną produkcją" (Schefferski, 1993: 42). I dalej: „Musiałem wrócić jakby do źródła, aby oczyścić siebie i swoją pracę od wewnątrz. Poprzednie prace były sferą racjonalności, spekulacji, były intelektualne, a te nowe stawały się 'wchodzeniem w siebie', aby wydobyć prostotę, naturalność i szczerłość działania czy też osiągać zwykłą radość z 'powstawania'" (43). Naturalną konsekwencją tych procesów było wysunięcie na plan pierwszy problematyki etycznej. W przekonaniu Waśki, artysta „musi być przejęty odpowiedzialnością za swoje działanie (...) jego obowiązkiem jest zająć pewną postawę etyczną wobec świata”. Tylko wówczas jest on w stanie „zachować prawdę działania” (43).

## 7

Zabrakłoby w tym zarysie twórczości Ryszarda Waśki bardzo ważnego elementu, gdybym nie wspomniał na koniec o jeszcze jednym aspekcie jego działań twórczych. Od wielu już bowiem lat jest on inicjatorem i organizatorem licznych przedsięwzięć artystycznych. Szczególnie istotne znaczenie posiada tu cykl wystaw pod wspólnym tytułem „Konstrukcja w procesie”. Zorganizowana po raz pierwszy w Łodzi, w roku 1981, wystawa ta ma pewną szczególną właściwość: artyści zaproszeni do udziału w niej zapraszają, z kolei, następną grupę, przez co wystawa uzyskuje charakter dynamicznego, otwartego, wspólnego projektu, znakomicie odwzorowującego swoją budową ideę zawartą w nazwie wystawy. Koncepcja ta wywodzi się z okresu aktywności „Warsztatu Formy Filmowej”, kiedy to wiele projektów artystycznych polegało na stworzeniu możliwości i kontekstu dla wypowiedzi innych artystów. Transgresja, którą w tym przypadku obserwujemy, polega na sproblematyzowaniu granic pomiędzy „czystą” kracją artystyczną, a twórczością realizującą się w przedsięwzięciach o charakterze organizacyjnym, społecznym. Podobna myśl przyświecała powołaniu do istnienia Muzeum Artystów. Również i tę instytucję należy potraktować jako projekt artystyczny. Aktywność w przestrzeni sztuki, jeżeli właśnie w interesie sztuki jest podejmowana, nie znosi bowiem barier, konwencji ani ograniczeń. Ryszard Waśko jednoznacznie wyrażał pogląd, iż tego rodzaju działalność organizacyjna w niczym nie różni się od jego własnych, „właściwych” prac artystycznych.

## 8

I jeszcze jedno. Ryszard Waśko, jak wielu innych artystów tworzących w epoce, w której koncepcja sztuki ulegała ciągłym metamorfozom będąc w większym stopniu zadaniem działań twórczych, niż ich paradygmatem, tworzył liczne teksty teoretyczne oraz manifesty. Związ-

cza te ostatnie mają szczególne znaczenie dla jego pracy. Jeśli bowiem rezygnuje się z konstruowania wzorców czy modeli działań twórczych, gdy przyjmuje się otwarte, niczym nie limitowane pojęcie sztuki, wówczas cały ciężar odpowiedzialności za jej kształt i rozwój spoczywa na samym artyście, wyrasta z jego postawy, z jego etosu. Szczególnie ważne staje się to wówczas, gdy artysta, tak jak Ryszard Waśko, przedkłada perspektywę etyczną nad estetyczną.

Jeden z manifestów Waśki - „Dla artysty czystej wody oraz dla róży (a także dla Ad Reinhardta)” posiada pod tym względem wyjątkowe znaczenie. Dowodzi tego chociażby fakt, iż artysta przedstawiał go wielokrotnie (na przykład: podczas trzeciej „Konstrukcji w Procesie” w Łodzi w 1990 roku, w ramach wystawy „Kręgi Wschodnie” w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie w 1992 roku, czy też podczas Biennale w Wenecji w roku 1994) jako dzieło sztuki (rzeźbę czy instalację) uznając tym samym, iż to, co ma do powiedzenia w sztuce i poprzez sztukę wyraża się znakomicie w słowach tego właśnie manifestu. Dlatego chcę manifest ten w całości przytoczyć na zakończenie rozważań na temat jego twórczości:

„Nie popieraj sztuki polityków i ekonomistów.

Nie popieraj manii władzy jakiegokolwiek rodzaju.

Nie akceptuj przymusu.

Nie tocz bitew, intryg, manipulacji i ukrytych manewrów.

Nie popieraj malkontentów i destrukcji.

Nie popieraj żadnej walki artysty przeciwko artyście.

Nie eliminuj anonimowych artystów-komiwojażerów.

Nie akceptuj żadnej sztuki nie pochodzącej z pracy artysty.

Nie podzielaj poglądu, że artysta musi jeść więcej niż inny artysta.

Nie sądź, że wszystko co robisz jest sztuką.

Nie mów, że urodziłeś się w złym czasie.

Nie daj się spychać poza społeczeństwo.

Nie zgadzaj się na podział psów na narody i państwa.

Nie powtarzaj: 'mój dom jest moim zamkiem'.

Nie ciesz się z upadku innych.

Nie mów, że masz dość swoich własnych kłopotów.

Nie pozwalaj, aby poklepywano cię po plecach.

Nie oczekuj na jałmużnę.

Nie dąż po trupach gdziekolwiek i po cokolwiek.

Nie mów: 'ja odkryłem to pierwszy'.

Nie dopuszczaj niskiego poziomu świadomości.

Nie pozwalaj, aby artyści chodzili głodni i nadzy.

Nie używaj słów: tradycyjny - cywilizowany lub stary - młody.

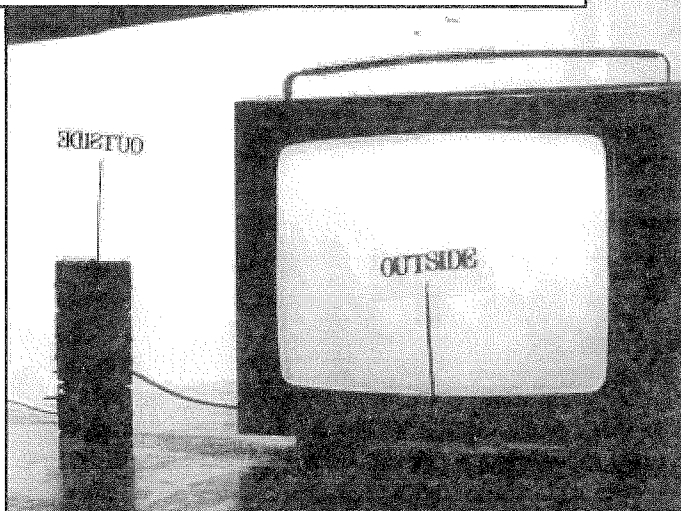
Nie błogosław żadnych mafii lub klanów artystycznych.

Nie popieraj doktryn, komisarzy lub komendantów.

Nie upadaj” (Muzeum Artystów, 1996: 36).



początki i rozwój sztuki video w polsce



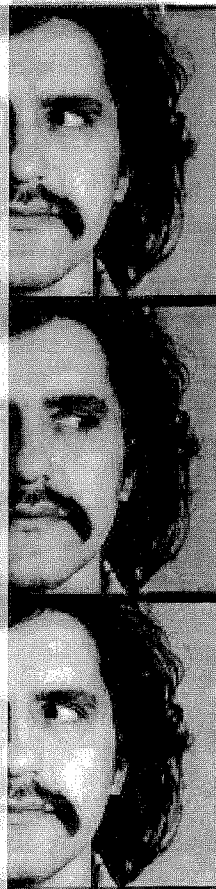
wojciech bruszewski, *outside*, 1975



Sztuka video pojawiła się w Polsce w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych w środowisku artystów skupionych wokół „Warsztatu Formy Filmowej”. Czas powstania oraz krąg twórców, którzy jako pierwsi podjęli próbę wykorzystania nowego środka w swych działaniach artystycznych sprawiły, że także i video (jak poprzednio film) przybrało w początkowej fazie swego istnienia charakter autoanalityczny. Otwarty, wielodyscyplinarny charakter grupy w połączeniu z zasadniczym dla artystów „Warsztatu” zainteresowaniem nowymi mediami sprawił, iż video pojawiło się w ich działaniach w sposób naturalny, uwarunkowany jedynie przez dostępne możliwości technologiczne. A ponieważ charakterystyczna dla „Warsztatu” postawa analityczna kazała jego uczestnikom przede wszystkim rozpoznawać medialne cechy stosowanych narzędzi<sup>1</sup>, to kolejna (po kinie) sztuka ruchomego obrazu stała się w ten sposób przedmiotem swoistego, artystycznego zainteresowania poznawczego, zainteresowania skierowanego ku drzemiającym w niej właściwościom strukturalno-wyrazowym,

Pierwsze powstające wówczas prace podejmowały badania różnych aspektów funkcjonowania telewizji; czyniły przedmiotem uwagi emitowany przez nią program oraz jego miejsce w przestrzeni codzienności (Andrzej Różycki - *Seans telewizyjny*), analizowały istotę samego zjawiska bezpośredniej transmisji (zbiorowa realizacja Warsztatu - *Obiektywna transmisja telewizyjna*), czy wreszcie koncentrowały się na samym telewizorze - nowym fetyszu kultury masowej (Paweł Kwiek). Wszystkie te działania zrealizowane w 1973 roku w ramach przedsięwzięcia zatytułowanego „Akcja Warsztat” w Muzeum Sztuki w Łodzi - wyznaczające początek historii sztuki video w Polsce - miały postać instalacji. Natomiast pierwszą pracą stworzoną na taśmie magnetycznej była realizacja wykonana w tym samym roku przez Piotra Bernackiego i Wojciecha Bruszewskiego pod tytułem *Pictures Language* - próba przełożenia na konkretne obrazy przedmiotowe abstrakcyjnych znaków językowych (na przykład: A - piasek, B - kamień, C - droga, etc.).

W roku 1974 Wojciech Bruszewski i Paweł Kwiek zrealizowali swoje kolejne prace koncentrując się tym razem na zagadnieniu artykulacji przestrzeni (Bruszewski: *Transmisja przestrzenna*; Kwiek: *Sytuacja studia*). Realizacja Kwieka wyrastała z jego studiów nad paralelizmami

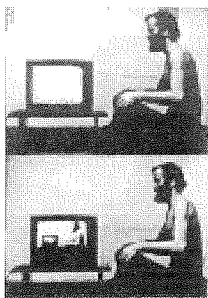


<sup>1</sup> Bruszewski wskazywał także głębsze źródło swych własnych zainteresowań videomedialnych - fascynację żywioną wobec maszyny, pragnienie zrozumienia hipotetycznej świadomości maszyny (Samosionek, 1994a).

występującymi pomiędzy strukturami umysłu a strukturami mediów, oraz ich sprzężeniami zwrotnymi i wynikającymi stąd konsekwencjami społecznymi (posiadana wiedza określa pozycję w hierarchii społecznej). W latach następnych Kwiek zrealizuje szereg następnych prac, bardzo ważnych dla rozwoju polskiej sztuki video (na przykład: *Video C*, 1975; *Przy pomocy oddechu kieruję jasnością obrazu* - instalacja do medytacji, 1978), łączących w jedną strukturę nie tylko szereg różnych mediów, ale także różne wymiary ontologiczne komunikacji artystycznej. Praca Bruszewskiego, z kolei, wyłoniła się z jego rozważań nad narracją, rejestracją i transmisją, rozważań prowadzących do ukonstytuowania „sytuacji niepoznawalnej” (Samosionek, 1989). Niedługo potem do wspomnianej już grupy artystów posługujących się kamerą video dołączyli następni: Jolanta Marcolla, Józef Robakowski, Zbigniew Rybczyński, Ryszard Waśko, Janusz Szczerek, Janusz Kołodrubiec, Antoni Mikołajczyk, Andrzej Paruzel, Anna i Romuald Kutera, Piotr Olszański, Kazimierz Bendkowski, Lech Mrożek, Laboratorium Technik Prezentacyjnych (Jadwiga i Jacek Singer, Grzegorz Zgraja, Marek Kołaczkowski), Małgorzata Potocka i inni. Znacznemu wzbogaceniu uległa także lista podejmowanych problemów oraz rodzaje realizowanych prac.

Janusz Szczerek podjął rozważania na temat struktur transmisji (*VII sytuacji*, 1976). Janusz Kołodrubiec analizował, z kolei, struktury odbicia (odzwierciedlenia), procesy obserwacji (w tym zwłaszcza samoobserwacji) i mechanizmy manipulacji tymi procesami (*Lustro; Lustro II*, obie z 1976). Artyści ci podejmowali w ten sposób niezwykle ważny problem wpływu mediów elektronicznych na kształtowanie się nowych, indywidualnych i społecznych (zbiorowych) obrazów świata oraz nowych struktur mentalnych. Janusz Kołodrubiec (1976) - budując teoretyczny kontekst dla swych instalacji - tak oto opisywał wyłaniający się w wyniku ekspansji mediów komunikacyjnych nowy paradygmat:

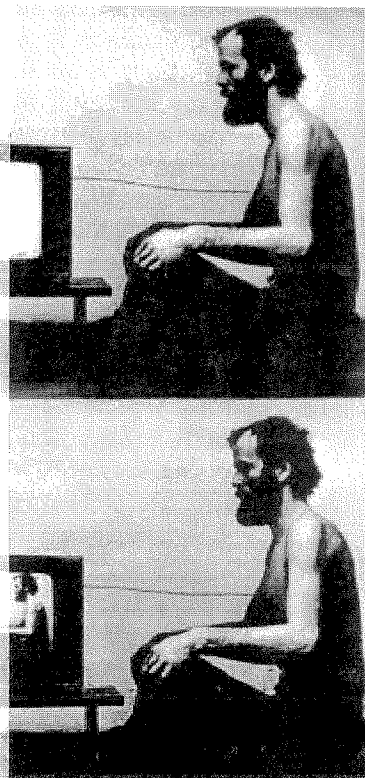
„Nowoczesne środki komunikowania dokonują zasadniczych prze-  
wartościowań we wszystkich dziedzinach działalności ludzkiej, jednak  
najistotniejszą konsekwencją ich istnienia i funkcjonowania są zmiany  
jakie powodują one w procesach umysłu. Ewolucja  
nie zatrzymała się, lecz dzisiaj dokonuje się najgwałtowniej w procesach  
mentalnych. Struktury mentalne ukształtowane w procesach komunikacji  
językowej podlegają dzisiaj przekształceniom w procesach komunikacji  
przebiegających za pomocą nowoczesnych środków przekazu. Prawdopodobnie  
już w tej chwili model umysłu zdeterminowanego przez strukturę języka  
staje się nieaktualny i powinien



zostać zastąpiony modelem umysłu o strukturach odpowiadających nowemu, elektronicznemu światu. Elektroniczne otoczenie wywołuje głębokie konsekwencje, stwarza możliwość ujawnienia nowych aspektów rzeczywistości, ponieważ wynikiem zmian struktury umysłu jest zmiana obrazu wszechświata jaki on wytwarza” (Samosionek, 1989: 25).

Artyści „Warsztatu Formy Filmowej” podjęli w swych działaniach różne formy twórczego użycia video, także i te, które poszerzają skalę możliwości wyrazowych innych (obok kina) dyscyplin artystycznych (rezultat wspomnianej wcześniej otwartej, wielodyscyplinarnej postawy twórców związanych z „Warsztatem”). W rezultacie, obok najbliższych im, jak można by sądzić, realizacji na taśmie magnetycznej, oraz video instalacji (szczególnie chętnie tę ostatnią formę wykorzystywali, między innymi: Wojciech Bruszewski, Antoni Mikołajczyk, oraz Ryszard Waśko) pojawiały się także i to równie często wielorakie działania o charakterze videoperformance. Podobna postawa artystyczna, która prowadziła do powstawania złożonych, zróżnicowanych, analitycznych dzieł, charakteryzowała również artystów działających w ramach Laboratorium Technik Prezentacyjnych (założonego w grudniu 1975 roku), oraz twórczość Andrzeja Paruzela - autora serii prac pod tytułem: *Sytuacje videofotograficzne*.

Ryszard Waśko kontynuował w instalacjach video (na przykład: *Róg*; *Powiększenie*, obie z 1976) rozważaną już przez niego uprzednio (teoretycznie i w zrealizowanych filmach) problematykę konstrukcji przestrzeni przez i w mediach. Ujawniał relatywność wzajemnych odniesień przestrzeni rzeczywistej i jej (audio)wizualnego obrazu, jak również względność oraz iluzoryczność samych przedstawień. Antoni Mikołajczyk, z kolei, w szeregu instalacji video (na przykład: *Obraz barwny*, *obraz czarno-biały*, 1975; *Obraz pozorny*; *Rzeczywistość - obraz rzeczywistości* - obie w 1976) realizowanych czasem z wykorzystaniem fotografii (macierzystego medium tego artysty) multiplikuje i komplikuje procesy rejestracji i transmisji (na przykład: rejestracja rejestracji transmitowana jako obraz rzeczywistości) ujawniając w ten sposób względność informacji dostarczanej przez media i manipulację, jakim poddawana jest rzeczywistość (obraz rzeczywistości)





i jej status. Natomiast pochodząca z tego samego okresu instalacja *Zapis świetlny* (odwołująca się w swym charakterze do wcześniejszych prac Mikołajczyka wykonanych w innych mediach) zapowiada już przyszły, podstawowy nurt jego twórczości: wielorako realizowaną sztukę światła. Posługując się rozmaitymi narzędziami (na przykład: fotografią, video, laserem, aparatem spawalniczym, lampami elektrycznymi, etc.) Mikołajczyk tworzy wirtualne formy świetlne ingerujące w świat bytów trwałych, solidnych. W ten sposób, w pewnym sensie kontynuuje on - tyle że na innym poziomie - swoje gry z rzeczywistością i jej iluzorycznymi, poddawanymi manipulacji przedstawieniami, gry charakterystyczne dla jego videoinstalacji. Traktując światło jako materiał i narzędzie zarazem (Wróblewska, 1994) Mikołajczyk problematyzuje granicę pomiędzy realnością a iluzją tworząc przestrzenie, w których umysł doświadcza zarazem wrażenia transgresji i nieskończoności.

Zainteresowanie medialnym wymiarem video nadało więc charakterystykę poznawczą wszystkim trzem uprawianym w Polsce gatunkom tej sztuki. Warto przy tym zauważyć, iż w wielu przypadkach analityczne realizacje video były kontynuacją (w ramach nowego medium) eksperymentów i postaw podejmowanych wcześniej na obszarze kina; przykładem zakorzenienie licznych prac video Józefa Robakowskiego, a także Ryszarda Waśki (na przykład: *Zmęczenie mojej nogi*, 1976) we wcześniejszych filmowych doświadczeniach dotyczących sprzężeń mechaniczno-biologicznych (realizowanych, na przykład, w filmach Robakowskiego: *Prostokąt dynamiczny*, 1971; *Idę*, 1973; *Ćwiczenie na dwie ręce*, 1976). Niektóre prace video są wręcz swoistym powtórzeniem, przy użyciu nowych środków wyrazu, wcześniejszych realizacji filmowych, na przykład: *Po linii* (1977) Robakowskiego; *Pomiar* (1976) Waśki.

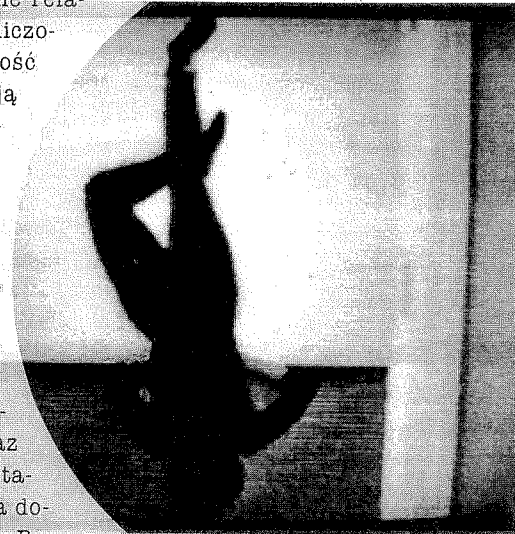
Badanie natury video jako nowego medium artystycznego łączyło się wówczas z analizą telewizji, która, pomimo swej tożsamości ze sztuką, video na poziomie technologicznym, była traktowana jako jej całkowite przeciwieństwo. Z tego właśnie okresu pochodzi, charakterystyczne dla postawy artystów polskich aż do końca lat osiemdziesiątych, dystansowanie się wobec telewizji. Negacja ta posiadała wówczas wyraźnie ideologiczny charakter, co, nawiasem mówiąc, kłóci się z tezą przypisy-

jącej awangardzie artystycznej lat siedemdziesiątych polityczny indyferentyzm (Piotrowski, 1991). „Video art - pisał w 1976 roku Józef Robakowski - to opozycja deprecjonująca użytkowy charakter tej instytucji [telewizji], to ruch artystyczny, który przez swą niezależność obnaża mechanizm sterowania drugim



człowiekiem" (Robakowski, 1994: 32). Swoistym komentarzem do tej kwestii staną się późniejsze realizacje Robakowskiego powstające w wyniku filmowania obrazów telewizyjnych, poddawanych następnie rozmaitym manipulacjom (na przykład: *Pamięci Leonida Breżniewa*, 1982-88; *Transmisja z Moskwy*, 1984). Wcześniej, bo od połowy lat siedemdziesiątych, artysta ten tworzy konsekwentnie taśmy video, w których przeprowadza wnikliwie analizy charakteru medium elektronicznego, jego relacji z osobą autora/operatora, oraz z publicznością, bada uwarunkowane medialnie sposoby rejestracji rzeczywistości, oraz rodzący się stąd nowy obraz świata i wszystkich jego elementów składowych, jak również studiuje odniesienia prac video do kontekstów prezentacji, etc.

Tak jak w przypadku filmu, tak i na obszarze video problem relacji pomiędzy rzeczywistością, jej audiowizualnym odwzorowaniem, oraz odbiorcą dominował w większości realizacji autorstwa twórców skupionych w „Warsztacie”. Ujawniały one relatywny charakter percepcji zapośredniczonej przez obraz elektroniczny, płynność granic pomiędzy reprodukcją a kreacją i wynikające stąd możliwości manipulacji odbiorem. Zderzenie „rzeczywistości elektronicznej” z posiadaną przez odbiorców wiedzą o świecie prowokowało do refleksji zarówno nad naturą samego medium, jak i nad granicami ludzkiego poznania, jego wiarygodnością, oraz możliwością komunikowania. Zagadnienia te szczególnie często powracały w pracach Bruszewskiego (video-taśmy oraz instalacje) i Mikołajczyka (głównie instalacje). O eksperymentach Mikołajczyka dotyczących tych zagadnień już pisałem. Bruszewski, z kolei, w cyklu taśm pod wspólnym tytułem *Dotknięcie video* analizował te same problemy odwołując się do swoich koncepcji dotyczących sprzeczności pomiędzy doświadczeniem bezpośrednim, a doświadczeniem mediatyzowanym przez konwencje rządzące naszym poznaniem i organizujące naszą wiedzę (pisałem o tym w rozdziale poświęconym historii awangardy filmowej w Polsce). Paradoksalnie, bezpośredniość percepcji jest tu możliwa jedynie dzięki mediom (mecha-

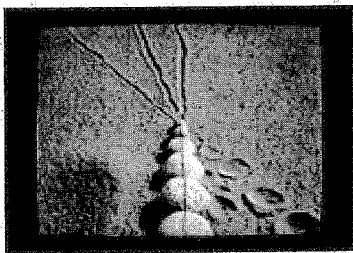


nicznym i elektronicznym środkiem przekazu). Prace z serii *Dotknięcie video* były więc, w intencji Bruszewskiego, pułapkami zastawianymi na to, co istnieje i odkrywającymi w ten sposób konwencjonalność naszej percepcji, oraz ugruntowanej w niej wiedzy (Bruszewski, 1974). W podobny sposób funkcjonowały również jego instalacje, na przykład: *Outside* (1976), czy też *Instalacja dla pana Muybridge'a* (1977). U schyłku lat siedemdziesiątych i na początku osiemdziesiątych Bruszewski wykonał szereg prac skupionych już przede wszystkim na dźwięku, który bądź pozostawał w związku z obrazem (na przykład: instalacja *Telewizyjna kura*, 1979, w której reagujący na zmianę natężenia emisji czujnik przymocowany do ekranu monitora sterował „gdaczącym” generatorem dźwięków), bądź częściowo usamodzielniał się (na przykład: instalacja *Sternmusik*, 1979, gdzie kamera dźwiękowa reagowała, z kolei, na przewracanie kartek czasopisma „Stern” ulokowanego w jej polu widzenia), albo też wreszcie uzyskiwał całkowitą autonomię, jak w niektórych instalacjach-performances składających się na cykl *Trochę muzyki* (1982). Te wszystkie doświadczenia, wspólnie z rozwijaną przez Bruszewskiego teorią dotyczącą komunikacji artystycznej, legły później u podstaw jego instalacji radiowej *The Infinite Talk* (1988), zrealizowanej w „Ruine der Künste Berlin”, gdzie zsyntetyzowane głosy pary wirtualnych rozmówców wiodły w eterze niekończącą się dyskusję, której materiał stanowiły losowo układane przez komputer fragmenty klasycznych dzieł filozoficznych.

Obok video-taśm, performances i licznych instalacji (realizowali je także, obok już wcześniej wymienionych artystów: Zbigniew Rybczyński, Jadwiga i Jacek Singer, Grzegorz Zgraja) należy jeszcze odnotować pojawienie się w latach siedemdziesiątych prac o interaktywnym charakterze, wymagających uczestniczącej postawy odbiorców. Tworzył je, na przykład, w latach 1978-79 Andrzej Paruzel (na przykład: *Dopełnienie; Kąt 90°*, działanie w Pracowni „Dziekanka” - wszystkie w 1978 roku, czy też praca wykonana w PWSM w Warszawie - *Doświadczenie z określoną grupą osób z wykorzystaniem zapisu video*, 1979). W katalogu wystawy przedstawionej w Domu Środowisk Twórczych w Łodzi w 1978 roku Paruzel napisał, między innymi: „Obecnie istotą mojej pracy jest sugerowanie takich sytuacji 'odbiorcy', w których akt twórczy realizuje się poprzez świadome uczestnictwo, współtworzenie, rozumienie” (Paruzel, 1978).

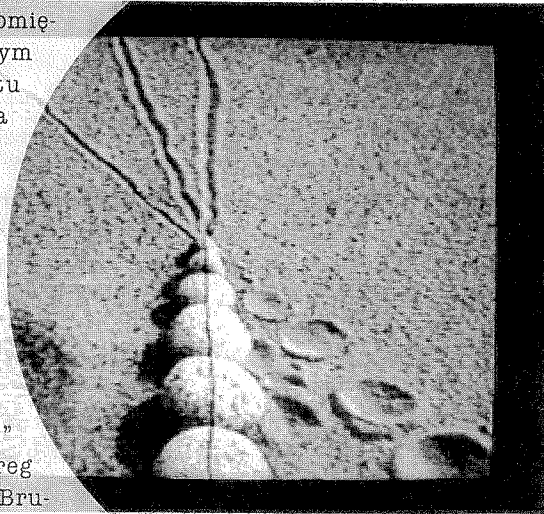
W 1980 roku został założony „Zespół T” - grupa, w której pracowali: Janusz Kołodrubiec, Tomasz Konart,

Zygmunt rytko, ciążność nieskończoności, 1988



Andrzej Paruzel, Janusz Szczerek i Piotr Weychert. W swoim programie artyści ci wyrazili chęć adresowania indywidualnej aktywności każdego z nich w pierwszej kolejności w kierunku pozostałych uczestników zespołu, co miało w konsekwencji prowadzić do konfrontacji poglądów pomiędzy nimi, a następnie - w rozszerzonym kontekście - do konfrontacji pomiędzy grupą jako całością a widownią prezentacji. Działania takie miałyby zarazem prowadzić do uzyskania przez zespół (jego członków) określonej autonomii w ramach ogólnej struktury społecznej i (w konsekwencji) do uwolnienia się w ten sposób od mechanizmów władzy (Samosionek, 1989: 137-139). W programie takim kryje się również wizja społeczeństwa rozpadającego się na grupy lokalne, które budują własne systemy scalające je (aksjologiczne, polityczne, etc.). Sztuka staje się w takim paradygmacie przede wszystkim strategią uzyskiwania samoświadomości.

Cechą postawy konceptualnej w sztuce jest koncentracja na medialnej charakterystyce danej dyscypliny twórczej, co prowadzi w rezultacie do zachwiania równowagi pomiędzy artystycznym i metaartystycznym dyskursem w obrębie artefaktu (Kluszczyński, 1989b). Cała uwaga odbiorcy jest w rezultacie kierowana ku semantycznemu korelatowi dzieła, z pominięciem jego substancji i formy. Jeśli weźmiemy pod uwagę to kryterium, modelowe dla kina strukturalnego i analitycznego video, to stwierdzimy, iż bardzo liczne realizacje (zarówno filmowe, jak i video) autorstwa uczestników „Warsztatu Formy Filmowej” nie posiadają tej właściwości. Szereg dzieł video Robakowskiego, Waśki i Bruszewskiego, jak również Pawła Kwieka, czy też Kazimierza Bendkowskiego, oprócz posiadanych, niewątpliwych własności autopoznawczych, zwraca też uwagę swoim ukształtowaniem formalnym; łączy w sobie właściwości postawy medialistycznej ze skłonnościami formotwórczymi i ekspresyjnymi. Twórcy „Warsztatu” zdają się nawet pod tym względem mniej ortodoksyjni niż video artyści następnej generacji („Laboratorium Technik Prezentacyjnych”, „Zespół T”).



Jeszcze jedna właściwość postawy artystycznej twórców Warsztatu przełamuje stereotypowe wyobrażenia o charakterze sztuki posiadającej znamiona konceptualne. Myślę tu o swoistym fluxusowym zabarwieniu licznych działań, wystąpień i realizacji. Dystans, ironia i świadomość uczestniczenia w grze szczególnie wyraźnie występowała w pracach Józefa Robakowskiego.

Videoperformance, jeden z kilku rodzajów video występujących w działaniach artystów w latach siedemdziesiątych, stawał się powoli, wraz z nadejściem kolejnej dekady, niezwykle ważną, jeśli nie wręcz dominującą postacią sztuki video w Polsce. Obok „klasycznego” performance video - bezpośredniej konfrontacji z publicznością artysty posługującego się technologią video - ukształtowała się także inna jego odmiana: performance dla kamery, wykonywany pod nieobecność publiczności i prezentowany jej w postaci gotowej taśmy. Niewątpliwą rolę konstytutywną odegrały w tym procesie przeróżne utrudnienia i przeszkody zamykające polskim artystom drogę do nowoczesnych technologii video (choćby dostęp do zestawu montażowego). Ale niebagatelne znaczenie posiadały też same skłonności artystów oraz siła i znaczenie sztuki performance w Polsce.

W latach osiemdziesiątych videoperformance, jak i cała w ogóle sztuka video - w porównaniu z poprzednią dekadą - ulega w Polsce znaczącym przeobrażeniom. Słabnie znaczenie postawy konceptualno-analitycznej, jej ślady można odnaleźć (w istotnym wymiarze) chyba tylko w twórczości Robakowskiego (i tam jednak postawa ta nie odgrywa już roli dominującej). Za sprawą nowego pokolenia video artystów videoperformance staje się narzędziem autokreacji, oraz środkiem zintensyfikowanego wyrazu przekonań, przeczuc, lęków i obsesji. Taki charakter, przy całej ich różnorodności, posiadają prace Zygmunta Rytki, Jerzego Truszkowskiego, Zbigniewa Libery, częściowo - Marka Janiaka. Z kolei realizacje Adama Rzepeckiego, oraz grupowe - „Łodzi Kaliskiej”, znamionuje w dużym stopniu postawa buntu przeciw rozmaitym konwencjom, zarówno artystycznym, jak i społecznym, neodadystyczna prowokacja i de(kon)strukcja.

W latach osiemdziesiątych sztuka video w Polsce rozwijała się dwoma głównymi nurtami. Pierwszy był zakorzeniony w tradycji sztuki analitycznej i najpełniej realizował się w twórczości Józefa Robakowskiego. Jego prace były poddane ścisłej kontroli programującego umysłu, a ich starannie podkreślany podmiotowy charakter otrzymywał często ironiczne zabarwienie, ujawniające autorski dystans do wpi-



sywanego w strukturę dzieła własnego wizerunku. Sam Robakowski pisał w zaproszeniu do „Gabinetu Kątów Energetycznych” („Mała Galeria”, Warszawa, 7 VI 1988 r.): „przez całe życie mojej sztuki karmię się manipulacją, która służy mi do zatarcia klarownego wizerunku osobowego”.

Nurt drugi przeciwstawiał się prymatowi intelektu, odwoływał się do emocji i ich irracjonalnych źródeł (aczkolwiek czynił to czasem w przejrzysty, racjonalny sposób). Reprezentujący tę postawę Jerzy Truszkowski podkreślał, iż w swych działaniach poddaje się inspiracjom spontanicznym i intuicyjnym. W latach osiemdziesiątych pracował on w wielu mediach. Obok fotografii, filmu i video, uprawiał malarstwo i grafikę, tworzył instalacje, performance, pisał wiersze, brał udział w koncertach muzycznych. Sam o tym tak pisał: „Tworzywem mojej sztuki jest ciało, słowo, rysunek, mój ból, rozkosz, myśl, głos, dźwięki przedmiotów, napisy, kojarzące się z nimi zespoły wyobrazeniowe, kształty przywołujące niejednoznaczne i przeciwstawne skojarzenia, notacja fotograficzna i filmowa” (Truszkowski, 1985). Duchowo wywodzi się z Witkacego. Żywi przekonanie, że jednostka ludzka jest zasadniczo niepoznawalna dla innych. Że twórczość, wyraz aktywności duchowej, jest formą otwarcia w stronę drugiego. A zarazem głosi też poglądy mówiące o degeneracji społecznej, o upadku gatunku ludzkiego (Ciesielska, 1992).



Działalność artystyczna Truszkowskiego była podporządkowana, przede wszystkim, czynnikowi emocjonalnemu. Intelekt spełniał tu rolę systemu wtórnej racjonalizacji. Taka postawa umieściła Truszkowskiego w polu sztuki pokonceptualnej. On sam twierdził, że jego instynktowne, sterowane emocjami, wartościujące wybory posiadają odniesienie mistyczno-hedonistyczne. Jako istotna jakość jego prac jawi się absurdalność wynikająca z zacierania wyrazistości znaczeniowej skonwencjonalizowanych elementów leksykalnych kultury. Niektóre z tych realizacji powstały we współpracy z Jackiem Rydeckim, Zbigniewem Liberą i Januszem Kołodrubcem. „Autoprezentacja Truszkowskiego - pisała Jolanta Ciesielska - ma charakter radykalny (...) Jego realizacje posiadają wyraźny aspekt psychologiczny, pełnią funkcję kompensacyjną, hedonistyczną, katarktyczną i perswazyjną. Są z jednej strony ciągłym

poszerzaniem granic swojej wolności [ja powiedziałbym: doświadczaniem granic - RWK], z drugiej zaś - metodą przewycięzania materialnej i psychicznej alienacji charakterystycznej dla postaw ekstremalnych" (Ciesielska, 1989b: 19). Gesty przemocy, symbolika władzy (absolutnej), to częsty repertuar działań Truszkowskiego budujący charakterystyczny dla jego sztuki dyskurs ideologiczny.

Zbliżony charakter posiada również pochodząca z tego samego okresu twórczość Zbigniewa Libery, który ogranicza jednak, w przeciwieństwie do Truszkowskiego, władze czynnika emocjonalnego nadając swoim realizacjom charakter kontemplacyjno-medytacyjny. Nader często jednak odbiorca jego prac jest zmuszony doświadczyć, przekroczyć i przewyciężyć emocjonalny wymiar dzieła, jeśli pragnie dotrzeć do ugruntowanego w nim przekazu; tak dzieje się, na przykład, w odniesieniu do *Obzędów intymnych* (1984-85). W tej pracy, jak i w wielu innych, reakcja emocjonalna pozostaje więc punktem wyjścia dla interpretacji. W licznych (jeśli nie wszystkich) jego realizacjach video powstałych w latach osiemdziesiątych śmierć, jeśli nie znajduje się w centrum zainteresowania (na przykład: *Bojaźń i drżenie. Choroba na wieczność*, 1988), to kryje się tuż obok, stanowi nieuchronne przedłużenie wszelkich działań. Prace Libery drażąc proste i banalne, zdawałoby się, sytuacje ukazywały ich metafizyczną głębię. W autorskiej eksplikacji taśmy video *Perseweracja mistyczna* (1984), pięćdziesięciminutowego zapisu prostej, jakby mimowolnej czynności (obracanie nocnika) czytamy:

„Opisywana praca jest działaniem o charakterze mistyczno-magicznym, niezależnym od jakiegokolwiek znanej formy religii, magii lub sztuki. Nie tworzy ani nie kontestuje żadnego systemu.

Powstaje codziennie, bez względu na aktualny stan układów politycznych, społecznych, kulturowych, towarzyskich, artystycznych, finansowych, oficjalnych i nieoficjalnych.

Dzieje się zawsze w tym samym miejscu, doświadczana zawsze przez jedną osobę - Reginę G., niewidomą i niedołączoną, nie opuszczającą swojego łóżka.

Moja obecność podczas rejestrowania działania była przypadkowa, nie uwzględniona przez osobę doświadczającą.

Opisywana praca jest immanentnie związana z egzystencją Reginy G.; jest bowiem jedyną, poza fizjologicznymi, czynnością wykonywaną samodzielnie. Jest jej jedyną formą kontaktu z rzeczywistością zewnętrzną" (Libera, 1984).

Realizacje Libery odwołując się do symboliki oraz struktur dyskursywnych zaczerpniętych z wielu religii i mitologii wyznaczają odbiór o charakterze rytuału, sytuujący widza w perspektywie spraw ostatecznych. Jolanta Ciesielska, na przykład, pisze w kontekście *Obrzędów intymnych* o kole życia i śmierci, natomiast *Persewerację mistyczną* określa wręcz mianem kratofanii (Ciesielska, 1989b: 21).

W późniejszym okresie Libera, po zrealizowaniu kilku videoinstalacji, takich, na przykład, jak *Gra z matką*, *Kaczka*, *Kąpielowicz*, które zderzały chłód elektronicznej technologii z gorącą śmiercielną materią, porzucił video dla obiektów i instalacji nie wykorzystujących już technik medialnych. Prace te podejmują problematykę władzy, dominacji, struktur hierarchicznych, oraz - przede wszystkim - zagadnienie sztuki kształtowania ciała, umysłu i wyobraźni (która w istocie jest miękką, cierpliwą przemocą).

Odrębne miejsce w ramach nurtu „irracjonalnego” zajmują realizacje Barbary Konopki. Wniosła ona do polskiej sztuki video nowy typ wrażliwości, zakorzeniony w poetyce onirycznej, łączący inspiracje muzyczne z doświadczeniem sztuki performance. W swoich wczesnych pracach (na przykład: *Salve Nostradamus!*; *XII Animus*; *Letni wietrzyk* - wszystkie z 1990 r.) kontemplacyjny charakter przekazu uzupełnia ona zainteresowaniem dla wizualnego wymiaru realizacji. Twórczość video Konopki, choć rozpoczęta u schyłku lat osiemdziesiątych, należy już jednak duchem do następnej dekady i w tamtym też kontekście zostanie omówiona.

Prace Zygmunta Rytki również posiadają charakter kontemplacyjny. W starannie zorganizowanych od strony wizualnej konstrukcjach artysta ten oznajmia niewykonalność wszelkich projektów:

„Idee, teorie, programy, kierunki, tendencje, manifesty i różnorodne poglądy-spojrzenia zależne od wewnętrznego ukształtowania wytwórcy - nikt tego nie ogarnie, nikt nie będzie w stanie opanować tego wszystkiego, całościowo zespolic lub też spójnie opisać. Pozostanie wielka masa przeróżnych poczynań i ogromnie wielki, nieskończony obszar przed którym staniemy bezradni, chociaż potężnie wyposażeni w zestaw precyzyjnych narzędzi i aparatów wspomagających nasze zmysły” (Rytka, 1986).

„Bezradność wobec bezmiaru trwania i własnej nikłości. Świadomość zdążania do rozwiązań nieosiągalnych” (Rytka, 1983).

Zdania te, wyjęte z katalogów z wystaw Zygmunta Rytki, ujawniają wprost naczelną jego ideę: każde działanie spełnia się w paradygmacie

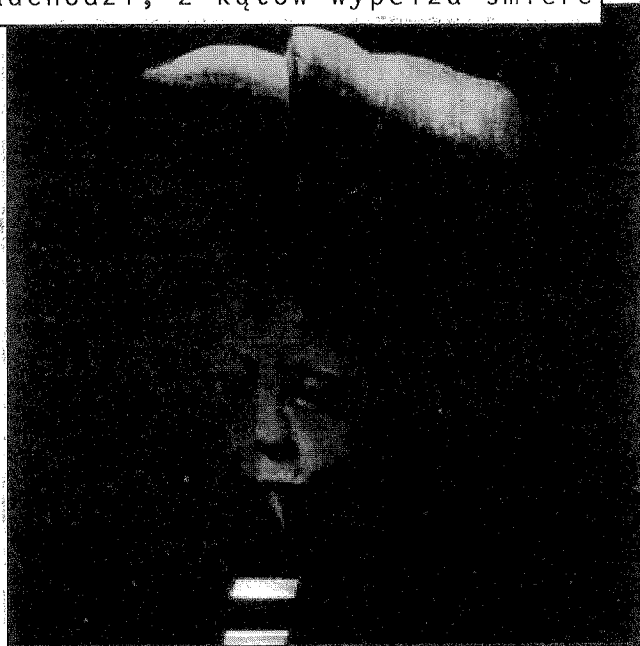


nieskończoności. Ten kontekst nadaje skończoności bytu ludzkiego proporcje kosmiczne: „Jeżeli Wszechświat przyjął jako 1 to 1 staje się liczbą nieskończenie wielką. Jeżeli 1 kamień rozbić na części to każda z nich stanowi 1 kamień” (Rytka, 1983). Ogłaszana niemożność rzeczywistej realizacji zamierzeń, także twórczych, uzyskuje w realizacjach Rytki sens przekraczający znaczenie słów użytych dla jej eksplikacji. Prace jego wymagają od odbiorcy postawy bliskiej medytacji, pełnej skupienia, oczekują nastawienia hermeneutycznego. Obecny w nich zarazem pierwiastek racjonalny nakazuje jednak umieścić autora *Ciągłości nieskończoności* w pobliżu (jeśli nie w obrębie) postawy reprezentowanej przez Józefa Robakowskiego.

Twórczość video Zygmunta Rytki (jak i jego filmy) należy zarazem do nurtu intermedialnego. Jak tego dowiodła wystawa „Obiekty chwilo-we” (Łódź, listopad 1988), jego realizacje video znakomicie funkcjonują we wspólnej prezentacji z obiektami plastycznymi, fotografią i aranżacjami przestrzennymi.

Poza wyznaczonym powyżej układem (racjonalizm - iracjonalizm) usytuowały się neodadaistyczne prace Adama Rzepeckiego (współpracującego czasami z Grzegorzem Zygierem), jak również komputerowe realizacje Macieja Walczaka, który wspólnie z Wojciechem Lemańskim (muzyka) tworzył „na żywo” koncerty audiowizualne. W koncertach tych swoiście ucieleśniał się uprzednio opisany projekt Onufrego Kopyńskiego, albowiem przygotowywane komputerowe programy-partytury wykonywane są każdorazowo w odmienny sposób. W pracach tych szczególny nacisk kładziony jest na widzialny i słyszalny ruch. Te ostatnie - tak jak twórczość Barbary Konopki - należą już jednak do nowej fali polskiego video - do sztuki lat dziewięćdziesiątych.

gdy sen nadchodzi, z kątów wypełza śmierć



o twórczości izabelli gustowskiej



## Przeobrażenia sztuki

Ostatnie lata uczyniły nas świadkami bardzo szczególnej konfrontacji artystycznej. Z jednej strony, wraz z głošonym coraz powszechniej (aczkolwiek nieco pochopnie, nazbyt pośpiesznie, bez stosownych przemyśleń i rozróżnień) kryzysem formacji awangardowej uwidoczniło się również (albo wręcz przede wszystkim) załamanie postaw racjonalistycznych. Coraz częściej i wyraźniej formułowano przekonanie, iż rozum nie jest ani jedynym, ani najlepszym przewodnikiem w świecie. Upadek wiary w obiektywizm poznania, w sensowność działań wyrastających ze światopoglądu ugruntowanego w logice arystotelesowskiej, w wartość postępu, przyniósł ze sobą osłabienie racjonalnych postaw w sztuce, kryzys tendencji intelektualnych<sup>1</sup> (zwłaszcza skrajnych, jak konceptualizm i wszelkie jego kontynuacje), postaw progresywnych i programowo jednoznacznych<sup>2</sup>. W zamian zaczęły zyskiwać na znaczeniu nurty odwołujące się do tradycji szeroko pojmowanego irracjonalizmu (mitologii, gnozy, alchemii, astrologii, etc.), przywracające na nowo żywotność wzorcom właściwym epoce romantyzmu czy też surrealizmowi, nurty, które sprowokowały zarazem pojawienie się postaw badawczo-krytycznych odwołujących się do tradycji hermeneutyki, krytyki tematycznej (czerpiącej z psychoanalizy), krytyki mitograficznej, oraz badań zainspirowanych Jungowską psychologią głębi<sup>3</sup>.

Z drugiej strony, obok tej erupcji nowych, niewrażliwych na pokusy racjonalizmu tendencji artystycznych i metaartystycznych, równoległe do nich, rozwija się potężniejący z roku na rok, wieloraki kompleks zjawisk, które tradycyjnie nazywało się sztuką nowych mediów. W stosunku do zakresu zjawisk przypisywanych zwykle temu pojęciu nie jest to już dziś określenie najwłaściwsze, albowiem w obliczu najnowszych cyfrowych technologii komputerowych, które wyznaczają współcześnie poszukiwania w dziedzinie sztuk medialnych, nie tylko fotografia i kino, ale nawet i video, wydają się zjawiskami należącymi do innej epoki, do czasów, które już przeminęły<sup>4</sup>. Są tacy, którzy określają, i to nie bez

<sup>1</sup> Obroniły się jedynie te tendencje, które uczyniły swój immanentny racjonalizm przedmiotem gry, ironicznej i dystansującej zabawy, desakralizującej dekonstrukcji.

<sup>2</sup> Zamiast więc mówić o końcu awangardy, rozsądniej jest przyjąć, iż nastąpił kryzys niektórych jej nurtów, kryzys, który zachodzi w połączeniu z odbywającym się równoległe procesem dekonstrukcji, obejmującym całościowo pojmowaną ideologię awangardyzmu (oraz niektóre szczegółowe rozwiązania). Warto przy tym zauważyć, że dekonstrukcja ta zachodzi zarówno za sprawą grabarzy (wrogów) awangardy, jak i samych artystów awangardowych oraz towarzyszących im badaczy i krytyków (albo też wręcz właśnie dzięki równoczesności ich różnokierunkowych, posiadających odmiennie cele zachowań).

<sup>3</sup> Ten wewnętrznie zróżnicowany nurt „irracjonalny” oraz dekonstruktywizm, to, moim zdaniem, najważniejsze (najbardziej charakterystyczne) i najlepiej oddające atmosferę końca XX wieku postawy występujące nie tylko w sztuce, ale również we współczesnej metodologii badań humanistycznych.

<sup>4</sup> Takie przekonanie odnaleźć można w twórczości i wypowiedziach wielu współczesnych artystów; (zob. Kluszczyński, 1993).

racji, te sztuki mianem „starych mediów”. Jednak pomimo niewątpliwych i zasadniczych różnic, jakie dzielą poszczególne sztuki medialne, wszystkie one posiadają jedną przynajmniej, ale za to bardzo ważną cechę: swoje powstanie i rozwój zawdzięczają postępowi technicznemu oraz nauce. A to oznacza, że są wytworem cywilizacji rozumu<sup>5</sup>.

Sztuka mediów mechanicznych - fotografia i film - a przede wszystkim sztuka mediów elektronicznych - sztuka video, sztuka laserowa i holograficzna, sztuka komputerowa oraz komunikacyjna (Popper, 1993) - odgrywa współcześnie bardzo ważną rolę w całościowo pojmowanej kulturze artystycznej. Jej znaczenie jest szczególnie duże w krajach o znacznym stopniu zaawansowania technologicznego, gdzie łatwiejszemu dostępowi do skomplikowanych i kosztownych technologii towarzyszy rozbudowana świadomość medialna. Interioryzacja logiki mediów (zachodząca w wymiarze społecznym) jest bowiem niezbędnym warunkiem rozwoju sztuk medialnych.

Równoległe trwanie i rozwój tendencji artystycznych zakorzenionych w przypisywanej rodzajowi ludzkiemu potrzebie irracjonalizmu, z jednej strony, oraz sztuk mediów mechanicznych i elektronicznych, wyrastających z ducha racjonalizmu, z drugiej, to właśnie owa szczególna konfrontacja artystyczna, którą wspominałem na początku tego rozdziału.

Na pozór oba te nurty działań artystycznych oraz związane z nimi postawy i światopoglądy tworzą rzeczywistości całkowicie odrębne, pozabawione płaszczyzn komunikacji. I faktycznie, po obu stronach można odnaleźć liczne przykłady dzieł zamykających się w jednorodnym świecie metafizycznego wzruszenia, bądź w królestwie utopii technologicznej. Jednak nie mniej liczne są realizacje artystyczne, które łączą w sobie oba te, zdawałoby się wrogie, obszary w całość o ekspresji zintensyfikowanej dzięki równoczesnemu działaniu różnorodnych jakości. I te właśnie prace wydają się kwintesencją sztuki naszych czasów, jej różnorodności, jej wewnętrznych napięć i paradoksalności połączeń.

Bardzo rozmaite dzieła powstają na tych pograniczach. Różnią się rodzajem wykorzystanych technologii, zakresem ich użycia, skalą projektu. Nie sposób dziełom tym wyznaczyć jakiegokolwiek granice. Bywają pojedynczą taśmą video, instalacją interaktywną czy też instalacją Virtual Reality. Niekiedy przybierają postać całej wystawy, złożonej, wielo- i różnoelementowej, a zarazem jednorodnej w charakterze. Jak „Sny”, czy też „Płynąc” Izabelli Gustowskiej.

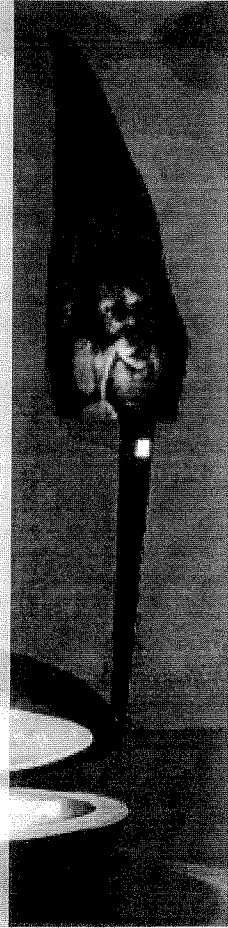
<sup>5</sup> Nie przeszkadza temu fakt, iż powstanie niektórych sztuk medialnych było poprzedzone stuleciami poszukiwań prowadzonych na obszarach sztuk tradycyjnych, poszukiwań, które wyrastały z potrzeb nie zakładających powstania mediów jako warunku niezbędnego dla ich realizacji.

## Przestrzenie video

Gustowska od połowy lat osiemdziesiątych coraz śmielej zagłębia się w przestrzenie artystyczne ugruntowane w technologiach medialnych. Swoją pierwszy videoperformance: *Portret wielokrotny* przedstawiła w poznańskiej galerii „Akumulatory” w roku 1985. Następnie, po serii kolejnych videoprezentacji, w których obecność artystki należała do ich niezwykłych atrybutów, Gustowska zaczyna przedstawiać instalacje video, dzieła usamodzielnione, potrafiące już żyć bez wsparcia fizycznej obecności autorki. Piszę - fizycznej - gdyż wirtualnie, w postaci obrazowych, elektronicznych fantomów Gustowska jest zawsze obecna w przestrzeni (świecie) swych dzieł.

Początkowo video egzystuje w instrumentarium artystycznym Gustowskiej - na równych (bądź może nawet mniejszych) prawach - obok wielu innych technik: grafiki, rysunku, malarstwa, fotografii, tkaniny... W latach ostatnich, to znaczy przynajmniej po 1995 roku, wydaje się jednak, iż artystka wyraźnie już uprzywilejowała video (wspierane przez fotografię). Jej najważniejsze prezentacje artystyczne, jak choćby indywidualna wystawa „Płynąc”, zorganizowana w Galerii Sztuki Współczesnej „Zachęta” w Warszawie (1996), czy też ekspozycja w ramach Biennale Nowej Sztuki w Zielonej Górze (ten sam. rok), pokazują, iż Gustowska korzysta przede wszystkim z narzędzi elektronicznych. Jednak jej doświadczenia z innymi rodzajami artystycznymi nie pozostają bez wpływu na kształt i ekspresję tworzonych video-objektów. Widmowe, wirtualne formy obrazowe doskonale koegzystują z materialnością ich fizycznych ciał. Rozróżnienie pomiędzy instalacją video a rzeźbą video odnajduje w twórczości Gustowskiej doskonale usprawiedliwienie. Kreowane przez nią obiekty, bowiem, to właśnie video-rzeźby, a zróżnicowane relacje pomiędzy ich materialnością a wirtualnością należą do najważniejszych atrybutów twórczości tej artystki.

Aktywność artystyczna Gustowskiej pozostaje od lat w kręgu kilku podstawowych tematów, z których wyłaniają się następnie serie realizowanych prac. Tematy te wyznaczają również zróżnicowanie jej sztuki medialnej. Sama autorka wyodrębnia trzy takie cykle: „Względne cechy podobieństwa” (problem bliźniaczości) realizowany od 1979 roku, „Sny” - od roku 1990, oraz „Płynąc” - od 1994 (Gustowska, 1996: 5-6). Nie trudno dostrzec, iż pomiędzy tymi tematami występują bardzo silne pokrewieństwo. Rzekłbym, iż pozostają one, w pewnym



sensie, w układzie zhierarchizowanym, w którym oniryczność pozostaje kategorią centralną. Ewokuje ona nastrój charakterystyczny dla dzieł Gustowskiej, pełen tajemniczości, transcendujący granice realnego świata. Dzieła te odwołują się do symboliki żywiołów, zwłaszcza wody, oraz symboliki lunarnej. Są także pełne odniesień do szeroko rozumianej problematyki kobiecości (co oczywiście nie musi oznaczać zaangażowania feministycznego). Gustowska od kilku już lat pozostaje w kręgu swych obsesji onirycznych, wyrażając je w działaniach performance, pojedynczych obiektach, a wreszcie - w aranżacjach wypełniających rozległe przestrzenie wystawowe. Intensywność rozwoju tej tendencji świadczy o jej znaczeniu w artystycznym świecie autorki. Sama Gustowska ujawniając w swych wypowiedziach osobisty wymiar pracy podkreśla znaczenie problematyki snu i estetyki onirycznej:

„Pod koniec 1990 powstaje zielony obiekt - to letni upalny sen Ofelii - zarazem pierwszy z cyklu 'Sny'. Od tej chwili do dnia dzisiejszego jestem uwięziona w snach, SNY to drugie moje życie toczące się poza mną. Nie wiadomo tak naprawdę z jakich inspiracji powstają, skąd bierze się ich intensywność, powtarzalność, kolory i dźwięki.

Sny to także nasze opuszczone ciała, porzucone w pościelach i ogrodach w gorące lato, chłód zimy. To rzeczywistość pomieszana z marzeniami sennymi. Czasem chwila na granicy wieczności. Coraz głębiej wchodzi w sny i tak naprawdę nie wiem dlaczego, chociaż są barwne, w pracach powracają czarno-białe. Dlaczego osaczają mnie dziesiątki śniących swoje sny dziewczynek, młodych, starszych i bardzo starych kobiet? Dziesiątki snów śnionych przez wiele osób w tym samym czasie. Postaci otulonych w białe prześcieradła i nagie ciała z letnich nocy, zapisane na czarnych szklach, zatopione w szklanych taflach. Nieodgadnione - tak jak to wszystko co jeszcze jest przede mną” (Gustowska, 1994).

Wypowiedź autorki łączy artystyczny i egzystencjalny wymiar sztuki w jedną całość, tak jak sen łączy rzeczywistość z marzeniem, intymność wewnętrznego świata z poetyką dyskursu retorycznego (zgęszczenie, przesunięcie, wtórne opracowanie...). Podróż przez artystyczne przestrzenie Izabelli Gustowskiej, która może przybrać postać wędrowki przez jej wystawę „Sny”, to wmieszanie naszych własnych snów, marzeń i lęków w przestrzeń zaludnioną przez widma żywiące się niepokojem i nadzieją. Na sen wieczny.

## **Sny**

Zanim wkroczymy w świat snów Gustowskiej<sup>6</sup> i ujrzymy pierwsze obrazy, słyszymy dźwięki melodii jakby wygrywanej przez pozytywkę

<sup>6</sup> Przedmiotem analizy jest wystawa Izabelli Gustowskiej „Sny” w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, 3.03-10.04.1994

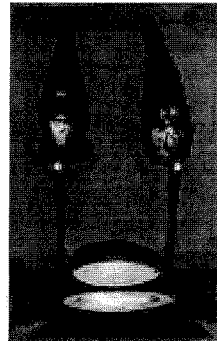
(w świecie snu nic nie jest oczywiste ani pewne), sączące się jak krople, spadające mechanicznie i monotonicznie, udające życie, którego są jedynie namiastką, przypominające o czasie, który upływa nawet wtedy, gdy jesteśmy nieobecni. Dźwięki te współtworzą zarówno nastrój, emocjonalny wymiar wystawy, jak i jej znaczenia.

W mojej podróży przez wystawę wkroczyłem najpierw w sen niebieski. Dwa monitory przedstawiające wędrownkę przez wnętrza i korytarki, wędrownkę samej autorki pogrążonej w trwaniu lub spoglądającej na mnie z ekranu (czyżbym był jedynie jej snem?), jej odbicia w rozmaitych powierzchniach - szklanych taflach (nie raz jeszcze spotykać będziemy na tej wystawie obrazy odbicia, czyli odbicia w odbiciu). Wszystko w kolorze niebieskim. Pomiędzy monitorami dwie prostokątne, podłużne, umieszczone w poziomie gabloty (obraz zamknięcia?). W pierwszej przedstawione nagie ciało kobiece zanurzone w wodzie. Śniące? Martwe? Woda symbolizuje zarazem śmierć i nadzieję odrodzenia. W drugiej - kobieta (tym razem ubrana) leży wśród roślinności (czy dusza pozostaje w naszym ciele gdy śnimy?).

Niepewność i stałe odczucie bliskości śmierci towarzyszyć mi będzie przez całą wystawę. Przypomina iż śnienie, to bardzo niebezpieczne zajęcie. Że zdajemy się na hazard pogrążając w sen, gdyż nie wiemy, który ze snów zamknie nas na zawsze. Bo przecież kiedyś nie wrócimy, a każdy sen może być tym ostatnim. I co dzieje się z naszym ciałem gdy śnimy. Czy jest ono częścią snu. Czy też pozostaje poza nim? I gdzie? I co się dzieje z duszą? Czy jeśli i ciało i dusza śnią wspólnie, to pozostają zarazem w tym samym świecie? I co odbija się w lustrze gdy śnimy naprzeciw niego?

Kolejne etapy wędrownki przez wystawę przeprowadzają nas przez sny wielokolorowe i monochromatyczne (po niebieskim przyjdzie czas na czerwony i zielony). Będą też i czarno-białe. Te same obrazy w licznych kolejnych monitorach. Ta sama wędrownka, której nasza jest tylko powtórzeniem. Jedynie w ciągle nowych kształtach i ich nowych układach pojawiają się gabloty - więzienia śniących kobiet. Kobiet martwych. Ciał martwych. Ciał w rozkładzie. Szczątków. Form biologicznych. Jak gdyby regres snu mógł nas przenieść w czas Chaosu.

Dalej aranżacja tworząca skośną taflę składającą się z wielu szklanych płyt. Każda kryje fotografię: dłonie, filizanki... Za jedną płytą - monitor. Obraz ruchomy. Ale świat ten sam: dłonie, filizanki, opróżniane, napełniane. Powolny rytm powtórzeń.



izabella gustowska, z wystawy *plynąc*, 1997



Dalej (po raz pierwszy) kobieta uwolniona z zamknięcia gabloty, ale w zamian uwięziona w emulsji fotograficznej, na płótnie wymodelowanym przestrzennie; forma ta jest połączona z płaską fotografią umieszczoną za powłoką z plexiglasu. Obok monitor. Obrazy, różne obrazy.

Jeszcze dalej, na kolejnej ścianie, wrzecionowate formy, jakby czółna. W każdej z nich, w centralnej części, podświetlona na żółto, twarz kobieca. W ostatniej - twarz na monitorze, nieustannie przeobrażana, grafizowana, rozplywające się kształty, twarz śniąca, na granicy istnienia i niebytu, usta otwierające się jakby z braku powietrza.

W pobliżu napotykam okrągłe, czarno-białe podobizny, na blaszanej powierzchni, jakby fotografie nagrobkowe, twarze kobiece, oczy otwarte lub zamknięte. Jedna fotografia w tej instalacji to (również okrągły) obraz wyświetlany z projektora slajdów (jeszcze jedna forma obrazu). Czarno-biała, negatyw. Projektor podwieszony kołysze się lekko nadając obrazowi pozór ruchu i, paradoksalnie, czyniąc go jeszcze bardziej martwym.

#### Obrazy śmierci.

I jeszcze forma ewokująca nadzieję - łódź - duża, samotnie stojąca w oddzielonej przestrzeni galerii. Postać kobiety - fotografia na modelowanym płótnie - zawzięcie śniącej (o podróżach?). Wspomniana nadzieja - otwarty horyzont - może być złudzeniem. Pływa się też po Styksie. Ale bilety sprzedawane są tylko w jedną stronę.

Obrazy „Snów” pojawiają się na różnych podłożach: papierze, ekranie monitora, płótnie, szkłe, metalu. Płaskie, bądź modelowane w kształty ciał. Te multiplikacje, jeszcze jeden paradoks, odzierają podobizny ze śladów życia, ujawniają pozór zmian, fałsz autentyków.

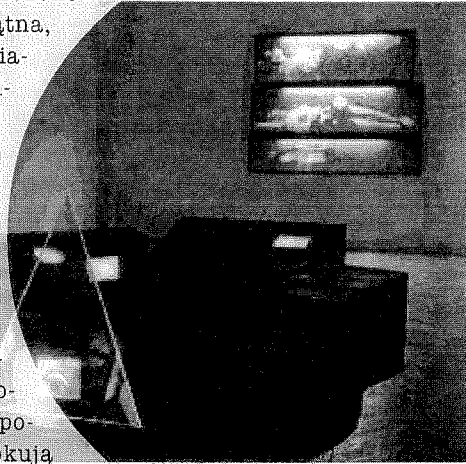
Następna instalacja czyni tę grę pozorów głównym elementem dyskursu pomiędzy odbiorcą a dziełem. Metalowa, górująca nad nami forma, jakby skała lub orzech, rozpołowiona. Górna część odchylona do tyłu odsłania wewnątrz wypełnione brudną, nieruchomą wodą. Wodą śmierci. Jedyne ruch, jaki w niej dostrzegamy, ruch, który nie może wnieść żadnej zmiany w jej zastygłe trwanie, to ruch obrazów odbijających się na powierzchni (w górnej, odchylonej części umieszczony jest niewielki monitor). Także dźwięki pochodzą z Tamtego świata. Mycie podłogi, progu drzwi prowadzących do wnętrza domu. Rytuał przejścia? Czasami obraz na ekranie przedstawia powierzchnię (ruchomej, żywej) wody. Wtedy odbicie wody odbija się w wodzie. A kiedy w wodzie przedstawianej na ekranie pojawia się odbicie innego jeszcze obiektu, to wówczas jego odbicie w wodzie odbija się w wodzie. Nieskończoność dwóch luster ustawionych naprzeciw siebie.

Wędrówka przez wystawę przypomina niekiedy drogę przez labirynt, chociaż nie ma ona bynajmniej formy labiryntu. Jedynie nastrój niekończącego się marszu. Uczucie, że droga wiodąca do przodu do niczego nas nie przybliży.

Czy sen przynosi prawdziwe spełnienia?

Teraz na drodze pojawiają się cztery formy, czarno-białe, jakby sarkofagi, które wyobrażają zarażem kobiety w różnych pozach. Umieszczone w parach. Pomiędzy nimi duża, prostokątna, poziomo usytuowana fotografia. Czarno-biała, podświetlona żółtym światłem. Przedstawia nagie ciało kobiety, wyprostowane, leżące na plecach, jakby martwe, jakby na stole sekcyjnym.

I ostatni już sen. Formy w kształcie graniastosłupów, wysokie, opierające się o ścianę pod samym sufitem, podświetlone żółtym światłem podstawy. Każda z nich zawiera jedną ścianę wypełnioną fotografiami twarzy (czarno-białe, zgrafizowane, negatyw-pozytyw), martwych za powłoką z plexiglasu. Mimo iż liczne, ewokują uczucie samotności.



Formy te są oskrzydłone przez inne, wiszące na ścianach, przedstawiające uproszczone sylwetki (właściwie twarze) kobiet (jeszcze raz fotografie na płótnie). Cztery (po obu stronach para) prezentują jedną postać, dwie z nich - połączone twarze dwóch kobiet. Po raz pierwszy (i jedyny) naruszona została zasada samotności obrazu.

Czy we śnie zawsze jesteśmy samotni?

Czy to oznaka (zapowiedź) powrotu? Czy przypomnienie, iż śniliszy kobiety?

Tak często pojawiające się żółte światło wywołuje we mnie każdorazowo, także i w przypadku tej ostatniej instalacji, przygnębienie, żalobny nastrój, uczucie pustki.

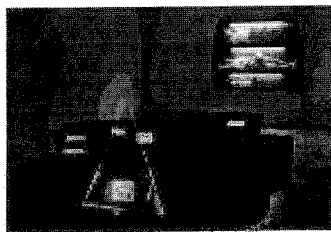
Emocje negatywne.

I półmrok wypełniający przestrzeń wystawy. Przestrzeń snów. Spokojnych, subtelnych, koszmarnych w tej łagodności.

Bywają sny kolorowe, jasne, ciepłe. Te są naprawdę niebezpieczne. Nie chce się z nich powracać do rzeczywistości. Sny czarno-białe, natomiast, są egzorcyzmowaniem i oswojaniem lęków. Także tego najgorszego. Przed śmiercią.

„Gdy umysł śpi, budzą się upiory”. Sny Izabelli Gustowskiej nie budzą strasznych zjaw. Są łagodne, spokojne. Śmierć, bowiem, nie jest w istocie upiorna. Jest cicha i nieruchoma.

izabella gustowska, odbicia, 1995



nowa fala



polka sztuka video  
lat dziewięćdziesiątych



## 1

Ruchomy obraz staje się w ostatnich latach coraz bardziej dynamiczny, gwałtowny i - coraz częściej - agresywny. Obserwacja ta odnosi się zarówno do kina (w jego wersji artystycznej oraz popularnej), jak i do elektronicznej produkcji telewizyjnej. Rosnące znaczenie odgrywa w tym procesie muzyka wykorzystywana we wspomnianych realizacjach: twarda, ostra, o wyraźnie ukształtowanym rytmie. Ona to bowiem wyznacza bardzo często kształt dzieła nadając mu tym samym własne cechy strukturalne. Struktura takich realizacji jest zwykle skomplikowana, wielopoziomowa i meandryczna.

Transformacjom tym towarzyszy równoległe inny proces, który określiłbym mianem wirtualizacji. Obrazy coraz rzadziej odnoszą się do świata, który rozpoznajemy jako naszą rzeczywistość, coraz częściej, natomiast, przybierają postać simulacrum - przedstawienia nie odsyłające do świata realnego, ani do żadnej jego subiektywnej reprezentacji. Simulacra owe, chociaż nie posiadają w istocie statusu rzeczywistości, uzyskują go jednakże wtórnie w percepcjach odbiorczych. Liczne dzieła współczesne łączą w sobie wpływ obu wskazanych tendencji (muzykalizacji i wirtualizacji).

Nowa polska sztuka video rozwijająca się bardzo szybko od 1989 roku należy w niektórych swych przejawach do powyżej opisanych nurtów. Transformacje systemu telewizji w Polsce, związane z tym rozwój rynku reklam i videoclipów, oraz ekspansja ich poetyk, postępująca komputeryzacja sztuki, związki ze sceną rockową, dodatkowo wsparły ekspansję wskazanych tendencji i sprawiły, że estetyka szeregu artystycznych realizacji video autorstwa najmłodszej generacji twórców ukształtowała się w polu oddziaływania opisanego powyżej paradygmatu. Obok nich, jednakże, trwa postawa, wyrastająca z tradycji awangardowej, która sens niezależności artystycznej dostrzega, między innymi, w opozycji wobec sił sprowadzających różnorodność do wspólnych parametrów, postawa pozostająca w konflikcie z estetyką telewizyjną, tworząca w zamian indywidualne, odrębne poetyki.

## 2

Koniec lat osiemdziesiątych, jak już wspominałem, przyniósł w Polsce prawdziwą erupcję wystąpień artystycznych posługujących się technologiami video. W dużym stopniu ta intensyfikacja artystycznych działań medialnych jest związana z powstaniem wrocławskiego festiwalu Wizualnych Realizacji Okołomuzycznych (pierwsza edycja w 1989 roku), stymulującego aktywność video poprzez otwarcie dlań nowych możliwości prezentacji (a w dalszej kolejności i produkcji). Festiwal WRO, pierw-

sze pracownie w wyższych uczelniach włączające video do swego programu (PWSSP w Poznaniu i Gdańsku, WSP w Zielonej Górze) i systematyczne (poczynając od 1990 roku) prezentacje video w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, stworzyły nowy, inspirujący kontekst dla polskiej sztuki video, kontekst, w którym i dzięki któremu odnajduje ona dla siebie pełnoprawne miejsce w świecie sztuki. O stymulującej roli owych inicjatyw świadczy niezbieżnie fakt, iż obok tradycyjnie związanej ze sztuką video Łodzi, właśnie w tych wskazanych powyżej miastach rozwinęły się nowe ośrodki twórcze - środowiska artystów video (najmłodsze takie ognisko powstało ostatnio w Lublinie, wokół galerii „Kont”, za sprawą Wojciecha Bobrowicza i Zbigniewa Sobczuka).

W nowo kształtującym się układzie wyrastającym z tak ożywczego dla polskiego video artu przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych sztuka video rozwija się zarówno w postaci autonomicznych form wypowiedzi artystycznej - przede wszystkim: taśmy i instalacje, jak i uwikłana w złożone formy aranżacji przestrzennej, wielotworzywowe struktury audiowizualne (jak w dziełach Izabelli Gustowskiej i Jacka Staniszwskiego), oraz w postaci videokoncertów.

Ta nowa fala polskiej sztuki video po raz pierwszy, chyba, ujawniła charakterystyczne dla siebie właściwości w pochodzących z końca lat osiemdziesiątych realizacjach grupy „Yach-Film”<sup>1</sup>, oraz pracach Krzysztofa Skarbka. Dominacja ekspresji nad refleksją, spontanicznej kreacji graniczącej z zabawą (ludyczność zdaje się istotną cechą tego nurtu) nad skupieniem, porzucenie zainteresowania problemami teoretycznymi, to znamiona tej postawy<sup>2</sup>. Artyści ci znacznie swobodniej, niż ich poprzednicy, traktują medium elektroniczne; Skarbek przenosi na obszar video swoje uprzednie doświadczenia z filmem, łączy video z muzycznym performance i koncertem, podczas gdy Yach Paszkiewicz ze swoją grupą całą aktywność lokuje na pograniczach performance, filmu i video. Także i w jego przypadku związki z muzyką były bardzo istotne, tak że późniejszy akces Paszkiewicza do świata videoclipu wydaje się konsekwencją dokonanych wcześniej wyborów artystycznych.

Wskazany ludyczny charakter tych realizacji nie oznacza, iż stają się one przez to mniej ważne i pozbawione znamion autorskiej wypowiedzi. Na przykład przestrzenie, po których porusza się Skarbek, to świat zachowań rytualnych, paramagicznych, a witalna ekspresja jego prac zawiera w sobie ładunek uprzednich przemysłów na temat rzeczy-

<sup>1</sup> Jan Paszkiewicz, Dorota Podlaska, Bombela i Andrzej Kulch, Andrzej Wąsik.

<sup>2</sup> Do zbadania pozostają związki tego nurtu video (pojmowanego całościowo, nie tylko w odniesieniu do przywoływanych w tym miejscu artystów) z ruchem nowej ekspresji, który uobecnił się w znaczący sposób w nowej polskiej sztuce w połowie lat osiemdziesiątych. W przypadku Skarbka związki te jawią się jako bardzo istotne już w kontekście jego własnej twórczości.

wistości w jej różnych wymiarach. Bardzo wyraźnie pokazuje to autor-ski komentarz do video *Nasz prędko Beton-Aront* (1989), realizacji bardzo ważnej dla początków nowej fali video w Polsce:

“Akcja filmu rozgrywa się w Nowej industrialnej Wiosce. Ludzie ze swoimi rytuałami w maskach, świętych barwach akceptują surową nieprzystępną rzeczywistość, w której przyszło im żyć. Starają się oswoić poprzez magiczne działania.

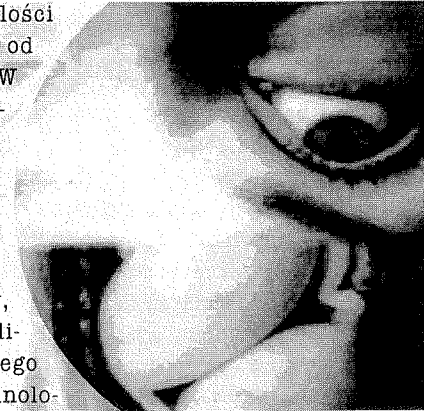
W filmie tym można dostrzec to, co porusza w granicznych sytuacjach Nasze zmysły, a mianowicie: Prometeizm, Bunt, Heroiczność, Dobry Humor.

BETONOWE konstrukcje - moduły to jak święte posągi - Ołtarze lub pierwotny Busz. Odwieczne siły zderzają tu miłość i przemoc” (Skar-bek, 1992).

### 3

Nowa fala w polskiej sztuce video jest bardzo różnorodna. Rosnącej liczbie artystów, wielości ośrodków i przedsięwzięć (do istniejących już od kilku lat festiwali WRO we Wrocławiu i w CSW w Warszawie dołączył także i Lublin), towarzyszy lawinowy przyrost różnorodności postaw artystycznych, zainteresowań i sposobów ich uzewnętrznienia. Po raz pierwszy w już ponad dwudziestoletniej historii sztuki video w Polsce wyraża się ona w tak wielopaki sposób (i nie jest to chyba tylko rezultat czasów, w których erupcja ta nastąpiła, czasów pluralizmu estetycznego, lecz także wynik swoistego odblokowania mentalnego, politycznego i technologicznego zarazem). W tej różnorodności odnaleźć już można pierwsze skryształizowane (lub krystalizujące się) indywidualności twórcze.

Prace Jana Brzuszcza, debiutującego i nagradzanego na festiwalu WRO, wyróżniają się swoistym poczuciem odpowiedzialności za trwanie elementarnych wartości ludzkich. Zainteresowanie ekologią wiąże się w przypadku tego artysty z próbą zbudowania płaszczyzny, na której poglądy nie są jedynie głoszone, lecz także i przeżywane. Poszukuje on inspiracji zarówno w świecie natury, jak i w muzyce (świecie kultury). Uważa, iż technologia powinna być podporządkowana wartościom i emocjom, które w sztuce, także i w video, dominują (powinny dominować)





nad techniką (Pitrus, 1991). W swoich kilku pracach Brzuszek zdażył już zbudować własną poetykę ekspresji. W tekście opublikowanym w katalogu łódzko-poznańskiej wystawy „Video, instalacje, performance. Sztuka video w Polsce” (1994) Brzuszek napisał, między innymi:

„Praca w technice video jest dla mnie konfrontacją z nowym narzędziem i możliwościami wyrazu własnej ekspresji, trudnymi lub niemożliwymi do wyrażenia w innych mediach. Technika jest jednak zawsze wtórna do idei. Korzystam ze zdobyczy technicznych w pewnym celu. Nie jest moim celem korzystanie ze zdobyczy technicznych (...)

Moje prace powstają, jak do tej pory, nie w wyniku stawianych sobie zadań. Powodem ich istnienia są szczególne sytuacje odnalezione w otaczającej mnie rzeczywistości (...) Te obrazy żyją same. Ja jedynie powołuję ich istnienie w innym wymiarze, zapisując na taśmie magnetycznej i wspomagając ich działanie dźwiękiem. Zadaję w ten sposób pytania o tożsamość, miejsce, o pewien porządek w sferze wartości” (Hornowska/Lechowicz, 1994: 60-61).

Barbara Konopka także rozpoczęła pracę z video w roku 1989. Wykształcenie i uprzednio podejmowane działania artystyczne w dziedzinie muzyki i sztuki performance nadały jej postawie bardzo charakterystyczny kształt, a zrealizowanym dziełom - szczególny typ wrażliwości, od samego początku łączący dramatyzm wyrazu (*XII. Animus*, 1990) z poetyckością i sensualizmem (*Salve Nostradamus!*, 1990), oraz z rosnącym zainteresowaniem formalno-wizualnym i technicznym wymiarem video. W początkowym okresie najbardziej uderzającą cechą realizacji Konopki był oniryzm, który niemal w naturalny sposób osadzał się w świecie tworzonych przez nią obrazów. Ona sama tak wówczas pisała o tej właściwości swoich prac: „Bliski wydaje mi się model onirycznego myślenia o sztuce. Dotyczy on nierozzerwalności tak zwanych ‘treści’ i ‘formy’. Obie te jakości wynikają jedna z drugiej, bez podziału na elementy świadome i nieświadome. Źródłem tej postawy była moja potrzeba znalezienia wspólnej płaszczyzny dla sfery dźwięku (sfery najczystszej) i obrazu, płaszczyzny, na której nie tracą one swej autonomii. Okazało się to możliwe poprzez kształtowanie materii wizualnej według uniwersalnych prawideł, jakimi rządzone są dźwięki. A ponieważ prawa te przewyższają doskonałością i konsekwencją racjonalny umysł człowieka, więc pozostała mi tylko rola uważnego koordynatora powstających konstrukcji wizualno-akustycznych” (Konopka, 1992: 39).

W latach następnych, stale rozwijane i pogłębiane zainteresowanie parapsychologią, astrologią, magią i sztukami tajemnymi staje się, zwłaszcza w ostatnich pracach, wyraźnym znamię postawy Konop-

ki. Tak pisała ona na temat owej szczególnej konfiguracji, w której umieszcza swoją sztukę:

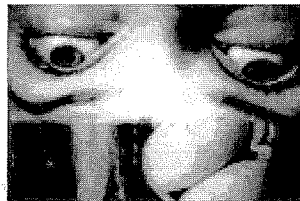
“Żyjemy w czasie naznaczonym przenikającymi się wpływami Ura-  
na i Neptuna - planet powoli biegnących i tym samym wyciskających  
piętno w świadomości całych pokoleń. Owocem oddziaływania Neptuna,  
z jego iluzją i konfuzją jest mamiący tłumy Kinematograf. Roli Kina  
komentować już nie trzeba.

Dopiero Uran - niosąc energię elektryczną, ekstremizm i indywidual-  
alizm, poprzez innowacje technologiczne umożliwił rozwój autonomicz-  
nej dziedziny Sztuki Ruchomego Obrazu, która obejmuje video-art, com-  
puter-art z instalacjami ‘virtual reality’ itp. (...)

Technika umożliwia materializację projekcji ‘aktywnej imaginacji’  
autora, pozwala na współuczestniczenie w penetracji mniej lub bardziej  
intrygujących obszarów rzeczywistości, gdzie zasadą jest transcenden-  
cja, a nie czysta spekulacja.” (Konopka, 1993).

W najnowszych pracach Barbara Konopka podejmuje ponadto za-  
gadnienie transmisji energetycznych traktując swoje realizacje video  
jako wehikuł własnych, oraz kreowanych energii, a zarazem - jako sty-  
mulator wzbudzający poruszenia energetyczne u odbiorcy, wywołujący  
poruszenia - rezonanse budujące płaszczyznę dla podążających w ślad  
za doświadczeniem psycho-fizjologicznym interpretacji symbolicznych.  
Doskonałym przykładem tej postawy jest jedna z jej ostatnio zrealizo-  
wanych prac: *Kaprysy i wariacje na tematy własne. Opus 13* (1994).  
Także i tej tendencji towarzyszą konstatacje teoretyczne, których kształt  
- oscylujący pomiędzy traktatem-manifestem a wypowiedzią poetycką -  
ostatecznie każe nam uznać w nich jeszcze jedną formę kreacji arty-  
stycznej:

„Jedna homogeniczna płaszczyzna ślizga się po następnej  
Znaczone pożera Znaczące  
wśród mnożących się nierozstrzygalników  
Dominanta przemieszcza się niepostrzeżenie  
Elementy drugorzędne, ornamenty  
zajmują miejsce pryncypium  
Migotanie obrazów  
Lawina impulsów, mimo ich niewielkiej  
intensywności  
nie zostawia czasu na sublimacje  
Możliwości percepcji przewyższają  
umiejętność składowania wrażeń  
w stanie względnej świeżości



barbara konopka, wariacje i kaprysy na tematy własne. opus 13, 1994

Mentalne niestrawności (mdłości?)

Ekran energetyczny

W procesie autoafirmacji zbliżamy się do niepewnego regionu ramy

gdzie podawane jest w wątpliwość nasze wnętrze i zewnątrz

(Jak jest z tą żenującą historią kobiety osaczonej przez

Obsesyjne Rytuały?)

Czy trzeba usprawiedliwiać własną próżność?

Pathos

Co z estetycznym wymiarem cierpienia?" (Konopka, 1996: 24).

Mirosław Emil Koch również debiutował w końcu lat osiemdziesiątych. I także w jego pracach dostrzec można połączenie fascynacji formami energetycznymi, wyrazistymi emocjonalnie, których ekspresja jest kreowana przez współdziałanie ruchomego obrazu i muzyki, z dbałością o symboliczny wymiar konstruowanego przekazu. W miarę upływu czasu Koch w coraz bardziej wyważony sposób używał technologii video, dzięki czemu ekspresja jego prac stawała się bardziej skoncentrowana i coraz lepiej służyła organicznemu połączeniu emocji, doświadczeń estetycznych i idei.

Maciej Walczak - muzyk z wykształcenia - traktuje video jako narzędzie struktur bardziej złożonych. Tworzy on audiowizualne „live” koncerty posługując się komputerem, synteizatorem dźwięku i video-projektorem. Przygotowywane wcześniej „partytury” - programy komputerowe stanowią jedynie podstawę dla każdorazowo innego „wykonania”. Jego abstrakcyjne obrazy wyrażają przede wszystkim, tak jak i kompozycje muzyczne, fascynację zjawiskiem ruchu (widzialnego i słyszalnego), a sposób ich prezentacji wprowadza problem przypadku i jego roli w procesie twórczym, zagadnienie struktur aleatorycznych, i - szczególnie pojmowany - temat interakcji pomiędzy artystą, jego stającym się dziełem i obecną przy tym publicznością. Najnowsze projekty Walczaka są lokowane w wirtualnych przestworzach Internetu i włączają w pole symultanicznej kreacji artystów fizycznie znajdujących się w różnych, bardzo oddalonych od siebie miejscach.

Obok dzieł Macieja Walczaka, technologie komputerowe znajdują godne uwagi zastosowania także w animacjach Jacka Szleszyńskiego. Ich dynamika, intrygująco zmienny rytm oraz interesujące, asymetryczne powiązania obrazu i dźwięku zwróciły już uwagę selekjonerów i jurorów wielu festiwali.

Piotr Wyrzykowski nie poprzestaje w swojej twórczości na realizacji taśm video. Uprawia performance, tworzy instalacje. Niechęć do mate-

rialnego wymiaru artefaktu prowadzi go w stronę interaktywnych instalacji komputerowych i dalej ku projektom dzieł realizowanych w rzeczywistości wirtualnej. Jego najnowszy, interaktywny projekt (zrealizowany w Banff Art Center, Kanada) został ulokowany w Internecie na platformie WWW. Wyrzykowski, w niezwykle interesujący sposób, łączy w swej postawie twórczej konceptualne inspiracje płynące z lat siedemdziesiątych z charakterystycznymi dla lat osiemdziesiątych działaniami performance. Takie połączenie - osadzone w kontekście historycznym - wydaje się bardzo charakterystyczne dla najciekawszych przejawów współczesnej polskiej sztuki nowych mediów (przy całej jej różnorodności).

W obu tych splecionych przestrzeniach: konceptualnej, oraz działań performance, szczególnie ważne znaczenie posiada problematyka ciała, cielesności, oraz jej materialno-wirtualnych wyznaczników. W koncepcji Wyrzykowskiego ciało, świadomość i jej odniesienie (a więc świat) tworzą jedną całość, która zarazem jest informacją. W interesujący sposób mówi on o tym w manifeście-wyznaniu „Fragment hipertekstu. Zapis linearny” (1994):

„23. Przestrzeń sztuki jest moim ciałem (...)

26. Wszystkie zjawiska społeczne mają swoje korzenie w naszej postawie wobec ciała (...)

35. Świadomość ciała jest rzeczą sztuki (...)

37. Sztuka jest funkcją ciała.

38. Cenzura jest wymierzona przeciw ciału.”

W rozmowie z Marzeną Guzowską (1996) Wyrzykowski podkreślał również kultowy charakter przestrzeni sztuki, oraz zniesienie w ramach kultury technicznej granicy pomiędzy sztuką a rzeczywistością pozaaartystyczną. Ów kontekst techniczny od kilku już lat stanowi bardzo istotny aspekt jego twórczości. Od 1994 roku, obok swej indywidualnej aktywności artystycznej, Wyrzykowski jest także aktywnym uczestnikiem działań „Centralnego Urzędu Kultury Technicznej” (CUKT)<sup>3</sup>.

Centralny Urząd Kultury Technicznej w prowokacyjny i radykalny sposób formułuje tezy dotyczące miejsca, znaczenia, funkcji i wartości technologii w ludzkim świecie. Bezosobowym, anonimowym w swym charakterze aranżacjom przestrzennym i obiektom tworzonym przez CUKT oraz techno-estetyce obrazów towarzyszą równie anonimowe, utrzymane w stylizyce biurokratycznej, manifesty i deklaracje. Niosą one ambiwalentną, pozbawioną emocji, cyberpunkową wizję nowego świata (zob. Kluszczyński, 1997a).

Dzieła tych właśnie twórców: Walczaka, Szleszyńskiego i Wyrzykowskiego w najciekawszy artystycznie sposób wprowadzają polską sztukę

<sup>3</sup> Pozostali „urzędnicy” CUKT: Rafał Grabowski, Robert Jurkowski, Artur Kozdrowski, Paweł Mazur, Jacek Niegoda, Anna Nizio, Adam Popek.

kę w wymiary kreowane przez najnowsze komputerowe technologie cyfrowe.

Prace Wojciecha Zamiary, realizowane zarówno w postaci taśm, jak i instalacji oraz performance, w przeciwieństwie do dzieł wspomnianych powyżej artystów, w znacznie mniejszym stopniu podążają śladem innowacji technologicznych. Elementaryzm poetyki jego twórczości przenosi uwagę odbiorców na semantyczno-emocjonalne aspekty sztuki dostarczając im rzadką już dzisiaj w polskiej sztuce mediów okazję do medytacji nad fundamentalnymi wymiarami egzystencji:

„Nie interesuje mnie tworzenie.

Zajęty jestem notoryczną, uważną i w miarę możliwości świadomą obserwacją.

Czasami staram się coś z tego opowiedzieć.

Czasami używam do tego video.

Video jest jak dziurka od klucza; staram się korzystać z niego jak z lustra.”

(Hornowska/Lechowicz, 1994: 71).

Twórczość video Marka Wasilewskiego jest skupiona, delikatna, zanurzona w świecie autorskich doznań, a zarazem stanowcza, w zdecydowany sposób wyodrębniająca w otaczającej go rzeczywistości własne środowisko - obszar penetracji. Świat video Wasilewskiego to jego najbliższe otoczenie: własne ciało, jego wizerunek, prywatne przestrzenie. Artysta skupia się na intymnym kręgu codzienności, odkrywa w zwykłych przedmiotach, białych zdawałoby się wydarzeniach, materię ekspresji artystycznej. W twórczości Wasilewskiego występuje również silnie zaznaczona skłonność do analizy języków sztuki, wewnętrznej struktury dzieła oraz jego relacji z medium. Wasilewski wydaje się jednym z nielicznych artystów młodego pokolenia (obok Wyrzykowskiego), który świadomie czerpie z dorobku polskiej sztuki analitycznej.

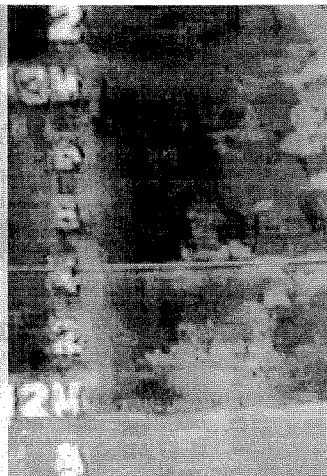
Obok wymienionych powyżej artystów polską scenę video zaludnia stale powiększająca się liczba również młodych twórców, na ogół z wykształceniem plastycznym, którzy przenoszą swoje doświadczenia kreacyjne na teren nowego medium. Ich związki z muzyką i sztuką performance wzbogacają estetykę realizowanych przez nich prac. Dzieła zmarłego przedwcześnie Jacka Felcyna, Roberta Jurkowskiego, Katarzyny Kaźmierczak, Anny Kuczyńskiej i Katarzyny Radkiewicz, Leszka Niedochodowicza, Tomasza Waciaka-Wójcika i Michała Mendyka, czy też Alicji Żebrowskiej, współtworzą obraz polskiej sztuki video dnia dzisiejszego, oraz zapowiadają jej przyszłe transformacje. Obok nich istnieje

także całkiem pokaźna grupa artystów, którzy, jak na przykład Marta Deskur czy Piotr Jaros, nie utożsamiając się bynajmniej z tym obszarem sztuki występują jednak sporadycznie (aczkolwiek w zauważalny sposób) w jego granicach poszerzając i pogłębiając świat jego form, znaczeń i wartości.

#### 4

Nowe tendencje, nowe postawy i estetyki nie zrywają więzi łączących współczesność z przeszłością. Obok licznych innowacji trwają zjawiska podtrzymujące ciągłość polskiej sztuki video.

Zasadniczym gwarantem tej ciągłości jest twórczość Józefa Robakowskiego, który przeżywa, składną, bardzo ciekawy i żywy okres swej pracy. Opisałem w jednym z wcześniejszych rozdziałów tej książki transformacje i trwanie jego twórczości. Tu jedynie chciałbym przypomnieć, iż charakteryzujący jego dzieło syndrom właściwości (transgresja-media-podmiotowość-gra-energia) jest obecny w całej jego trwającej już blisko czterdzieści lat praktyce twórczej przeobrażając się jedynie wewnętrznie. Wpływ jego sztuki na otoczenie (młodsze pokolenia artystów) wzmacnia jeszcze ten stabilizujący jej walor i buduje most pomiędzy historią a teraźniejszością.



Aktywność Robakowskiego jest ważnym, ale nie jedynym czynnikiem budującym więzi pomiędzy nowym a „starym” video art w Polsce. W wielu pojedynczych pracach różnych autorów można odnaleźć takie połączenia. Warto w tym miejscu wspomnieć o aktywności grupy „Wspólnota Leeżeć”, która nawiązuje swoją postawą do niegdysiejszych działań „Łodzi Kaliskiej”. Także Zygmunt Rytka w swych najnowszych pracach wiąże teraźniejszość z przeszłością, a funkcję owego łącznika spełnia jego koncepcja instalacji neuronowo-optyczno-elektronicznej:

„Pierwszym, ważnym założeniem w większości moich realizacji jest montaż bezpośrednio w kamerze (...) Rejestrowane są kolejne, następujące po sobie sytuacje (...) Drugą zasadą realizacji (...) jest ograniczenie zasięgu działania ‘na długość wyciągniętej ręki’. Jedną ręką obsługuje kamerę, która rejestruje czynności wykonywane przez drugą rękę. Powstaje w ten sposób podstawowa instalacja - powiązanie mechaniczno-elektronicznej kamery z biologicznym realizatorem, operatorem. Ręka prawa - kamera - oko - mózg - ręka lewa... tworzą obwód zamknięty i stanowią doskonałą instalację neuronowo-optyczno-elektroniczną (NOE).

Z narzędzi rejestrujących, używanych przez współczesnego artystę, kamera video jest instrumentem wiążącym najsprawniej przestrzeń fizyczno-wizualną z przestrzenią intelektualną” (Hornowska/Lechowicz, 1994: 70).

## 5

Bardzo pożyteczna dla opisu form obecności video w ogólnym pejzażu współczesnej sztuki polskiej, obok przywoływanej już prezentacji „Video, instalacje, performance. Sztuka video w Polsce”, okazała się wystawa „Videoprzestrzenie” zorganizowana przez Józefa Robakowskiego w 1994 roku w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie. Robakowski skierował do wybranej grupy twórców<sup>4</sup> pytanie: Czym jest dla ciebie video? Odpowiedzią na nie stały się właśnie „Videoprzestrzenie”, w których pokazało swoje prace 20 artystów i artystek. Pośród nich można było odnaleźć zarówno tych, którzy już od wielu lat są aktywni na polu video (na przykład sam Robakowski, czy też Izabella Gustowska, Zbigniew Libera, Jerzy Truszkowski, Zygmunt Rytka), tych, którzy poruszają się tu od niedawna (jak Marek Wasilewski czy Piotr Wyrzykowski), jak i tych, wreszcie, którzy nigdy dotąd z video nie pracowali (na przykład Włodzimierz Borowski czy Jerzy Grzegorski). Taka konfrontacja doświadczeń, pokoleń i postaw nie mogła nie przynieść interesującego materiału potrzebnego do odpowiedzi na pytanie o znaczenie video dla polskiej sztuki końca dwudziestego wieku.

Oczywiście, wartość poznawcza tej grupowej odpowiedzi jest ograniczona ilością i doбором uczestników, co pozbawia nas możliwości zbyt daleko idących i ostatecznych uogólnień. Obserwacje i wnioski wyniesione z wystawy mogą być odniesione głównie do przedstawionych prac i obecnych na niej artystów. Różnorodność przedstawionych realizacji, a przede wszystkim ogromna rozpiętość i różnorodność reprezentowanych postaw twórczych stwarza jednak dobre podstawy do ograniczonych generalizacji i pozwala mimo wszystko sformułować kilka hipotez.

Pierwsza obserwacja dotyczy stanu świadomości artystów polskich u schyłku dwudziestego wieku; epoki, którą Arnold Hauser (1974) określił niegdyś stuleciem kina, a która okazała się ostatecznie wiekiem mediów elektronicznych. Wystawa pokazała, iż w tak zróżnicowanej grupie artystów nie znalazł się nikt, kto uznałby (lub pokazał mimowolnie poprzez swoją realizację), że video nie należy do narzędzi dających się wykorzystać w jego/jej pracy twórczej. Oznacza to więc, iż video zapuściło już korzenie w polskiej rzeczywistości artystycznej, że jest

<sup>4</sup> W wystawie udział wzięli: Janusz Bałdyga, Włodzimierz Borowski, Jerzy Caryk, Witosław Czerwonka, Marta Deskur, Jerzy Grzegorski, Izabella Gustowska, Piotr Jaros, Mirosław Emil Koch, Barbara Konopka, Zbigniew Libera, Natalia LL, Józef Robakowski, Zygmunt Rytka, Sławomir Sobczak, Jacek Staniszewski, Jerzy Truszkowski, Maciej Walczak, Marek Wasilewski, Piotr Wyrzykowski.

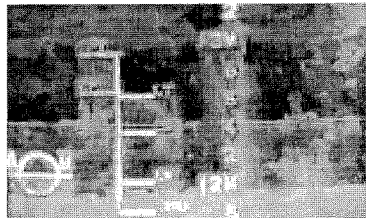
jednym z czynników określających stan świadomości artystów w naszym kraju.

Nikt oczywiście nie ma żadnych wątpliwości, że są też w Polsce twórcy (i to liczni), którzy nie mają i woleliby nie mieć nic wspólnego z video. Nie twierdzę jednak, że każdy artysta polski jest zwolennikiem mediów elektronicznych, lecz jedynie, iż video jest akceptowane jako własny środek wyrazu przez artystów bardzo różnej proweniencji.

Warte podkreślenia jest też przy tym to, iż artyści uczestniczący w wystawie nie poczuli się zmuszeni do wyjścia poza teren swych dotychczasowych dokonań twórczych. Instalacje Janusza Bałdygi, Włodzimierza Borowskiego, Jerzego Grzegorskiego czy Natalii Lach-Lachowicz są w widoczny sposób osadzone w kontekstach autorskich. Podjęta problematyka, konstrukcja prac, użyte materiały znane są doskonale z innych ich dzieł, tych, w których obywali się bez video. Tym bardziej dotyczy to twórców, dla których medium to jest narzędziem dobrze znanym i wielokrotnie już wykorzystywanym w pracy. Video znalazło więc swoje miejsce nie tylko w twórczości uczestników wystawy, lecz także - co ważniejsze - w ich poetykach. To najlepszy argument dowodzący, iż media elektroniczne zadomowiły się już w świadomości wielu artystów w Polsce.

Zwraca też uwagę różnorodność form użycia video. Nie mam tu na myśli odmienności postaw artystycznych, lecz różnorodność odmian video-instalacji obecnych na wystawie. Obok prac tradycyjnie wykorzystujących sprzężenie kamery z monitorem, prowadzące, między innymi, do gry pomiędzy przedmiotem i jego przedstawieniem (Janusz Bałdyga, Marek Wasilewski), bądź do medytacji nad publicznym i prywatnym wymiarem egzystencji (Jerzy Caryk), poprzez instalacje zbudowane z monitorów - rzeźby video (Witosław Czerwonka, Barbara Konopka), aż po aranżacje, w których video i zjawisko ekranowe występowało jako jeden z wielu elementów układu (na przykład Marta Deskur, Mirosław Emil Koch). W niektórych instalacjach można było odnaleźć zaczątki interaktywności (przede wszystkim w pracy Sławomira Sobczaka, ale także u Jerzego Caryka i Piotra Wyrzykowskiego). Różnorodność videoprezentacji dopełnił koncert audiowizualny Macieja Walczaka i akcja-performance Jacka Staniszewskiego, po której pozostał obiekt - ślad wydarzenia i autonomiczna instalacja zarazem.

Niektórzy z uczestników zaakcentowali w swych pracach obraz video ka-



piotr wyrzykowski, beta nassau, 1993



ząc widzom przez długi czas skupiać się na wydarzeniach ekranowych (Marta Deskur, Natalia LL, Piotr Jaros). Inni bardziej byli zainteresowani prowokowaniem refleksji stymulowanej strukturą relacji uchwytnych zmysłowo - obraz nie odgrywał w tym przypadku najważniejszej roli (Bałdyga, Borowski, Grzegorski). Jeszcze inni - jak Piotr Wyrzykowski - odrzucali całkowicie ideę przedstawiania budując w zamian audiowizualną przestrzeń doznań cielesnych.

Gdyby więc potraktować sopockie „Videoprzestrzenie” jako przedstawienie - próbkę reprezentatywną postawy artystów polskich wobec możliwości oferowanych przez video, to należałoby skonstatować rzeczywiste bogactwo form, ograniczone jedynie chyba przez niedostępność najnowszych i kosztownych technologii.

Zasługuje na wspomnienie także i rozmaitość problemowa przedstawionych dzieł. Obok prac skupionych na zagadnieniach metajęzykowych (na przykład: Borowski, Czerwonka, Rytka), i realizacji wyrastających z indywidualnych wizji - subiektywnych światów autorskich (tych było chyba najwięcej), zwracały też uwagę wypowiedzi o charakterze politycznym (Truszkowski, Staniszewski), czy też przewrotnie feministycznym (Natalia LL).

Niemal wszystkie prezentowane w ramach „Videoprzestrzeni” prace reprezentują stan świadomości, który określiłbym jako modernistyczny. Wyrastają z przekonania o nadrzędnej pozycji artysty wobec dzieła oraz sytuacji odbioru, hołdują rozmaicie pojmowanemu problemom przedstawiania i ekspresji. Unikając pułapek fałszywie, często, pojmowanego elektronicznego egalitaryzmu artystycznego unikają jednak także ryzyka wykroczenia poza dobrze już znany obszar doświadczeń. Dzisiejszy świat sztuk medialnych jest w znacznej mierze wyznaczany przez technologie komputerowe, które tworzą strategie interaktywne i preferują formy multimedialne. Jak próbowałem jednak pokazać w poprzedniej części tego rozdziału, najnowsza sztuka polska wkracza również i w te dziedziny.

dynamiczne przestrzenie doświadczeń



o twórczości mirosława rogała

mirosław rogała, *nature is leaving us*, 1989



## 1

Sztuka jest zawsze, do pewnego stopnia, wytworem swego otoczenia. Jest odpowiedzią na wyzwania, jakie nadchodzą ze strony jej środowiska kulturowo-społecznego i technologicznego. Stan zaawansowania cywilizacyjnego środowiska posiada wielki wpływ na świadomość społeczną, także tę, która leży u podstaw praktyk artystycznych, albowiem jesteśmy nieustannie i dogłębnie przekształceni przez nasze własne wynalazki (Kerckhove, 1996). Wyrastające z rozwoju technologicznego procesy transformacyjne tworzą obecnie zupełnie nowe, poszerzone otoczenie ludzkie, w którym biosfera łączy się w jedną całość z technosferą. W obrębie tej ostatniej jesteśmy współcześnie świadkami ogromnego i błyskawicznego rozwoju cyfrowych technologii informacyjno-komunikacyjnych. Współ z innymi, niezliczonymi zjawiskami, które są wytworem praktyk należących do kształtującej się dynamicznie bio-technosfery, technologie te tworzą złożony kompleks - fundament, z którego wyrasta cyberkultura. W jej kontekście szczególna, krytyczna funkcja przypada sztuce (multi)medialnej. Ona właśnie, w stopniu największym, może posłużyć jako laboratorium eksperymentalne, nie tylko dla nowych technologii, lecz, przede wszystkim, dla studiów nad nowymi relacjami społecznymi tworzonymi, bądź wywoływanymi przez te technologie (Wark, 1995).

Wspomniany rozwój technologii medialnych i multimedialnych, obok niewątpliwych korzyści społecznych, przynosi ze sobą liczne i różnorodne wątpliwości, problemy, a nawet poczucie zagrożenia. Sztuka (szczególnie ta o aspiracjach krytycznych) podejmuje wysiłki w celu zbadania i zrozumienia nowego świata wyłaniającego się w rezultacie rozwoju technologicznego, fenomenu, który, w swej całej złożoności, bywa obecnie określanym mianem syndromu post-biologicznego (Ascott, 1997). Oznacza to, zarazem, iż artyści nie tylko posługują się technologią, ale również czynią ją przedmiotem analizy. W takim układzie można przyjąć, iż nowa sztuka (multi)medialna, a przynajmniej jej najwartościowsza część, jest kontynuacją formacji awangardowej, której cechą charakterystyczną było zawsze splątanie w jedną całość dyskursów artystycznych i metaartystycznych (Kluszczyński, 1985). A ponieważ technologie (multi)medialne są przede wszystkim narzędziami komunikowania, to refleksja dotycząca artystycznych multimediów w naturalny sposób przekształca się (przedłuża) w refleksję nad procesami komunikowania społecznego, oraz nad nowymi społecznościami powstającymi w wyniku tych procesów. Wyrażając swoje wątpliwości i niepokoje artyści podejmuje kwestię wpływu technologii (multi)medialnych na komunikację społeczną, na system społecznych ról i tożsamości. Pytają również

o konsekwencje rozwoju światów wirtualnych. Przewyciężając społeczny lęk przed światem technologicznym ich dzieła podejmują zarazem problem Utopii Raju Elektronicznego.

Współczesne sztuki (multi)medialne, zarówno te, które materializują się w realnej przestrzeni, na przykład, w postaci instalacji, jak i te, które przybierają postać wirtualną lokując się w cyberprzestrzeni Internetu, niezwykle często podnoszą problematykę władzy, kontroli, dominacji i podporządkowania. Nurt ten wyłonił się logicznie ze wspomnianej powyżej refleksji dotyczącej charakteru mediów elektronicznych, z rozważań nad atrybutami technologii komunikacyjnych. Namysł nad właściwościami mediów, których immanentną i podstawową funkcją jest inicjowanie procesów komunikowania, musiał poprowadzić także ku analizie społecznych warunków oraz konsekwencji ich funkcjonowania. Analiza taka przyjmuje szerokie spektrum odniesienia, albowiem wspólna platforma technologiczna łączy tak różnorodne zjawiska, jak interaktywna sztuka (multi)medialna, komercyjna telewizja, czy elektroniczne systemy nadzoru. Wiele realizacji artystycznych należących do wspomnianego nurtu zwraca przede wszystkim uwagę na fakt, iż technologie elektroniczne, wykorzystywane w sztuce jako nowe środki kreacji, oraz postrzegane jako gwarancja wolności ekspresji i komunikowania, mogą także posłużyć jako bardzo skuteczne narzędzia nadzoru, represji i zniewolenia. Zainteresowanie naturą używanego w pracy medium, albo, mówiąc inaczej, postawa metadyskursywna charakterystyczna dla radykalnych nurtów artystycznych, uwrażliwia twórców na wszelkie aspekty tego dualistycznego (wyzwalająco-zniewalającego) charakteru mediów elektronicznych. Artyści badając ów ambiwalentny status zwracają, w rezultacie, naszą uwagę zarówno na obietnice, jak i na zagrożenia wnoszone do naszego świata przez media. Dostrzegają także i to, iż (multi)media stają się swoistym zwierciadłem, w którym odbija się świat, a wskutek tego rozmaite zjawiska i procesy zostają tą drogą przeniesione w sferę widzialności. Nie są to jakiegokolwiek fenomeny, lecz te jedynie, które odwzorowują w swej istocie cechy mediów, bo to pokrewieństwo właśnie pozwala mediom uczynić je widzialnymi. I tak, na przykład, *voyeuryzm* wraz z całym kompleksem towarzyszących mu zagadnień społecznych, albo też problematyka asymetryczności relacji międzyludzkich, dostaje się w pole aktywizacji (multi)medialnej. Dzieła takich artystów, jak, na przykład, Simon Biggs, Vera Frenkel, Lynn Hershman, czy też Antonio Muntadas, mogą posłużyć za bardzo interesujące przykłady zróżnicowanych, auto-analitycznych odniesień do (multi)mediów oraz ich złożonych związków ze sferą aksjologiczną i etyczną.

Pośród wielkiej różnorodności zagadnień, tematów i problemów rozwijanych przez artystów (multi)medialnych w ich realizacjach, na szczególną uwagę zasługuje wielorako upostaciowiony i aktualizowany w licznych dziełach problem kontroli. Pośród najczęściej podejmowanych aspektów problematyki kontroli związanych z artystyczną stroną zagadnienia można, na przykład, wskazać takie, jak: kontrola artysty nad procesem kreatywnym i jego rezultatem - dziełem sztuki; kontrola odbiorcy nad własną percepcją oraz nad fenomenem artystycznym będącym przedmiotem doświadczenia; kontrola sprawowana przez samo dzieło nad odbiorcą/uczestnikiem/interaktorem/ procesu komunikowania artystycznego; kontrola systemu artystycznego i jego instytucji (muzea, galerie, krytyka artystyczna, rynek sztuki, etc.) nad artystą i jego wytworem. Naturalnym przedłużeniem tych problemów „wewnątrzartystycznych” są - zgodnie z wcześniejszymi stwierdzeniami - zagadnienia dotyczące wszelkich form kontroli sprawowanej w obrębie społeczności ludzkich, relacji pomiędzy władzą, a obywatelami, etc. Tak realizowana praktyka artystyczna



wychodzi na spotkanie naszym istotnym potrzebom. Chcemy bowiem, dla własnego dobra, wiedzieć, jakie ośrodki władzy używają (mogą użyć), i w jaki sposób, technologii medialnych w celu zrealizowania swoich potrzeb, które nie muszą być naszymi (Wark, 1995). W 1991 roku festiwal „Ars Electronica” skierował uwagę na problematykę mediów działających poza naszą kontrolą. Od tego czasu stało się dla nas oczywiste, że o ile bardzo łatwo jest utracić kontrolę nad elektronicznymi technologiami medialnymi, to zadaniem o wiele trudniejszym jest uwolnić się spod ich kontroli.

Współcześnie, z różnych odmian twórczości (multi)medialnej, sztuka interaktywna dostarcza najciekawsze przykłady dzieł podejmujących problematykę władzy i kontroli. Dzieje się tak zapewne dlatego, że interaktywność, w pewnym sensie, oznacza właśnie kontrolę. Sztuka interaktywna dostarcza odbiorcom możliwość przejmowania kontroli nad percepcją dzieła, nad procesem tworzenia form i znaczeń. A ponieważ artysta także na ogół pragnie zachować (choć do pewnego stopnia) kontrolę nad tymi procesami, to, w rezultacie, interaktywna komunikacja artystyczna jawi się w postaci pełnej powagi gry, której przedmio-

tem jest zdobycie, utrata, bądź odzyskanie kontroli. Władza i kontrola, stematyzowana bądź strukturalnie obecna w dziełach należących do domeny mediów, staje się w ten sposób jedną z istotnych właściwości sztuki interaktywnej. Syndrom: sztuka - media - władza, natomiast, uzyskuje rangę jednego z najważniejszych atrybutów współczesnej kultury artystycznej.

Dzieła interaktywne nader często umieszczają odbiorcę w przestrzeni gry z dziełem (czy też określającym je systemem), gry, w której dominacja wydaje się nagrodą dla zwycięzcy, a podporządkowanie - oznaką przegranej. Dążenie do zdobycia kontroli wydaje się główną zasadą takiej gry. Uwikłany w nią odbiorca ma jednak także do wyboru ścieżkę prowadzącą ku głębszemu samopoznaniu, ścieżkę, na której jego/jej tożsamość może zostać na nowo określona (bądź przemyślana) i - w rezultacie - może on(a) podjąć decyzję wycofania się z powyżej określonej przestrzeni gry. Takie właśnie doświadczenie (obok rozbudowanej świadomości implikacji społeczno-kulturowych wywoływanych przez technologie elektroniczne) wydaje się finalnym (i częstokroć najważniejszym) elementem przeżycia estetycznego oferowanego przez interaktywną sztukę multimedialną. W ten sposób także i tożsamość zostaje uwikłana w system gry. Ma ona naturę subiektywną, zarazem jednak jest zawsze uwarunkowana przez kontekst społeczny. A to oznacza, że wchodzi ona w relacje z technologiami medialnymi, jako narzędziami komunikowania pomiędzy jednostkami, jak również pomiędzy indywiduum a rozmaitymi społecznościami (wspólnotami). I na tej drodze jednostka zostaje ponownie skonfrontowana z problemem kontroli, którą musi ona sprawować lub, znacznie częściej - doświadczać (podlegać). Często w roli partnera komunikacyjnego jednostki występuje władza w różnych wcieleniach instytucjonalnych, która, w określonych sytuacjach, stwarza dlań zagrożenie. W przypadku komunikacyjnych i kreacyjnych, zarazem, zachowań jednostki, owo zagrożenie ze strony władzy państwa może, na przykład, przejawić się w postaci cenzury. Będąc manifestacją kontroli sprawowanej nad sztuką przez państwo i jego instytucje, cenzura jest zarazem zinstytucjonalizowaną formą przemocy.

Wskazane powyżej problemy, jak i wiele innych występujących w przestrzeni wyznaczanej przez (multi)media, wykraczają poza obszar tradycyjnie identyfikowany ze sztuką kierując się w stronę zagadnień społecznych. Oznacza to jednak nic innego, jak znoszenie granic sztuki i ujawnianie, iż jej pole jest tożsame ze światem, że nie ma problemów artystycznych i nieartystycznych, lecz jedynie artystyczny sposób podejmowania problemów. Zagadnienia społeczne stają się w ten sposób zagadnieniami estetycznymi. Mogą posiadać zabarwienie polityczne,

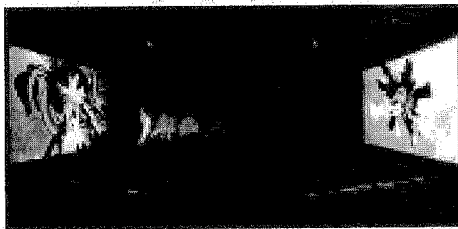
rasowe, feministyczne. Ta transgresja pociąga za sobą problematyzację kolejnej granicy, tym razem pomiędzy przestrzenią publiczną a prywatną, granicy, która w dobie multimedialnych staję się coraz bardziej iluzoryczna. Równie iluzoryczna, jak autonomia i subiektywność tożsamości podmiotowej, która w dzisiejszych czasach coraz częściej zdaje się produktem mediów.

## 2

W przestrzeniach sztuki kształtującej się w wyniku rozwoju opisanych wyżej procesów coraz większe znaczenie, w skali światowej, zyskuje współcześnie multimedialna twórczość Mirosława Rogali. W ciągu kilku ostatnich lat artysta ten przedstawił całą serię dzieł, które podejmują najważniejsze, scharakteryzowane powyżej problemy cyberkultury, wynosząc je zarazem na najwyższy poziom artystyczny. Warto prześledzić drogę, jaką on przebył aby zająć dzisiejszą pozycję w sztuce, bo w ten sposób można lepiej zrozumieć genezę, złożoność oraz cele najnowszych tendencji twórczych.

Rogala studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (w pracowni Andrzeja Strumiłły). Dyplom uzyskał w roku 1979. Wcześniej ukończył średnią szkołę muzyczną. Publikował wiersze na łamach czasopism literackich („Poezja”, „Nowy Wyraz”, „Student”). Przywołuję te szczegóły z biografii Rogali, gdyż okazały się one w niedługim czasie niezwykle ważne w rozwoju jego twórczości.

Okolo połowy lat siedemdziesiątych Rogala przedstawił realizację o nazwie „Pulso-funktory” - połączenie obrazu ze świetlówkami. Nie byłoby może w tym wydarzeniu nic szczególnie zasługującego na wspomnienie - w innych swych ówczesnych pracach także łączył on malarstwo i rysunek z fotografią, pulsującym światłem i dźwiękiem - gdyby nie fakt, iż stanowiące część tego dzieła przełączniki pozwalały artystyce, jak również widzom, zmieniać układ światła i aktualizować w ten sposób różne warianty dzieła. I chociaż zakres oferowanych możliwości ingerencji w strukturę dzieła nie był tu zbyt rozległy, to sam fakt wpisania aktywności odbiorców w strukturę dzieła nadaje mu charakter (pre)interaktywny. Obok multimedialności, także zaznaczającej swoją obecność już we wczesnych pracach Rogali, to właśnie interaktywność stanie się w przyszłości podstawowym atrybutem jego twórczości. Dlatego od przypomnienia tej pracy należało, w moim przekonaniu, rozpocząć analizę dzieła Rogali.





Po ukończeniu studiów w Krakowie, dzięki stypendium Fulbrighta, artysta wyjeżdża do USA, gdzie następnie podejmuje studia podyplomowe w The School of the Art Institute w Chicago (1981-1983). Ich przedmiotem staje się tym razem video i performance. I jest to bardzo znamienity wybór. Z jednej strony świadczy on o rosnącym znaczeniu technologii audiowizualnych w twórczości Rogali. Z drugiej, natomiast, ujawnia postępującą w niej integrację rozmaitych mediów. Video, jako intermedium, jest etapem w jego dążeniu ku dziedzinie jeszcze bardziej złożonej i zintegrowanej - sztuce hipermedialnej (Kluszczyński, 1997b).

Pierwszą pracę video Rogala zrealizował już w USA, w roku 1980. Taśma *Polish Dance* ma formę videoperformance. Jest ona zarazem przykładem bardzo interesującej relacji pomiędzy performerem, a kamerą, oraz wynikającej stąd dynamizacji przestrzeni. W pracy tej operator podąża kamerą za ruchem performerera starając się utrzymywać w kadrze jego twarz. A ponieważ performer nieustannie wykonuje nieprzewidywalne ruchy, zwroty, operator chcąc wykonać swoje zadanie jest zmuszony wyprzedzać własnymi ruchami zachowania tamtego. To napięcie pomiędzy dwoma ośrodkami ruchu: performerem i kamerą staje się źródłem energii, dynamiki obrazu. Pejzaż i horyzont (rozciągnięty w pełnym okręgu) w relacji do ciągłego ruchu i zmieniających się kadrów budują tu wspólnie dynamikę przestrzeni. Towarzysząca obrazowi melodia grana na akordeonie również wchodzi w dynamiczną relację z obrazami miasta.

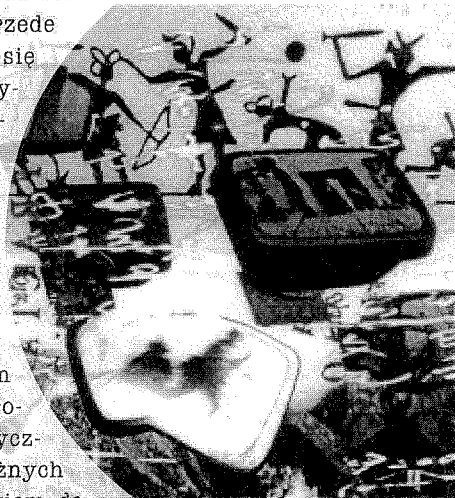
W kolejnych pracach video, na przykład: *Four Simultaneous Provocations*, *Laser Tape*, *Speech* (wszystkie trzy z 1982 roku), *Questions To Another Nation* (czterokanałowa instalacja - 1983, taśma - 1985), *Remote Faces: Outerpretation* (instalacja siedmiokanałowa, 1986) Rogala systematycznie wzbogaca zarówno repertuar podejmowanych problemów, jak i rozpiętość oraz złożoność budowanych struktur. Coraz większe znaczenie zdobywa w jego dziełach dźwięk; w relacje z obrazem wchodzi również słowa (mowa i zapis graficzny); wykorzystywana jest dwujęzyczność artysty. Rogala kreuje dyskurs pomiędzy dwoma światami: opuszczoną Polską i zamieszkiwaną Ameryką, przeprowadza rozrachunek z przeszłością. Ta ostatnia pojawia się również w postaci odniesień intertekstualnych, jak chociażby performance Tadeusza Kantora dyrygującego falami morskimi w *Questions To Another Nation*.

W *Pytaniach do innego narodu* Rogala odchodzi od czysto osobistych źródeł i inspiracji. Przetwarza komputerowo obrazy i dźwięki, aby poszerzyć zakres percypowanych struktur. Analizuje strukturę odbioru sytuując publiczność (instalacji) wobec konieczności równoczesnego postrzegania wielu różnych zjawisk audiowizualnych. Bada moż-

liwości komunikacyjne poszukując podstaw dialogu interpersonalnego (wspólnego systemu symboli, obrazów, wyobrażeń, etc.). Zastanawia się jak wiele przekazów można odbierać równocześnie i gdzie znajduje się kres przyjemności związanej z percepcją złożonych form multimedialnych.

W tym też okresie kształtuje się ostatecznie i dojrzewa postawa artystyczna Rogali, oraz formuje się charakter jego sztuki. Jest to, przede

wszystkim, postawa twórcy posługującego się wieloma mediami. W przypadku tego artysty, wielomedialność przybiera szereg wcieleń. Po pierwsze, Rogala równolegle uprawia szereg dyscyplin artystycznych: sztukę video, fotografię, performance, wykorzystuje techniki laserowe, ale także maluje, rysuje, zajmuje się grafiką, komponuje muzykę, pisze teksty. Nie jest on jednak bynajmniej twórcą, który poszukuje dopiero dla siebie odpowiedniego medium ekspresji, bądź który nie potrafi skoncentrować się i zagłębić w jednej dziedzinie artystycznej ślizgając się po powierzchni wielu różnych sztuk. Właściwością jego postawy jest bowiem dą-



żeniem do wprowadzenia tych różnych mediów we wzajemne relacje. Z tej właśnie tendencji wyrasta drugie wcielenie wielomedialności charakteryzującej twórczość Rogali. Intermedializm, bo tak należy je określić, także przybiera różne formy. Raz jest powiązaniem różnych mediów w stosunkowo luźną strukturę spektaklu. Innym razem wykorzystane media wiążą się w zwartą strukturę instalacji, czy *environment*. Jeszcze inny jego wariant wylania się ze sposobu wykorzystania naturalnej predylekcji video artu do intermedialności. Na przykład, w video-taśmie *Love Among Machines* (1986) żywy taniec zostaje wprowadzony w artystyczny dialog z obrazami generowanymi cyfrowo, poezją, muzyką, rysunkiem. Kolejnym wcieleniem wielomedialności stanie się niebawem sztuka multimedialna, która rozwinie się następnie w interaktywną twórczość hipermedialną.

### 3

Niezwykle interesujący rozdział w historii wielomedialnych eksperymentów Mirosława Rogali stanowią jego prace teatralne (parateatralne). Bywają one przedsięwzięciem podejmowanym wspólnie z innymi artystami (twórcami teatralnymi), albo też przybierają kształt jego oso-

bistego, autorskiego (choć realizowanego przy pomocy całego zespołu współpracowników) video-teatru. Za przykład prac pierwszego rodzaju może posłużyć spektakl *Sunday in the Park with George* (współpraca z „The Goodman Theater”) z roku 1986, albo też *Mackbeth* (1988) zrealizowany wspólnie z „The Byrne Piven Theater”. Znakomitym przykładem drugiego rodzaju jest natomiast multimedialny spektakl (video-teatr-opera) *Nature Is Leaving Us* (1989).

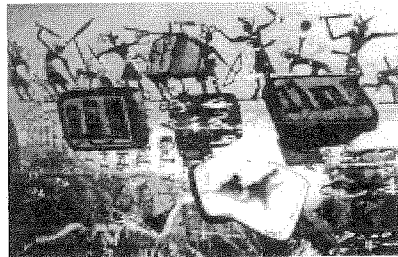
Dla spektaklu w „The Goodman Theater” Rogala zbudował ścianę video będącą zarazem częścią komputerowo sterowanego obiektu multimedialnego, który połączył gigantyczne projekcje slajdów, obrazy video, muzykę elektroniczną, oraz efekty świetlne. Obrazy video przyjęły tam formę swoistego, elektronicznego ekwiwalentu malarskich technik pointylistycznych. Natomiast, na potrzeby adaptacji *Makbeta* autorstwa Byrne'a Pivena, Rogala zrealizował taśmę video *The Witches Scenes* (komponując też do niej muzykę). Piven ułokował akcję sztuki w XXIV wieku. Czarownice, które u Szekspira posiadały status duchów, w interpretacji Rogali stały się transmisją telewizyjną. Artysta użył do kreacji scen z wiedźmami rozmaitych mediów elektronicznych: zapisu video, animowanej grafiki komputerowej, obrazów malowanych komputerowo (Paintbrush), wizualizacji fali dźwiękowej. W scenie wróżb wiedźmy otaczają komputer (czarodziejska kula!), rozmawiają z własnym obrazem widzianym na jego ekranie. Rogala różnicuje protagonistów posługując się odmiennymi punktami widzenia (Macbeth jest zawsze widziany z góry, wiedźmy - z dołu) i kolorem (Macbeth - barwa zimna, niebieska, wiedźmy - ciepłe brązy). Oba te parametry odgrywają tu ważną rolę, gdyż określają emocjonalny stosunek do postaci. Video Rogali przybiera kształt koszmaru sennego - produktu post-apokaliptycznego świata (King, 1994). Właśnie jego praca przyczyniła się w ogromnym stopniu do przekształcenia spektaklu teatralnego Pivena w przedstawienie multimedialne, rozgrywające się w kilku wymiarach przestrzennych, posiadające zróżnicowany rytm, obfitujące w różnorodność mediów.

Filozofia sztuki Mirosława Rogali wydaje się już wówczas w pełni ukształtowana. Uważa on, iż sztuka powstaje z wewnętrznej potrzeby i jest wyrazem bezkompromisowej postawy kreacyjnej. Widzi miejsce własnej twórczości na pograniczu różnych dziedzin artystycznych. Jej skomplikowanie i złożoność komunikacyjna ma odzwierciedlać heterogeniczność i dynamikę rzeczywistości. Właściwy dlań eksperymentalizm, to praca na styku komunikatywności i chaosu, badanie technologii przedstawienia i studia nad granicami ludzkiej percepcji (Palus, 1987). Rogala ujawnia w swoich pracach przekonanie o płynności przejść pomiędzy różnymi mediami. Ograniczenia tkwiące w jednym medium

okazują się wartością w innym - w tym kryje się źródło transgresji, oraz integracji multimedialnych. Szczególnie pociągającą strategią stał się dla Rogali proces twórczy, który mając swój początek w jednym medium, jest następnie kontynuowany w drugim, trzecim ... Strategia taka prowadzi do powstania „różnomedialnych” wersji tego samego dzieła (na przykład *Lovers Leap*, 1995), bądź do narodzin serii zróżnicowanych (zarówno medialnie, jak strukturalnie) prac rozwijających ten sam kompleks problemowy (na przykład: *Electronic Garden/NatuRealization*, 1996; *Divided We Speak*, 1997), bądź wreszcie powołuje do istnienia złożone, multimedialne realizacje, w obrębie których dyskurs rozwija się poprzez sukcesywnie postępującą aktywizację kolejnych, uwikłanych w dzieło mediów, jak to się dzieje w *Nature Is Leaving Us*.

Video opera *Nature Is Leaving Us*, której premiera odbyła się w Chicago 13 października 1989 roku, okazała się wyjątkowym wydarzeniem artystycznym, wywołującym bardzo zgodną i pełną uznania (bądź wręcz zachwytu) reakcję krytyki (zob. np. Christiansen, 1989; Voedisch, 1989). Trwające ponad godzinę, składające się z czternastu części, przedstawienie ponownie - i to w stopniu większym niż kiedykolwiek wcześniej w sztuce Rogali - związało ze sobą wiele rozmaitych mediów. Centralna część realizacji, to składająca się z czterdziestu ośmiu monitorów trzykanałowa, trzyczęściowa ściana video. Dodatkowe dwa kanały video są dostarczane przez poruszający się po scenie zdalnie sterowany monitor, oraz równie mobilną kamerę, która przekazuje obrazy na monitory tworzące *video-wall* (publiczność może widzieć siebie samą na ekranach). Strukturę wizualną pracy współtworzą, ponadto, projekcje slajdów, oraz dwie rzeźby neonowe. Przestrzeń dźwiękowa pracy jest, z kolei, budowana przez pięć kanałów tworzących system *surround-sound* (dźwięk okalający), a wypełnia ją muzyka elektroniczna, fortepian (na żywo) oraz śpiew. Multimedialną strukturę spektaklu dopełnia taniec i przedstawienie sceniczne.

Video opera Rogali nie jest ekologicznym lamentem nad dewastacją natury, wbrew licznym próbom takiego jej odczytania. Problem, wokół którego została zorganizowana jej struktura, to postępująca nieuchronnie transformacja współczesnego świata, w którym technosfera uzupełnia, a w wielu przypadkach zastępuje naturę, oraz konsekwencje tego procesu dla życia ludzkiego. Zmieniające się współcześnie postawy wobec natury, skonfrontowane z jej tradycyjną rolą w kulturze, oraz for-



mirosław rogali, *divided we stand* / virtual sketch no. 3, 1997

mami jej artystycznego przedstawienia, współtworzą metaforyczny obraz świata u schyłku dwudziestego wieku, świata, który nie dostarcza nam już doświadczenia ciągłości. *Nature Is Leaving Us* mówi o kształtowaniu się nowego elektronicznego krajobrazu. Mówi o nas budujących ten krajobraz także we własnych umysłach.

Struktura *Nature Is Leaving Us* jest równie złożona i wieloaspektowa, jak jej charakterystyka medialna. Rogala operuje zróżnicowaną skalą, nieustannie zmieniającym się tempem i rytmem, przy czym te parametry, ze względu na multimedialność i wieloelementowość pracy, pojawiają się często w kontrapunktowym zwielokrotnieniu (na przykład, w pierwszej części opery: *Accelerating World*, przyspieszonemu ruchowi w obrazie towarzyszy równoległe zwolnienie aktorskich zachowań na scenie). Swoistym *leitmotivem* strukturalnym jest tutaj poszukiwanie, bądź ustanawianie pokrewieństw formalnych między różnomedialnymi i zrealizowanymi w różnych materiałach składnikami realizacji, aczkolwiek równie konsekwentnie stosowanym przez artystę chwytem kompozycyjnym jest niespodziewane i gwałtowne zakłócenie postępu dzieła przez wprowadzenie elementu burzącego harmonię. Śpiew Urszuli Dudziak nader często wypełnia tę destrukcyjną wobec ustanawianego ładu rolę. Wspominane powyżej doświadczenie braku ciągłości towarzyszy percepcji obrazów, natomiast performance jest niestrudzenie podejmowaną próbą jej przywrócenia, odzyskania utraconego porządku.

Zwraca uwagę otwartość postawy artysty, jego gotowość zaakceptowania nieoczekiwanych wydarzeń. Już samo wprowadzenie do spektaklu, jako aktora, bardzo małego dziecka jest specyficzną formą wszczęcia przypadku w strukturę dzieła (nie można przewidzieć jego zachowań). Interesująca, z tego punktu widzenia, jest również geneza części dwunastej opery: *The Electronic City*. Awaria urządzenia generującego obrazy, która nastąpiła w trakcie prac przygotowawczych, doprowadziła do wyprodukowania nie planowanego szumu elektronicznego. Został on (po niewielkim przetworzeniu) wprowadzony do pracy stając się w niej przedstawieniem-symbolem nowego miasta.

Zabiegi stosowane przez Rogalę doprowadziły tutaj, jak zwykle w jego realizacjach, do ukształtowania się dynamicznej, zmiennej przestrzeni. W *Nature Is Leaving Us* obserwujemy nieustanne transformacje perspektywy, prowadzące aż do całościowego odwrócenia - wymiany przestrzeni dzieła z przestrzenią widowni, co następuje z chwilą, gdy ruchoma kamera przenosi obrazy widzów na ekrany ściany video. Finalnym rezultatem jest swoista nieuchwytność pracy, która w swej złożoności wymyka się naszej percepcji. Mamy tu więc do czynienia z kolejnym, w twórczości tego artysty, przykładem pre-interaktywności,

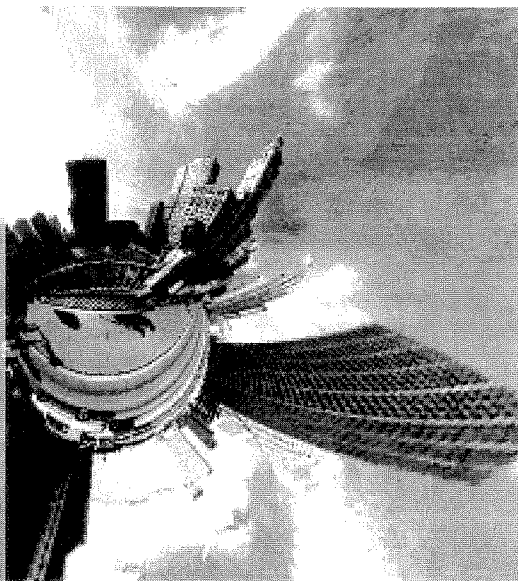
osiąganej tym razem poprzez narzucenie dziełu komplikacji strukturalnej, która przełamuje ramy linearności (Kluszczyński, 1997c). Odbiorca pozostający w obliczu nadmiaru zjawisk składających się na całość realizacji, pozbawiony możliwości ich ogarnięcia, zostaje skazany na wybór własnej drogi poprzez świat dzieła. Nie trzeba chyba nawet dodawać, iż ta właściwość kompozycji dzieła określa nie tylko strukturę jego percepcji, ale także jego semantykę.

Kolejne realizacje Mirosława Rogali należą już całkowicie do kultury doświadczeń interaktywnych.

#### 4

*Lovers Leap*, dzieło zrealizowane przez Rogalę podczas pobytu w Centrum Sztuki i Technologii Medialnych (ZKM) w Karlsruhe w latach 1994-95, występuje w dwóch postaciach, w dwóch różnych multimedialnych: jako interaktywna, funkcyjująca w czasie rzeczywistym, zrealizowana w wielkiej skali, instalacja-environment, oraz jako interaktywny CD-ROM.

*Lovers Leap* - instalacja wyznacza monitorowaną, dynamiczną przestrzeń, w której porusza się widz - interaktor, który ma na głowie nadajnik i słuchawki. Dzięki nim, właśnie, jako jedyny spośród wszystkich obecnych w przestrzeni instalacji, może on(a) doświadczać nie tylko obrazowych, ale także dźwiękowych wymiarów dzieła. Jego/jej ruch powoduje zmiany wizualne w obrazach (videoprojekcja), jak również przynosi transformacje sfery akustycznej (jeśli w przestrzeni dzieła znajdują się też inni odbiorcy, to są oni skazani na doświadczenie rezultatów zachowań tego jednego, wyróżnionego posiadaniem nadajnika). Odbiorca-interaktor obserwuje zmiany perspektywy następujące w obrazie (sekwencje z Chicago: animowana 12-wymiarowa fotografia), doświadcza nagłych pojawień się obrazów z innego poziomu (sekwencje z Jamajki: video) i zyskuje świadomość, iż to jego ruch, właśnie, jest przyczyną owych transformacji. Nie od razu jednak (jeśli w ogóle) znajduje odpowiedź na pytanie, w jaki sposób to się odbywa. Świadomość sprawowania funkcji kontrolnej (sterującej) nie staje się więc *eo ipso* formą sprawowania rzeczywistej kontroli. Ta asymetryczność może



motywować widza-interaktora do zachowań zmierzających do osiągnięcia pełnej wiedzy na temat sytuacji, w której się znalazł(a), wiedzy dotyczącej związku pomiędzy jego/jej zachowaniami fizycznymi a funkcjonowaniem instalacji, oraz do operacjonalizacji tej wiedzy, do przełożenia jej na system działań, który pozwoliłby sprawować pełnię kontroli nad całą tą sytuacją. A to prowadziłoby, z kolei, do zdobycia pełnej nad nią władzy. Świadomość tych konsekwencji może jednak skłaniać odbiorcę do innego wyboru, takiego, który każe mu/jej skupić się na własnym doświadczeniu w celach jedynie estetycznych i odrzucić, tym samym, działania zmierzające do przejęcia kontroli i władzy. Wybór perspektywy estetycznej jest w tym przypadku uwarunkowany uprzednim wyborem etycznym (światopoglądowym). Niewątpliwie, pomocna przy podejmowaniu takiej decyzji jest również świadomość uzyskana przy okazji interakcji z dziełem, ta mianowicie, iż w sytuacjach złożonych, skomplikowanych strukturalnie i materiałowo, pełnia kontroli jest w istocie nieosiągalna. Inną konsekwencją obcowania z *Lovers Leap* jest pogłębiona świadomość działania mechanizmów kontroli, także w świecie sztuki; jak bowiem zauważył Timothy Druckrey przy okazji analizy tej pracy, obrazowanie jest procesem, w którym podmiot jest wiązany z przedmiotem przez system reprezentacji (Druckerey, 1995).

Sprzężenie zachowań przestrzennych (zmiany usytuowania w przestrzeni) i mentalnych (zmiany perspektywy w obrazie) z równoległe i mimowolnie (inicjuje ją sama struktura dzieła) prowadzoną refleksją dotyczącą całości doświadczenia sprawia, iż opisywana wędrówka (nawigacja) odbiorcy-interaktora przez labirynt struktury *Skoku kochanków* łączy w jedną całość wszystkie wymiary dzieła: zmysłowo-percepcyjny, przestrzenny, emocjonalny, intelektualny i etyczny. Interaktywne zachowania odbiorcy - odsłaniając strukturę pracy i spełniając w ten sposób funkcję metaartystyczną - stają się zarazem dla niego/niej formą ustalania (rozpoznawania bądź przebudowywania) własnej tożsamości. Równocześnie, jednak, dzieło Rogali przynosi możliwość odkrycia w świecie pozycji Innego, tego, który w jakimś momencie, z jakiegoś powodu, popada w uzależnienie od naszych zachowań stając się wskutek tego zakładnikiem w naszych potyczkach ze światem. Wraz z Innym pojawia się również problem odpowiedzialności. Wątek ten będzie się rozwijał w kolejnych realizacjach tego artysty, w których relacje pomiędzy poszczególnymi odbiorcami - wpisane w strukturę inicjowanych przez dzieło interakcji - będą odgrywać coraz większą rolę. I w miarę rosnącej personalizacji Innego, oraz jego powiększającego się udziału w kolektywnej kreacji, wolność, niepodzielnie dotąd przynależna pojedynczemu interaktorowi, staje się przedmiotem negocjacji (Shanken, 1997).

Wskazana powyżej złożoność doświadczenia odbiorczego odwzorowuje zarówno skomplikowanie przestrzenne *Skoku kochanków* (dynamiczne połączenie realnej przestrzeni instalacji z przestrzenią przedstawianą w transformowanych obrazach fotograficznych i w sekwencjach video), jak i wielowymiarowość konotacji dzieła. Już sam jego tytuł przedłuża dyskurs artystyczno-filozoficzny w domenę egzystencjalną: „Podróżując z Chicago na Jamajkę, zwiedziłem miejsce zwane ‘Skokiem kochanków’ (legendarne miejsce upamiętniające tragicznych kochanków - jedno z wielu podobnych na całym świecie): znajdował się tam radar wojskowy patrolujący niebo. To fizyczne zaskoczenie wywołało również skok myślowy” (Rogala, 1995).

*Lovers Leap* ogarnia swym odniesieniem wszystkie dziedziny omawiane we wstępnej części tego rozdziału. Struktura multimediów dostarcza perspektywę, dzięki której możemy lepiej przyjrzeć się sztuce, egzystencji i władzy: „Władza i siła zależą od tego, gdzie umiejscowimy siebie w obrębie naszego otoczenia. Władza widza rośnie w miarę, jak uświadamia on sobie mechanizmy kontroli. Każdy z oglądających tworzy nowe i odmienne dzieło, zależnie od zaangażowania, zrozumienia i przejścia na pozycję siły. Wielu odchodzi nie rosząc sobie prawa do władzy. Zdarza się to też w sprawach miłości”. (Rogala, 1995)

*Lovers Leap* - CD-ROM, chociaż jest teoretycznie tą samą pracą, przynosi odbiorcy doświadczenie bardzo różniące się od poprzedniego. Całkowicie inna skala realizacji i zupełnie odmienny interfejs wspólnie przenoszą dzieło z przestrzeni publicznej w prywatną. Cieleśne, fizyczne doznania towarzyszące percepcji instalacji zostały zastąpione przez doświadczenie wizualno-dotykowe CD-ROMu. W tym ostatnim, odbiorca zyskuje możliwość wyboru pomiędzy dwoma odmianami interfejsu (ruchomym, bądź nieruchomym okiem). Różnica percepcyjna pomiędzy dwiema wersjami *Lovers Leap*, pomimo licznych wspólnych właściwości, takich, na przykład, jak: obrazowość (choć wersja CD-ROM zawiera więcej fotografii), interaktywność, podobna organizacja hipertekstualnej struktury audiowizualnej, temat, uświadamiają raz jeszcze, jak istotną rolę odgrywa w sztuce charakterystyka użytego medium.

Kolejna realizacja Rogali, usytuowana w publicznej przestrzeni parku Washington Square w Chicago interaktywna instalacja *Electronic Garden/NatuRealization* (1996), podejmuje problematykę swobody wypowiedzi. Rogala nawiązał do historii Bughouse Square, bo tak było niegdyś nazywane miejsce,





słynne z powodu praktykowanej tam wolności słowa, w którym została zlokalizowana instalacja. Zbudował metalową konstrukcję zaopatrzoną w głośniki. W pamięci komputera sterującego instalacją zostały zgromadzone różne wypowiedzi znanych osób (historycznych i współczesnych), związane w rozmaity sposób z historią wybranego miejsca (pośród mówców znaleźli się, między innymi: Carl Sandburg, Clarence Darrow, Emma Goldman, Studs Terkel). Czujniki wrażliwe na temperaturę ciała uruchamiały komputer, gdy tylko ktoś znalazł się w kontrolowanym przez nie polu, a ten, z kolei, sterował emisją przygotowanych wypowiedzi. Przebiegająca w ten sposób interakcja pomiędzy dziełem a publicznością mogła zostać następnie przedłużona w interakcje (dialogi) pomiędzy samymi słuchaczami. Instalacja Rogali przypominała w ten sposób, iż wolność słowa jest, przede wszystkim, dobrem tych, którzy wypowiadają się publicznie.

*Ogród elektroniczny...*, ze względu na jego związki z konkretnym miejscem, połączył w sobie cechy dzieła zrealizowanego w przestrzeni publicznej, z właściwościami instalacji *in situ*. W realizacji tej Rogala zaakcentował ponownie rolę fizycznego ciała jako interfejsu w interakcji artystycznej, szczególnie w odniesieniu do prac, które są ekspozowane w miejscu publicznym. Podkreślił także ogrom znaczenia - dla sytuacji współczesnej sztuki - zachodzących obecnie przeobrażeń w obrębie paradygmatu estetycznego, szczególnie tych, które dotyczą modelu sytuacji estetycznej, jak również wynikających zeń zmian roli, oraz statusu artysty i odbiorcy w procesach komunikacji artystycznej. Zmniejszaniu się odpowiedzialności autora za przebieg wydarzenia artystycznego towarzyszy, bowiem, wzrost aktywności odbiorcy i powiększenie jego/jej wpływu na ostateczne ukonstytuowanie się wytworu ich wspólnej pracy. Oznacza to także, że interakcja artystyczna może dziś zachodzić nie tylko pomiędzy odbiorcą/uczestnikiem a systemem dzieła (poprzez konstruowany przez artystę interfejs), ale również pomiędzy samymi uczestnikami, bądź pomiędzy nimi a artystą. Inicjowanie takich procesów dialogu staje się obecnie jednym z najważniejszych atrybutów projektów realizowanych przez Rogalę.

W jednym z wywiadów udzielonych przy okazji prezentacji *Electronic Garden...* Rogala, między innymi, powiedział: „Sądzę, iż współczesny artysta usiłuje dziś przedefiniować swoją rolę. Estetyka przeobraża się z pasywnej w aktywną. I to właśnie jest odzwierciedlone w tym aspekcie mojej realizacji, który jest związany z udziałem w niej innych osób. Moje dzieło nie istnieje bez współpracy ze strony widzów i słuchaczy.” (Artner, 1996)

*Electronic Garden...* - tak samo jak *Lovers Leap* - również występuje w jeszcze jednej postaci, tym razem jako realizacja umieszczona w In-

terneście, na platformie WWW. Globalny kontekst, w jakim dzieło to funkcjonuje, sprawił, iż pośród mówców znalazły się kolejne osoby, także związane z Chicago, ale w nie mniejszym stopniu obecne także w układzie międzynarodowym, jak, na przykład, Laurie Anderson.

W roku 1997 Mirosław Rogala podjął prace zmierzające do wystawienia w Muzeum Sztuki Współczesnej (MCA) w Chicago *Divided We Stand* - „interaktywnej symfonii medialnej w sześciu częściach z udziałem publiczności”. Zasiadający w podzielonej na trzy części sali odbiorcy staną się w ramach tego projektu wielką orkiestrą wirtualną. Rozmieszczone w przestrzeni sali czujniki mają reagować na każdy ruch widzów, co sprawi, że ci ostatni będą mogli oddziaływać na strukturę dźwiękową dzieła, stając się przez to jego współwykonawcami (dwie z sześciu części symfonii mają zostać wykonane w ten sposób). Przedmiotem interaktywnego wpływu odbiorców pozostaje również sfera wizualna dzieła: projekcje obrazów i tekstów. W całej realizacji, obok aktywnej publiczności, jest także przewidziany udział muzyków, tancerzy, śpiewaków. Planowane przedsięwzięcie pokazuje bardzo wyraźnie, jak ważne stały się dla Rogali związki zachodzące pomiędzy wszystkimi uczestnikami sytuacji estetycznej, jak dalece interaktywna publiczność może wpływać na kształt jego dzieł. W porównaniu z dwoma poprzednimi realizacjami, również wymagającymi aktywnych zachowań odbiorców, publiczność w *Divided We Stand* posiada znacznie bardziej rozbudowane i subtelniejsze możliwości partycypacji.



Nad projektem *Divided We Stand* Rogala pracuje wraz z całym zespołem współpracowników: artystów wizualnych, muzyków, programistów. Nie jest to zupełnie nowy aspekt jego twórczości, artysta ten zawsze i chętnie podejmował współpracę z innymi, jednak w najnowszych realizacjach udział kreacyjny współpracowników jest coraz większy. I nie jest to wyłącznie rezultat rosnącego skomplikowania jego prac, lecz także rozwijającej się postawy otwarcia; nie tylko publiczność uczestniczy w kreacji dzieł inicjowanych, projektowanych i „dyrygowanych” przez Rogalę.

Złożoność i technologiczne skomplikowanie projektu *Divided We Stand* nie pozwalają na jego natychmiastową, całościową realizację. Artysta nadał mu więc kształt swoistych, muzealnych warsztatów artystycznych, w ramach których, wraz z grupą współpracowników, reali-

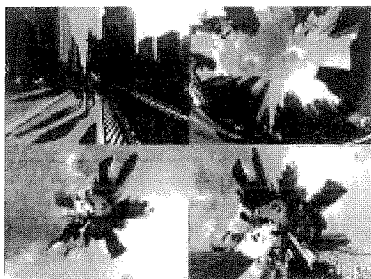
zuje kolejne elementy projektu, przeprowadza eksperymenty, oraz kreuje dzieła, które posiadają swoisty status wstępu, prologu, czy szkicu do „właściwej”, ostatecznej realizacji zaplanowanej symfonii (nie muszę chyba dodawać, że jej końcowa postać może mało przypominać planowaną formę). Przedstawiona w MCA w Chicago (wrzesień - listopad 1997) wystawa *Divided We Speak* - interactive electronic art laboratory - jest takim właśnie swoistym przygotowaniem do realizacji wspomnianego wyżej projektu. Prace pokazywane w jej ramach są jednak, zarazem, w pełni wartościowymi realizacjami artystycznymi. Rogala wyciąga, bowiem, konsekwencje z przeobrażeń zachodzących w sztuce kilku ostatnich dekad, w wyniku których dzieło sztuki porzuca swoją przedmiotowość stając się ostatecznie procesem. Artysta nadaje temu procesowi status laboratoryjny wydobywając w ten sposób na plan pierwszy głęboką istotę tak pojmowanych zjawisk artystycznych.

Wystawa *Divided We Speak* składa się z dwóch części. Pierwsza, to interaktywna, dynamiczna, pusta przestrzeń, w której zostały „rozmieszczone” śpiewane lub recytowane przez kilkoro wykonawców tekсты. Odbiorca wykorzystując specjalnie skonstruowane w tym celu przekaźniki/kontrolery (została tu wykorzystana komunikacja w podczerwieni) może aktywizować system (GAMS - Gesture And Media System) i „orkiestrując” przestrzeń zbudować własną konkretyzację - montaż fragmentów poszczególnych tekstów (jest także przewidziana interakcja w płaszczyźnie wizualnej). Dzieło to jest swego rodzaju choreografią słów w przestrzeni, wobec której każdy odbiorca wypełnia funkcję performer-tancerza, pozwalającego potencjalności przybrać jedną z niezliczonych, możliwych form. Poprzez ruch w monitorowanej przestrzeni i swoje psychiczne zaangażowanie odbiorca, aktywizując audio-sample, może przeżyć doświadczenie o niepowtarzalnym charakterze, przeprowadzić eksperyment, w wyniku którego stworzy on(a) własną „prywatną przestrzeń” w publicznej przestrzeni muzeum (Warren, 1997). Może on również nawiązać swoisty dialog z innym odbiorcą, a ich współpraca potrafi przynieść rezultaty nieosiągalne dla pojedynczego interaktora. W ten sposób dzieło to odnosi się do jeszcze jednej antynomii mediów, które zbliżając ku sobie ludzi równocześnie ich od siebie separują.

Na drugą część wystawy złożyły się trzy przestrzenne obiekty - podświetlone, pojemniki, które kryją w sobie bardzo szczególne formy wizualne - skologramy (PHSColograms), zrealizowane dzięki połączeniu środków techniczno-wyrazowych fotografii, holografii, rzeźby i grafiki komputerowej. Tworzą one nie tylko iluzję wielowymiarowości, ale także wrażenie ruchu, który pojawia się w skologramach, gdy tylko my sami zaczniemy się przemieszczać w przestrzeni. Także i te obiekty

posiadają swe przedłużenia w niewidzialnym świecie dźwięków. Za pomocą ruchów dłoni zanurzanych w iluzorycznej, wirtualnej przestrzeni skologramów możemy orkiestrować rozmaite, powiązane z nimi słowa i dźwięki.

Nie ulega wątpliwości, że wystawa *Divided We Speak* ma istotnie charakter specyficznego laboratorium, w którym Mirosław Rogala pracuje nad kolejnymi projektami artystycznymi. Ma ona jednak także charakter autonomicznego przedstawienia. Sztuka pojmowana jako *work in progress*, we wszystkich swych etapach, prezentuje nam bowiem fenomeny, z których każdy, w paradoksalny sposób, jest zarazem gotowym obiektem i nie mającym kresu procesem transformacji.



mirosław rogala, *Lovers Leap*, 1995 [mind's eye view™, perspective software ford oxaa]



## Bibliografia

- Artner A. G. (1996) *Artists and communities are collaborating to make Chicago a park place*, „Chicago Tribune”, 23.06.
- Ascott R. (1997) (red) *Consciousness Reframed: art and consciousness in the post-biological era*. Conference Proceedings, University of Wales College, Newport.
- Banaszkiewicz W. (1959) *Film a początki awangardy artystycznej w Polsce*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 4.
- Barwiński O. (O. B. Kopczyński) (1942), *O filmie abstrakcyjnym*, „Sztuka i Naród”, nr 2.
- Benjamin W. (1975) *Twórca jako wytwórca*, Poznań.
- „Blok” (1924) *Co to jest konstruktywizm?*, nr 6-7.
- Bocheńska J. (1974) *Polska myśl filmowa do roku 1939*, Wrocław.
- Braude T. (1933a) *Film jako forma porozumiewania się*, „Reporter Filmowy”, nr 1.
- Braude T. (1933b), *Mowa, muzyka a film abstrakcyjny*, „Reporter Filmowy”, nr 4.
- Braude T. (1933c) *Film na drodze rozwoju*, „Reporter Filmowy”, 1933, nr 5.
- [Brun K.] (1933) *Europa, czyli grube nieporozumienie z filmem awangardowym*, „Express Poranny”, 31.01.
- Bruszewski W. (1974) *Rozmowy o sztuce, poznaniu i języku*, PWSFTviT, Łódź.
- Christiansen R. (1989) *Video Opus Stars 48 TV Sets*, „Chicago Tribune”, 19. 10.
- Chrobak J., Pawłowski M. (1988) *Andrzej Pawłowski*. Katalog wystawy, Galeria Krzysztofory, Kraków.
- Chrobak J. (1989) *Andrzej Pawłowski - fotogramy*. Katalog wystawy, Starmach Gallery, Kraków.
- Ciesielska J. (1989a) *Fotografia, film, video w Polsce - kalendarium wydarzeń*, [w:] *Film awangardowy w Polsce i na świecie*, red. R. W. Kluszczyński, Łódź.
- Ciesielska J. (1989b) *Videoperformance*, „Oko i Ucho”, nr 1.
- Ciesielska J. (1992) *Step, śnieg, krew (prawie polityczny wywiad z Jerzym Truskowskim)*, „Exit. Nowa sztuka w Polsce”, nr 1 (9).
- Czartoryska U. (1981) *Doświadczenia wizualne, teoria i praktyka*, [w:] *Stefan i Franciszka Themerson. Poszukiwania wizualne*. Katalog wystawy w Muzeum Sztuki, Łódź.
- Druckerey T. (1995) *„Lovers Leap” - Taking the Plunge: Points of Entry... Points of Departure*, Artintact 2, ZKM, Karlsruhe.

- Francastel P. (1966) *Sztuka i technika w XIX i XX wieku*, tłum. M. i S. Jarociński, Warszawa.
- Garztecki J. *Andrzej Pawłowski*, „Ty i Ja”, nr 6.
- Gidal P. (1975) *Theory and Definition of Structural/Materialist Film*, „Studio International”, November.
- Giżycki M. (1983) ...*Zaciekle praca eksperymentatorska (O filmach Franciszki i Stefana Themersonów)*, „Iluzjon”, nr 3.
- Giżycki M. (1989) *Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, w: *Film awangardowy w Polsce i na świecie*, red. R. W. Kluszczyński, Łódź.
- Gustowska I. (1994) *Sny*, [druk z okazji serii wystaw w Poznaniu, 21. 01. - 20.02.; w Sopocie, 04. 03. - 10. 04.; oraz w Białymstoku, 28. 04. - 29. 05.].
- Gustowska I. (1996) *Płynąc*, Galeria Sztuki Współczesnej „Zachęta”, Warszawa.
- Guzowska M. B. (1996) „*Jesteśmy u siebie, albo nas tu nie ma*”. „*Jeżeli tu jesteście, to wiecie, po co tu jesteście*”. Z Piotrem Wyrzykowskim rozmawia Marzena B. Guzowska, „Magazyn Sztuki”, nr 3 (11).
- Gwóźdź A. (1990) *Pochwała widzialności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933*, Katowice.
- Hauser A. (1974) *Społeczna historia sztuki i literatury*, Warszawa.
- Higgins D. (1985) *Intermedia*, Warszawa.
- Hornowska E. i Lechowicz L. (1994) (red) *Video, instalacje, performance. Sztuka video w Polsce*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowe w Poznaniu.
- Irzykowski K. (1924) *X Muza*, Warszawa.
- Jaworski S. (1980) *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper, pisarz i teoretyk*, Kraków, wyd. 2.
- Kerckhove de D. (1996) *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, Warszawa.
- King E. A. (1994) *Video as Universal Language: The Magical World of Mirosław Rogala*, „Video + Electronic Art Projects”, The Contemporary Arts Center Cincinnati, Vol. 1, nr 2.
- Kluszczyński R. W. (1985) *O zasadach badania awangardy (inspiracje ze strony rosyjskiej szkoły formalnej)*, [w:] *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardypod* red. U. Czartoryskiej i R. W. Kluszczyńskiego, Warszawa-Łódź.
- Kluszczyński R. W. (1986) *Koncert filmowy. O związkach między malarstwem, muzyką i filmem*, „Iluzjon”, nr 3.
- Kluszczyński R. W. (1989a) (red.) *Film awangardowy w Polsce i na świecie*, Łódź.

- Kluszczyński R. W. (1989b) *Kino w diasporze. Awangarda filmowa w Polsce lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, „Oko i Ucho. Problemy sztuk wizualnych i słuchowych”, nr 1.
- Kluszczyński R. W. (1989c) *Trzydzieści jeden obrazków z historii polskiej awangardy* (film i video), Łódź.
- Kluszczyński R. W. (1990) *Film - sztuka Wielkiej Awangardy*, Warszawa-Łódź.
- Kluszczyński R. W. (1993) *Absolut przeciw bylejakości. Kino Zbigniewa Rybczyńskiego (1972-1980)*, „Exit. Nowa sztuka w Polsce”, nr 3 (15).
- Kluszczyński R. W. (1994) (red.) *Józef Robakowski - przestrzeń energii kinetycznej*, GSW, Warszawa.
- Kluszczyński R. W. (1995a) *The Realization of a Utopia. The Video of Zbigniew Rybczyński*, [w:] *Polish Cinema in Ten Takes*, red. E. Nurczyńska-Fidelska i Z. Batko, ŁTN, Łódź.
- Kluszczyński R. W. (1995b) *Postawy analityczne i autoanalityczne w sztukach medialnych*, „Exit. Nowa sztuka w Polsce”, nr 4 (24).
- Kluszczyński R. W. (1996) *Realizowanie utopii. Wideo Zbigniewa Rybczyńskiego*, [w:] *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Łódź.
- Kluszczyński R. W. (1996a) *Bunt ujarzmionych ciał. O twórczości Lynn Hershman*, [w:] *Lynn Hershman: Bunt ujarzmionych ciał*, red. R. W. Kluszczyński, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa.
- Kluszczyński R. W. (1997) *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Łódź.
- Kluszczyński R. W. (1997a) (red) *LAB 6. Międzynarodowa Wystawa Sztuki (Multi)medialnej*. Katalog, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa.
- Kluszczyński R. W. (1997b) *Sztuka mediów i sztuka multimedialnych, albo o dwóch złudnych analogiach*, „Exit. Nowa sztuka w Polsce”, nr 2 (30).
- Kluszczyński R. W. (1997c) *(Audio)visuelle Labyrinth. Non-lineare Diskurse in Linearen Medien / (Audio)Visual Labyrinths. Non-Linear Discourses in Linear Media*, [w:] *Katalog der 43. Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen*, red. B. Konopatzki, A. Krönung, I. Traub, Oberhausen.
- Kołodrubiec J. (1976) *Raport*, [w:] *Oferta Galerii Labirynt*, Lublin.
- Konopka B. (1992) *Ohyda indywidualizmu*, [w:] *Perseweracja mistyczna i róża*, red. M. Guzowska, I. Makówka, R. Ziarkiewicz, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot.
- Konopka B. (1993) [jednostronicowa ulotka, bez tytułu], marzec.
- Konopka B. (1996) *Nareszcie nie ma potrzeby rozszyfrowywania sensów*, [w:] *Kobieta o kobiecie*, red. A. Smalcerz, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała.
- Kopczyński O. B. (1942) *O filmie abstrakcyjnym*, „Sztuka i Naród”, nr 2.



- Kowalski T. (1931) *O elementach filmu czystego*, „Pamiętnik Warszawski”, z. 10-12.
- Kydryński L. (1957) *Wynalazek Andrzeja Pawłowskiego „Kineformy”*, „Przekrój”, nr 619, 17. 02.
- Le Grice M. (1977) *Abstract Film and Beyond*, Cambridge.
- Levey M. (1974) *Od Giotta do Cézanne'a. Zarys historii malarstwa zachodnioeuropejskiego*, tłum. M. i S. Bańkowscy, Warszawa.
- Libera Z. (1984) *Perseweracja mistyczna*, [ulotka].
- Łódź Kaliska Muzeum w tym fotograf Andrzej Świetlik* (1996) Galeria FF, Łódź.
- Martin M. (1955) *Le language cinématographique*, Paris.
- Meyer P. (1973) *Historia sztuki europejskiej*, t. 1-2, tłum. F. Buhl i T. Dobrzeniecki, Warszawa.
- Michalewicz K. (1962) *Z dziejów myśli filmowej w Polsce w latach 1918-1929*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 1-2.
- Migowa J. (1933) *Jak pracuje warszawska awangarda filmowa*, „Światowid”, nr 33.
- Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystów* (1996) Łódź.
- Olszewski L. (1994) *Gdzie jest człowiek? Akcyjna działalność Warsztatu Formy Filmowej*, „Zeszyty Artystyczne PWSSP”, Poznań, nr 7.
- Ozimek S. (1974) *Film polski na oboczyźnie*, [w:] *Historia filmu polskiego*, tom III. 1939-1956, Warszawa.
- Palus A. (1987) *Miroslaw Rogala - Autoportret*, „Relax. Ilustrowany Magazyn Polski” [Chicago], nr 11 (1986).
- Paruzel A. (1978) *Video instalacje*, DŚT, Łódź.
- Peiper T. (1922a) *Ferdynand Léger*, „Zwrotnica”, nr 1 [opublikowany pod pseudonimem M. Bielski].
- Peiper T. (1922b) *Miasto. Masa. Maszyna*, „Zwrotnica”, nr 2.
- Peiper T. (1922c) *Metafora terażniejszości*, „Zwrotnica”, nr 3.
- Peiper T. (1923a) *Ku specyficzności kina*, „Zwrotnica”, nr 4.
- Peiper T. (1923b) *Autonomia ekranu*, „Zwrotnica”, nr 5.
- Peiper T. (1923c) *Komizm ekranowy*, „Zwrotnica”, nr 5.
- Peiper T. (1923d) *Film barwny*, „Zwrotnica”, nr 5.
- Peiper T. (1923e) *O statyzmie*, „Zwrotnica”, nr 5.
- Peiper T. (1924) *Kamedułom sztuki*, „Gazeta Lwowska”, nr 165-167.

- Wadley N. (1990) *On Stefan Themerson*, „Comparative Criticism”, 12.
- Wallis M. (1933) *Film*, „Droga”, nr 5.
- Wallis M. (1965) *Przeżycie i wartość*, Kraków.
- Wark M. (1995) *Suck on This, Planet of Noise*, [w:] S. Penny (red) *Critical Issues in Electronic Media*, State University of New York Press.
- Warren L. (1997) *Divided We Speak*, [publikacja towarzysząca wystawie Mirosława Rogali], Museum of Contemporary Art, Chicago.
- Warsztat Formy Filmowej* (1974), PWSFTviT, Łódź.
- Waśko R. (1981) *Elementary works*, Museum Folkwang Essen i Galerie m, Bochum.
- Wróblewska H. (1994) *Antoni Mikołajczyk - rzecz raz jeszcze o naturze światła*, „Exit. Nowa sztuka w Polsce”, nr 2 (18).
- Wyszyński Z. (1972) *Poglądy Tadeusza Peipera na estetykę kina*, „Ruch Literacki”, z. 2.
- Youngblood G. (1970) *Expanded Cinema*, New York.
- Zagrodzki J. (1981) *Outsiderzy awangardy*, [w:] *Stefan i Franciszka Themerson. Poszukiwania wizualne*. Katalog wystawy w Muzeum Sztuki, Łódź.
- Zahorska S. (1928a) *Film abstrakcyjny*, „Wiek XX”, nr 8.
- Zahorska S. (1928b) *Treść czy abstrakcja*, „Wiek XX”, nr 13.
- Zahorska S. (1928c) *Zagadnienia formalne filmu*, „Przegląd Filozoficzny”.
- Zahorska S. (1930) *Drogi rozwojowe filmu*, „Miesięcznik Literacki”, nr 5.
- Zahorska S. (1932) *Polski film - dobry*, „Wiadomości Literackie”, nr 52.

## Nota bibliograficzna

Podstawą dla niniejszej książki są liczne studia, rozprawy i artykuły opublikowane wcześniej w czasopiśmie i wydawnictwach zbiorowych, wykorzystane tutaj w całości bądź we fragmentach. Ich wykaz zamieszczam poniżej. Te publikacje, które włączyłem w całości zostały przeredagowane, zmienione i rozszerzone (często w znacznym stopniu). Niektóre partie książki, jak na przykład rozdział na temat twórczości Mirosława Rogali, są publikowane po raz pierwszy.

*Kino i film w teorii sztuki Tadeusza Peipera*, [w:] *Problemy awangardy*, red. T. Kłak, Katowice 1983, s. 67-79.

*Koncert filmowy. O związkach między malarstwem, muzyką i filmem*, „Iluzjon. Kwartalnik Filмотeki Polskiej”, 1986, nr 3, s. 40-48.

*Teoretyczne zagadnienia filmu strukturalnego*, [w:] *Dzieło filmowe - zagadnienia interpretacji*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1987, s. 123-136.

*Trzydzieści jeden obrazków z historii polskiej awangardy (film i video)*, Łódź 1989.

*Kino w diasporze. Awangarda filmowa w Polsce lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, „Oko i Ucho. Problemy sztuk wizualnych i słuchowych”, 1989, nr 1, s. 8-13.

*Awangardowy film i sztuka video w Polsce. Zarys historyczny*, [w:] *Środek Europy*, red. R. W. Kluszczyński, Warszawa 1992, s. 52-73.

*The Medium Is The Message. Video art w poszukiwaniu swej tożsamości*, „Format”, 1992, nr 1-2, 11-13.

*Absolut przeciw bylejakości. Kino Zbigniewa Rybczyńskiego (1972-1980)*, „Exit. Nowa sztuka w Polsce”, 1993, nr 3 (15), s. 608-611.

*Film, muzyka, język. Polskie dyskusje o filmie abstrakcyjnym w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, „Exit. Nowa sztuka w Polsce”, 1993, nr 4 (16), s. 676-679.

*Gdy sen nadchodzi, z kątown wypęła śmierć. Zapis wrażeń i refleksji powstałych po obejrzeniu wystawy Izabelli Gustowskiej pod tytułem „Sny” w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie*, „Exit. Nowa sztuka w Polsce”, 1994, nr 2 (18), s. 750-753.

*Fragmenty do historii sztuki video w Polsce*, „Zeszyty Artystyczne”, 7, red. M. Wasilewski, Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, Poznań, 1994, s. 92-102.

*Video w przestrzeniach polskiej sztuki*, „Exit. Nowa sztuka w Polsce”, 1994, nr 4 (20), s. 858-861.

*Kino jako sztuka totalna. Twórczość filmowa Franciszki & Stefana Themersonów* [w:] *Świat według Themersonów. Szkice do portretu*, red. Z. Majchrowski, Gdańsk 1994, s. 29-38.

*Postawy analityczne i autoanalityczne w sztukach medialnych*, „Exit. Nowa sztuka w Polsce”, 1995, nr 4(24), s. 1070-1075.

*Doświadczenie siebie - doświadczenie świata. Video Marka K. Wasilewskiego*, [w:] *Piramidy. Marek Wasilewski - videoinstalacje*, Galeria Arsenal, Białystok 1995, s. nlb.

*Film awangardowy*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Warszawa 1996, s. 147-162.

*Nowa fala w polskiej sztuce video (1989-95)*, [w:] *Galeria Kont 1992-1995*, red. Z. Sobczuk, Lublin 1996, s. 12-13.

*Tożsamość sztuki - tożsamość artysty. O twórczości Józefa Robakowskiego*, „Magazyn Sztuki”, 1996, nr 3 (11), s. 196-207.

*Transmedializm. O twórczości Ryszarda Waśki*, [w:] *Ryszard Waśko. Retrospektywa 1970-1990 (fotografia, film, video)*, Galeria FF - Forum Fotografii, ŁDK, Łódź 1997, s. nlb.



**wstęp**

→ strona 5

**awangarda filmowa w polsce. zarys historyczny**

→ strona 9

**kino i film w teorii sztuki tadeusza peipera**

→ strona 35

**film, muzyka, język. polskie dyskusje o filmie abstrakcyjnym  
w okresie dwudziestolecia międzywojennego**

→ strona 47

**kino jako sztuka totalna.**

**twórczość filmowa franciszki i stefana themersonów**

→ strona 59

**tożsamość sztuki - tożsamość artysty. o twórczości józefa robakowskiego**

→ strona 69

**transmedializm. o twórczości ryszarda wałki**

→ strona 85

**początki i rozwój sztuki video w polsce**

→ strona 99

**gdy sen nadchodzi, z kątów wypełza śmierć.**

**o twórczości izabelli gustowskiej**

→ strona 113

**nowa fala - polska sztuka video lat dziewięćdziesiątych**

→ strona 123

**dynamiczne przestrzenie doświadczeń. o twórczości mirosława rogali**

→ strona 137

**bibliografia**

→ strona 157

**nota bibliograficzna**

→ strona 164

ryszard w. kluszczyński

**OBRAZY NA WOLNOŚCI**

studia z historii sztuk medialnych w Polsce

copyright © Ryszard W. Kluszczyński

Warszawa 1997

projekt graficzny, skład komputerowy: Grzegorz Laszuk

druk: Inter Graf, Warszawa

isbn 83-85323-62-7

książka dotowana przez Ministerstwo Kultury i Sztuki

Instytut Kultury, Warszawa 1998

na okładce wykorzystano fragment z  
mirosław rogala, *lovers Leap*, 1995  
mind's eye view™ perspective software ford oxaal