

OKOLICE KINA

Teatr lalek, Bauhaus, Richard Teschner, kineformy Kilka uwag na temat wczesnej twórczości Andrzeja Pawłowskiego

KAMIL KOPANIA

Kineformy – rzutowane na ekran ruchome, zmienne obrazy tworzone z abstrakcyjnych form przestrzennych wprawianych w ruch, podświetlane i przepuszczane przez system deformujących je soczewek. Improwizowane, kilkunastominutowe projekcje z podkładem muzycznym złożonym z fragmentów utworów Honeggera i Bacha¹. Przykład pracy łączącej barwę, kształt, ruch i dźwięk, a więc takiej, którą możemy zaliczyć do gatunku sztuki kinetycznej. Kineformy zaprezentowane po raz pierwszy w roku 1957, przyniosły Andrzejowi Pawłowskiemu uznanie krytyki artystycznej, a później – badaczy dziejów sztuki polskiej.

Dziennikarze, krytycy i historycy sztuki piszący na temat twórczości Andrzeja Pawłowskiego próbują niejednokrotnie ustalić, jaka była geneza jego sztuki. Jako potencjalne źródła inspiracji wymienia się m.in. eksperymenty fotograficzne Man Raya² oraz Laszlo Moholy Nagya³. Sytuując dorobek artystyczny Pawłowskiego w kręgu innych zjawisk artystycznych XX stulecia mówi się o podobieństwach z twórczością filmową Mac Larena⁴, Caldera⁵, surrealistów⁶, a także działalnością Bauhausu⁷ oraz nurtem sztuki informel⁸. Niemniej wszystkie uwagi tego rodzaju odnoszą się przede wszystkim albo do kineform, albo do fotografii; czasem także do całej twórczości – zawsze jednak z wyłączeniem teatru lalek, którym zajmował się w początkach pracy twórczej.

O teatrze lalek, jako o jednym z elementów poszukiwań artystycznych Pawłowskiego mówi się najmniej – prawie wcale. Wspomina się tylko (a i to nie zawsze), iż pierwsze lata twórczości poświęcił na stworzenie lustrzanego, następnie zaś epidiaskopowego teatru lalek, który to teatr bezpośrednio poprzedził powstanie kineform. Piszący o kineformach wspominają, iż zawdzięczały one wiele wcześniejszym poszukiwaniom artysty na polu fotografii niefiguralnej. Nie dowiadujemy się jednak, czy zawdzięczały cokolwiek stworzonym przez artystę

scenkom lalkowym. Czy możemy mówić o bezpośrednich wpływach doświadczeń teatralnych na kineformy, a jeśli tak, jakie są to wpływy? Nadto – co możemy powiedzieć o projektach teatralnych Pawłowskiego? Czy są one marginalnym elementem całej twórczości artysty, czy może raczej stanowią ciekawą propozycję, której należy się większa uwaga zarówno historyków sztuki, jak i historyków teatru lalek?

Epizod pracy nad lustrzanym, następnie zaś epidiaskopowym teatrem lalek nie powinien być pomijany w badaniach nad jego dorobkiem, szczególnie zaś kineformami. W konstrukcji, jak też efektach wizualnych i dźwiękowych, kineformy bazują na projektach stworzonych z myślą o epidiaskopowym teatrze lalek, wykorzystując wszelkie jego właściwości. Różnica polega na tym, że kineformy powstawały przy użyciu abstrakcyjnych form przestrzennych, zaś spektakle teatru epidiaskopowego – antropomorficznych, czyli lalek. Wydaje się również, iż niezrealizowane projekty teatralne Pawłowskiego są same w sobie niezwykle ciekawe i nowatorskie ponieważ traktował teatr lalek jako środek wypowiedzi umożliwiający prowadzenie zakrojonych na szeroką skalę eksperymentów artystycznych, których budulecem było przede wszystkim światło, barwa, muzyka oraz poddawana deformacjom optycznym lalka.

Pawłowski zainteresował się teatrem lalek jeszcze w czasie studiów na Wydziale Architektury Wnętrz krakowskiej ASP. Tematem jego pracy dyplomowej, pisanej pod kierunkiem prof. Antoniego Chudzikiewicza, był teatr lalkowy dla świetlic i szkół⁹. Wedle koncepcji Pawłowskiego najlepszym rozwiązaniem, pozwalającym na prowadzenie zajęć teatralnych z dziećmi, byłoby zastosowanie w procesie edukacji przenośnej sceny lalkowej. Scena taka miała mieścić się w walizce, charakteryzować się prostą konstrukcją, przede wszystkim zaś powinna ułatwiać pracę animatorowi. Ostatnie z założeń warunkowało nietypową konstrukcję scenki oraz niekonwencjonalny sposób animacji lalek. Rozłożony teatrzyk składał się ze stołu, od strony widza poprzedzonego ramą sceniczną z kurtyną, nad którym znajdowało się, umieszczone pod kątem 45°, lustro. Animator siedząc za stołem, stanowiącym jednocześnie odpowiednik sceny, prowadził horyzontalnie trzymaną lalkę, zwróconą brzuchem do góry, a ona dzięki zastosowaniu lustra prezentowała się w pozycji pionowej, twarzą do widza. Zaletą konstrukcji tego typu miała być przede wszystkim wygoda lalkarza, który zamiast stać z rękoma uniesionymi do góry (Pawłowski przeznaczył swą scenkę dla kukiełek i pacynek) mógł wygodnie zasiąść za stołem i animować lalki, nie przybierając niewygodnych, męczących póz. Oprócz ograniczenia wysiłku fizycznego animatora teatr tego typu pozwalał na wprowadzenie w obręb teatru nowych elementów formalnych. Przede wszystkim możliwa była deformacja kształtu lalek za pomocą systemu krzywych zwierciadeł. Swoją wynalazek Pawłowski opatentował w roku 1950, po czym podjął próbę zainteresowania scenką swjej konstrukcji lalkarzy profesjonalistów. Zabiegi te na niewiele się zdały – lalkarze orzekli bowiem, iż tego typu scenka jest zdecydowanie za mała, przez co nie nadaje się do odgrywania przedstawień przed publicznością¹⁰.

Taka opinia lalkarzy nie zniechęciła Pawłowskiego, który podjął pracę nad ulepszeniem swojego wynalazku. Artysta skupił się na możliwościach powiększenia scenki. Rozwiązanie nurtującego go problemu przyszło w sposób nieoczekiwany – wraz z filmem o teatrze Sergieja Obrazcowa. Lalkarskie popisy

Obrazcowa Pawłowski widział już wcześniej na żywo¹¹. Oglądając więc film o nim, mógł je skonfrontować z tymi samymi lub innymi popisami lalkarskimi widzianymi na ekranie. Lalki na teatralnej scenie były małe, na ekranie – duże. Dostrzeżenie tej skądinąd oczywistej różnicy doprowadziło artystę do idei powiększenia lalek za pomocą optyki, rzutowania przedstawienia lalkowego na ekran dzięki systemowi soczewek. Podjął tym samym próby stworzenia lalkowego teatru epidiaskopowego. Podstawowym problemem było dobranie odpowiednich soczewek, na tyle jasnych, aby gwarantowały ostry obraz i w dużym powiększeniu. W roku 1951 powstała scenka, której soczewki pozwalały na uzyskanie obrazu o głębi ostrości do 10 cm, co dawało możliwość poruszania lalką tylko w jednym planie. Rzutowany na ekran kolorowy obraz lalki osiągał wielkość 1.20 x 2 m. Wadą scenki była wysoka temperatura w polu scenicznym, powstająca na skutek umieszczenia żarówek w jej ramach, oraz mała głębia ostrości, którą Pawłowski konsekwentnie starał się powiększyć. Mimo problemów technicznych teatr epidiaskopowy powoli stawał się jednak rzeczywistością. Artysta wiązał z nim duże nadzieje oraz miał własny program wykorzystania go: *Teatr epidiaskopowy (...) jest nowym rodzajem widowiska i droga jego rozwoju nie może przebiegać ani po drodze teatru lalek, ani kina. Powinien on dążyć do wykorzystania swych specyficznych, nowych możliwości wynikających z warunków technicznych optyki i wypracować swoisty charakter, prawdopodobnie również w technice samej lalki. Tymi charakterystycznymi cechami, które trzeba wykorzystać są: jednokierunkowość odbierania obrazu przez soczewkę, sfery pozostające poza głębią ostrości pozwalające na uzyskanie nieostrego obrazu aż do zatracenia go, wykorzystanie tych sfer do bezpośredniego poruszania lalki lub dekoracji ręką, rozjaśnianie lub zaciemnianie obrazu przy pomocy przysłon, zastosowanie w pewnych celowych wypadkach soczewek deformujących i kolorowych filtrów*¹².

Niewielka głębia ostrości, którą Pawłowski próbował początkowo korygować, powodowała, iż kształty lalek zamazywały się, przybierając abstrakcyjne formy. Moment ten wydaje się przełomowy – dokonana obserwacja oraz równocześnie prowadzone poszukiwania w dziedzinie fotografii niefiguralnej doprowadziły do pomysłu syntetyzującego oba zjawiska. W tym momencie możemy mówić o narodzinach kineform – ruchomych obrazów rzucanych na ekran (element poszukiwań teatralnych), na które składały się formy niefiguralne (element poszukiwań fotograficznych¹³). Tak więc kineformy to nic innego jak projekcje oparte na zasadzie epidiaskopowego teatru lalek, w którym lalki zostały zastąpione przez elementy niefiguralne – kawałki papieru, geometryczne formy przestrzenne¹⁴ – używane przez artystę do tworzenia abstrakcyjnych fotogramów¹⁵. Brak sukcesów w wypromowaniu własnego teatryku, negatywne opinie lalkarzy dotyczące przydatności wynalazku doprowadziły Pawłowskiego do porzucenia problemu, któremu poświęcił parę lat. Spektakle lalkowe ustąpiły miejsca projekcjom form abstrakcyjnych, przyjęte przez krytykę, publiczność oraz innych artystów entuzjastycznie.

Jeśli przyjmiemy twierdzenie, iż twórczość Pawłowskiego bliska jest ideom Bauhausu¹⁶, powinniśmy postawić pytanie, czy doświadczenia prowadzone w ramach sekcji teatralnej Bauhausu wpłynęły w jakimś stopniu na wczesną twórczość artysty, czyli opisywany przez nas teatr lalek oraz kineformy. Wydaje się, iż możemy się doszukiwać takowych wpływów, choć należy zaznaczyć, iż

sytuowały się one na bardzo ogólnym poziomie. Pawłowski raczej nie próbował iść drogą wyznaczoną przez twórców Bauhausu, bezpośrednio nie nawiązywał do ich idei oraz teatralnych projektów. Pewne analogie rysują się jednak w efektach artystycznych, jakie sekcja teatralna Bauhausu oraz Pawłowski pragnęli osiągnąć w przedstawieniach; wspólne było zainteresowanie teatrem lalek jako nowoczesnym środkiem wyrazu artystycznego. Czy podobieństwa te wynikają ze świadomego nawiązywania do osiągnięć sceny teatralnej działającej pod auspicjami Bauhausu, czy też są one dziełem przypadku? Na to pytanie, bez przeprowadzenia wnikliwszych badań, trudno odpowiedzieć.

Sekcja teatralna istniała w Bauhausie od początku powstania szkoły, czyli od 1919 roku¹⁷. Początkowo prowadził ją Lothar Schreyer, pisarz i malarz hołdujący tendencjom ekspresjonistycznym. Jego postawa artystyczna jednakże nie do końca odpowiadała profilowi i programowi szkoły, więc na stanowisku kierownika pracowni teatralnej nie utrzymał się długo i przekazał ją w roku 1923 w zarządzanie Oskarowi Schlemmerowi. Z pracownią przez cały okres działalności szkoły współpracowali m.in. Paul Klee, Kurt Schmidt, Carl Schlemmer oraz László Moholy-Nagy. Wszystkim im bliska była idea teatru totalnego, rozumianego jako teatr nieosobowy. Dlatego w realizacjach „marionetyzowali” aktorów lub po prostu zastępowali ich lalkami bądź automatami¹⁸. Teatrem lałkowym był zainteresowany Paul Klee, który wykonanymi własnoręcznie pacynkami zabawił swego syna Felixa. Domowe spektakle przeznaczone dla jednego widza po pewnym czasie zyskały liczniejszą publiczność, a to za sprawą przeniesienia teatryku do Bauhausu, gdzie był przyjmowany z dużym zainteresowaniem¹⁹. Oskar Schlemmer, wraz z Carlem Schlemmerem, pracował w latach 1922-1926 nad tzw. gabinetem figur, opartym na animacji brył geometrycznych²⁰, oraz w latach 1923-1924 nad *Przygodami małego Hanchbacka*, spektaklem z wykorzystaniem marionetek²¹. Kurt Schmidt, przy współpracy z F. W. Boglera i G. Teltschera, stworzył zaś w roku 1923 *Balet mechaniczny*, w którym występowały różne figury o konstrukcji geometrycznej²². Oprócz kwestii zastosowania lalek, marionetyzacji oraz geometryzacji aktorów nad wyraz istotnym elementem poszukiwań Bauhausu były próby łączenia w przedstawieniach barwy, światła, muzyki i przestrzeni scenicznej w homogeniczną całość, co od strony teoretycznej zostało wyrażone w esejach twórców związanych z sekcją teatralną Bauhausu²³.

Jak już wcześniej zaznaczyliśmy, bauhausowskie spojrzenie na teatr wydaje się pod pewnymi względami bliskie spojrzeniu Pawłowskiego. Niezależnie przecież od pierwotnych intencji powstania teatryku lustrzanego i epidiaskopowego, jakże praktycznych, skierowanych na edukację i przyjemność najmłodszych, Pawłowski podjął własne poszukiwania teatralne, czysto już artystyczne. W ramach możliwości, jakie dawał teatr epidiaskopowy, pragnął operować barwą, przestrzenią sceniczną oraz aktorem-lalką, rozumianym również jako forma podlegająca geometryzacji. Planował stworzyć spektakle będące ilustracją utworów muzycznych. Wszystko to chciał osiągnąć za pomocą lalki, którą w sposób znaczący interesowali się artyści pracujący w Bauhausie. Podobnie kineformy, wyrastające z projektów teatralnych, były projekcją łączącą kształty, kolory, światło, stosunki przestrzenne i muzykę. To połączenie doskonale odpowiada słowom Oskara Schlemmera, zawartym w *Man and Figures of Art: We can imagine*

*plays whose plots consist of nothing more than the pure movement of form, colour and light*²⁴. Słowa Schlemmera odnoszą się co prawda do spektakli teatru mechanicznego, teatr Pawłowskiego był zaś teatrem całkowicie zależnym od inwencji improwizującego twórcy, wykorzystującego podporządkowaną mu technikę, jednak cele były zbieżne²⁵. Schlemmer wątpił w możliwości zainteresowania publiczność na dłuższą metę tego typu pokazami. Projekcje kineform dokonywane przez Pawłowskiego udowodniły, iż publiczność może przyjmować tego typu pokazy entuzjastycznie.

Eksperymenty z barwą i światłem, których dokonywał Pawłowski, wykazały również pewne podobieństwa do tych, które prowadził Richard Teschner (1879-1948), rzeźbiarz, malarz i architekt austriacki, który większość swej kariery poświęcił teatrowi lalek²⁶. Choć działalność na polu teatru zaczął wcześniej, bo już w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku, nas interesuje przede wszystkim okres dużo późniejszy – lata trzydzieste. W roku 1931 Teschner zaprezentował nowy rodzaj przedstawienia, które nazwał *Figurenspiegel*, czyli „Lustro dla figur-lalek”²⁷. *Tajemnica kryta się w rozwiązaniu okna sceny. Miało ono kształt koła. Było zamknięte wklęsłą soczewką, której szlif pozostawiał specjalnie nierówności na kształt fal. Od wewnątrz soczewkę pokrywała zasłona z muszlinu o dość dużych oczkach. Urządzenie takie obowiązywało Teschnera do reliefowego komponowania akcji. Na ogół lalkarze dążyli do efektu głębi sceny, ale Teschner dobrze się czuł za tym płaskim kołem, będącym dla niego symbolem spełnienia i nieskończoności. Soczewka przydawała miękkości rysunkowi postaci, umożliwiała koncentrację obrazu i dawała poczucie niezwyklej, nierealnej iluzji. Co więcej, optyczne właściwości soczewki tworzyły wokół postaci rodzaj aureoli, a wszystkie działania realne i realne przedmioty przenosiły w wymiar światła nierzeczywistego. Dodatkowe efekty osiągnęto oświetlając muszlin. Światło rzucone z przodu czyniło muszlin nieprzenikalnym i dawało właśnie efekt odbicia w zwierciadle. Światło rzucone od tyłu eliminowało jak gdyby obecność tkaniny. Stosowanie na przemian światła tylnych i przednich dawało więc efekt niezwyklej i zaskakującej, tym bardziej że Teschner stosował lampę lukową²⁸. Powyższy opis działania *Figurenspiegel*, jak też efekty plastyczne osiągnęte przez Teschnera, pozwalają na postawienie hipotezy, iż Pawłowski mógł znać ową wiedeńską scenkę lalkową i w pewnym stopniu inspirować się zasadą jej działania oraz możliwościami plastycznymi. Teatr Teschnera funkcjonował jeszcze jakiś czas po drugiej wojnie światowej – działalność zakończył w roku 1951, trzy lata po śmierci swego założyciela. W momencie, kiedy Pawłowski zaczynał pracę nad swym teatrykiem, dokonania Teschnera nie były więc już zjawiskiem historycznym – idee te mogły więc oddziaływać na krakowskiego artystę bezpośrednio. Podobnie jak w wypadku ewentualnych wpływów sceny teatralnej Bauhausu temat ten wymaga jednak dalszych studiów potwierdzających bądź negujących powyższe przypuszczenia.*

Stosunkowo krótki epizod pracy Pawłowskiego nad nowym rodzajem teatru lalek jest interesujący z dwóch powodów. Po pierwsze, bezpośrednio wpłynął na powstanie kineform (a więc wiedza na jego temat pozwala lepiej zrozumieć kineformy), po drugie zaś – stanowi przyczynek do dalszych rozważań nad genezą twórczości artysty (ewentualne wpływy koncepcji teatralnych Bauhausu oraz Richarda Teschnera). Przede wszystkim jest jednak ciekawy sam w sobie.

Lustrzany, potem epidiaskopowy teatr lalek wprawdzie wyszedł poza etap projektu, zaistniał materialnie, ale nie przyjął się, nie był wykorzystywany. Pomysł Pawłowskiego zignorowało środowisko lalkarzy, sam artysta zaś stracił zainteresowanie projektem po tym, jak odkrył drogę dającą większe możliwości prezentacji własnych możliwości twórczych – kineformy. Na niechęci lalkarzy, raczej nieprzygotowanych do tego typu eksperymentów formalnych, skorzystały sztuki niepowiązane z teatrem. Dziś mówi się o Pawłowskim jako o artyście rzeźbiarzu, projektancie form przemysłowych, malarzu, twórcy nowatorskich kineform, nie mówi się natomiast o nim jako o lalkarzu – choćby lalkarzu potencjalnym, a może raczej inicjatorze teatru lalkowego, który nie zaistniał wobec publiczności. Pozostaje pytanie, w jakim stopniu projekty i pomysły Pawłowskiego stanowią niewykorzystaną szansę polskiego lalkarstwa. W jakim stopniu były, z punktu widzenia teatru, twórcze oraz rozwojowe. Na to pytanie powinni odpowiedzieć jednak sami lalkarze oraz historycy teatru.

KAMIL KOPANIA

¹ Montaż muzyczny autorstwa Jerzego Kaszyckiego. Patrz: J. Puget, *Kineformy*, „Ekran” nr 28, 20 X 1957.

² K. Jurecki, *Andrzej Pawłowski a tradycja Bauhausu*, „Exit”, nr 4/2000; M. Porębski, *Andrzej Pawłowski*, kat. wystawy, Galeria Krzysztofory, Kraków 1988.

³ U. Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, WAiF, Warszawa 1965, s. 76-78; M. Haponiuk, *Oddech nowego świata*, „Gazeta w Lublinie”, nr 150, 29 VI 1998; K. Jurecki, *Fotografia awangardowa*, „Projekt”, nr 3/1987; K. Jurecki, *Andrzej Pawłowski a tradycja Bauhausu*, „Exit”, nr 4/2000; A. Sobotta, *Obrazowanie światem*, w: *Andrzej Pawłowski 1925-1986*, kat. wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Katowice 2002, s. 24-25, 27; J. Trzupiek, *Wprowadzenie*, w: *Andrzej Pawłowski 1925-1986*, tamże, s. 14, 16.

⁴ E. Garztecka, *Kineformy Andrzeja Pawłowskiego*, „Trybuna Ludu”, nr 101, 12 IV 1957; B. Kowalska, *Pawłowskiego dialog z naturą*, „Projekt”, nr 4/1987; L. Kydryński, *Wynalazek Andrzeja Pawłowskiego: Kineformy*, „Przekrój”, nr 6/9, 17 II 1957; J. Małdeyski, *Pawłowski*, „Życie Literackie”, nr 9, 2

III 1986; nie sygn., *Kronika Cricot 2 po raz drugi*, „Dialog”, nr 4, 1957, s. 152.

⁵ T. Kantor, *Kinetyczna plastyka Pawłowskiego*, Katalog wystawy indywidualnej KMPiK, Warszawa 1957; A. Wodnicki, *Andrzej Pawłowski*, „Zebra”, 1 XI 1957.

⁶ M. Hniedziewicz, *O świetle, ruchu i formie*, „Kultura”, nr 12, 19 III 1978.

⁷ J. Chrzanowska-Pieńkos, A. Pieńkos, *Leksykon sztuki polskiej XX wieku*, Wydawnictwo Kurpisz, Poznań 1996; K. Jurecki, *Filmowa awangarda*, „Sztuka”, nr 3/1989; K. Jurecki, *Andrzej Pawłowski a tradycja Bauhausu*, dz. cyt.; Z. Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, PIW, Warszawa 1963, t. I, s. 75-76; J. Trzupiek, *Zamiast wstępu*, w: *Andrzej Pawłowski 1925-1986*, kat. wystawy, Starmach Gallery, czerwiec 1997, s. 6.

⁸ K. Jurecki, *Fotografia awangardowa*, „Projekt”, nr 3/1987; K. Jurecki, *W kierunku awangardy fotograficznej*, „Projekt”, nr 6/1987; A. Kepińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978*, WAiF, Warszawa 1981, s. 66-67.

⁹ Wszelkie zamieszczone poniżej informacje na temat konstrukcji i zasad działania lustrzanego oraz epidiaskopowego teatru lalek

- zaczepnięte z: W. Cybulski, *Epidiaskopowy teatr lalek*, „Dziennik Polski”, nr 3, 1954; J. Garztecki, *Rewelacje za grosze*, „Sztandar Młodych”, nr 34, 9/10 1957; tenże, *Andrzej Pawłowski*. „Ty i Ja”, nr 6, 1963; tenże, *Andrzej Pawłowski czyli zabawa*, „Fotografia”, nr 3, marzec 1966. Z tych samych źródeł informacje na temat zmian koncepcji (i ich przyczyn) teatryku lalkowego.
- ¹⁰ Trzeba przyjąć za J. Garzteckim, iż argument ten nie jest do końca słuszny. Garztecki zwraca bowiem uwagę, iż podobne teatry, tzn. o otworze scenicznym zbliżonej wielkości, z powodzeniem są wykorzystywane choćby przez lalkarzy francuskich, odgrywających w przenośnych teatrykach przedstawienia z Guignolem. Patrz: J. Garztecki, *Andrzej Pawłowski...* dz. cyt.
- ¹¹ Możliwe, iż Pawłowski zetknął się ze sztuką Obrączowa w czasie jego tournée po Polsce, w roku 1948. Obrączow występował wtedy ze swym indywidualnym programem *Romanse z lalkami*, zaś Państwowy Teatr Lalek w Moskwie, którego był dyrektorem, przedstawiał polskiej publiczności cztery inne spektakle. W programie miesięcznego tournée były również występy w Krakowie. Patrz: H. Jurkowski, *Obrączow w Polsce*, „Teatr Lalek”, nr 2 (67) 2001.
- ¹² Wyowiedź artysty przytacza W. Cybulski, dz. cyt. W tym samym tekście Cybulski informuje czytelników, iż Pawłowski za pomocą epidiaskopowego teatru lalek planował ilustrować utwory muzyczne.
- ¹³ J. Trzupiek wysuwa hipotezę, iż wczesne cykle fotograficzne Pawłowskiego również powstawały na marginesie i pod wpływem eksperymentów z teatrem lalek. Patrz: tegoż, *Wprowadzenie*, w: *Andrzej Pawłowski 1925-1986*, dz. cyt., s. 14; tamże, *Kalendarium*, s. 44.
- ¹⁴ Jako jedyny dostrzega to J. Garztecki, jednakże nie rozwija szerzej tego zagadnienia. Patrz: J. Garztecki, *Andrzej Pawłowski czyli zabawa*, „Fotografia”, nr 3, marzec 1966.
- ¹⁵ Pawłowski pragnął także wykorzystywać doświadczenia teatralne i fotograficzne w odmienny nieco sposób – przed kineformami zaczął (...) pracować nad nowym typem filmu rysunkowo-kukielkowego o ostrej tematyce satyrycznej. Realizacja pomysłu nie doszła do skutku. Brak dostępu do odpowiedniego sprzętu skutecznie zahamował wszelkie prace nad projektem. Patrz: J. Garztecki, *Rewelacje za grosze*, dz. cyt.
- ¹⁶ Patrz przypis 7.
- ¹⁷ Na temat teatru Bauhausu patrz: W. Herzogenrath, *Il teatro al Bauhaus*, w: M. DeMichelis (red.), *Bauhaus 1919-1933*, Milano 1996; E. Louis (red.), *Oskar Schlemmer Tanz Theater Bühne: Vortragsreihe zur Ausstellung: Schriftenreihe der Kunsthalles*, Ritter Verlag, Wien 1997; É. Michaud, *Théâtre au Bauhaus (1919-1929)*, Éditions L'Age d'homme-La Cité, Lausanne 1978; D. Scheper, *Oskar Schlemmer: Das Triadische Ballet und die Bauhausbühne*, Berlin 1988.
- ¹⁸ H. Jurkowski, *A History of European Puppetry*, tom 2, *The Twentieth Century*, The Edwin Mellen Press, Lewiston/Queenston/Lampeter 1998, s. 61; É. Michaud, *Des hommes sans égoïsme. Marionnettes au Bauhaus*, w: „PUCK. La marionnette et les autres arts”, nr 1/1988.
- ¹⁹ H. Jurkowski, *A History of European Puppetry*, dz. cyt., s. 61-62.
- ²⁰ Tenże, *A History of European Puppetry*, dz. cyt., s. 64; É. Michaud, *Des hommes sans égoïsme*, dz. cyt., s. 61.
- ²¹ H. Jurkowski, *A History of European Puppetry*, dz. cyt., s. 65; É. Michaud, *Des hommes sans égoïsme*, dz. cyt., s. 64.
- ²² H. Jurkowski, *A History of European Puppetry*, dz. cyt., s. 65; É. Michaud, *Des hommes sans égoïsme*, dz. cyt., s. 61-62.
- ²³ Mamy tutaj na myśli eseje O. Schlemmera *Man and Figures of Art*, L. Moholy-Nagy *Theater, Circus, Variety* oraz Heinza Loew *Mechanical Stage*. Wszystkie wymienione prace zostały zebrane w: O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnar, *Theatre of the Bauhaus* (ze wstępem W. Gropiusa), tłum. A. S. Wensinger, Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore:London 1996 (wcześniej opublikowane po niemiecku w wydawnictwach własnych Bauhausu).
- ²⁴ O. Schlemmer, *Man and Figures of Art*, w: O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnar, *Théâtre...* dz. cyt., s. 19.
- ²⁵ Tamże, s. 20: *The stage as the arena for successive and transient action, however, offers form and color in motion, in the first instance in their primary aspect as separate and individual mobile, colored or uncolored, linear, flat or plastic forms, but furthermore as fluctuating, mobile space and as transformable architectonic structures. Such kaleidoscopic play, at one infinitely variable and strictly organized, would constitute – theoretically – the absolute visual stage (schaubühne). Man, the animated being, would be banned from view in this mechanistic*

organism. He would stand as „the perfect engineer” at the central switchboard from where he would direct this feast for the eyes.

²⁶ Na temat działalności teatralnej Teschnera patrz: A. Roessler, *Richard Teschner*, Wien 1947; J. Mayerhöfer, *Richard Teschner (1879-1948), Puppenspieler – secessionistischer Künstler*, Wien 1970.

²⁷ Na temat *Figurenspiegel*: F. Hadamowsky, *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Wien-Stuttgart 1956; J. Weissenböck, *Der Figurenspiegel Richard Teschner*, Wien 1991.

²⁸ H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*, t. 2: *Od romantyzmu do wielkiej reformy teatru*, Warszawa 1976, s. 233. Na stronach 137 i 239 fotografie przedstawiające Teschnerowską scenkę.

