

Barbara Świąder-Puchowska

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0001-7818-0839

Między strukturą a przypadkiem. Komunikacja w teatrze ulicznym na przykładzie Teatru Snów

Streszczenie

W artykule skupiono się na analizie najważniejszych elementów charakteryzujących specyfikę komunikacji w teatrze ulicznym, ustaleniu, w jakich okolicznościach budowany jest komunikat w spektaklach z tego nurtu oraz co się na niego składa i na niego wpływa. Przyjmując jako perspektywę badawczą estetykę teatru oraz kontekstowo semiotykę teatru i performatykę, autorka rozważa, jak środki stosowane w widowiskach ulicznych oraz przestrzeni otwarte kształtują komunikację twórców/performerów z publicznością. W artykule przedstawiono syntetyczną charakterystykę teatru ulicznego oraz specyfikę komunikacji w tym nurcie teatru, w której niezwykle istotną rolę odgrywają między innymi nieprzewidywalność i przypadek. Autorka porównuje sytuację widza spektaklu ulicznego i scenicznego, wskazując odmienną odbioru w tym pierwszym, także w kontekście jego większej spontaniczności i otwartości. Jako egzemplifikacja służy tu studium przypadku gdańskiego Teatru Snów, który w swoich spektaklach wykorzystuje możliwie szeroką gamę środków – począwszy od najbardziej charakterystycznych dla realizacji teatru ulicznego (m.in. szcudła, race, wysokie konstrukcje), po te bardziej subtelne i wymagające z perspektywy odbioru (m.in. linearna narracja, precyzyjny ruch i mimika). Autorka dochodzi między innymi do wniosku, że Teatr Snów w dużej mierze odwraca typowe strategie komunikacyjne teatru ulicznego, skupiając uwagę widza między innymi poprzez zastosowanie metafor i wyciszenia, stanowiących kontrapunkt wobec chaosu i hałasu ulicy.

Słowa kluczowe: teatr uliczny, Teatr Snów, komunikacja wizualna, komunikacja w teatrze.

Between Structure and Eccident:

Communication in Street Theatre Exemplified by the Theatre of Dreams

Abstract

Barbara Świąder-Puchowska's article focuses on indicating the most important elements characterizing the specificity of communication in street theatre, determining in what circumstances the message is built in performances from this trend and what constitutes and influences it. Assuming the aesthetics of theatre as a research perspective and, in context, the semiotics of theatre and performance studies, the author considers how the means used in street performances and open space shape the communication of creators/performers with the audience. At the beginning, a synthetic characteristic of street theatre and the specificity of communication in this trend of theatre are presented, in which unpredictability and chance

play an extremely important role. Next, the author compares the situation of the viewer of a street and stage performance, indicating the difference in reception in the former, also in the context of its greater spontaneity and openness. The case study of the Gdańsk Theatre of Dreams serves as an example here, as it uses the widest possible range of means in its performances – from the most characteristic for street theatre performances (including stilts, flares, tall structures) to those more subtle and demanding from the perspective of reception (including linear narration, precise movement and facial expressions). The author comes to the conclusion, among other things, that the Theatre of Dreams reverses the typical communication strategies of street theatre, focusing the viewer's attention through silence, which is a counterpoint to the chaos and noise of the street.

Keywords: street theatre, Theatre of Dream, visual communication, communication in theatre.

Wprowadzenie

W artykule skupiono się na komunikacji w teatrze w jej specyficznym wariacie, jakim jest komunikacja w teatrze ulicznym. Wybór tematu jest podyktowany chęcią sprawdzenia, jak przestrzeń otwarta oraz środki stosowane w widowiskach ulicznych kształtują komunikację twórców/performerów z publicznością. Celem artykułu jest wskazanie najważniejszych elementów, charakteryzujących specyfikę komunikacji w teatrze ulicznym, ustalenie, w jakich okolicznościach budowany jest komunikat w spektaklach z tego nurtu oraz co się na niego składa i na niego wpływa. Pytania badawcze, jakie podjęto w tym artykule, są więc następujące: jak przestrzeń otwarta (ulica) wpływa na komunikację podczas przedstawienia teatralnego (nadawanie i odbiór) oraz jakie elementy kształtują specyfikę komunikatu nadawanego przez performerów i pozostałe środki inscenizacyjne w teatrze ulicznym?

Jako egzemplifikacja posłuży tu studium przypadku realizacji gdańskiego Teatru Snów, będącego jedną z najstarszych w Polsce grup z nurtu teatru ulicznego. Studium przypadku jest tu rozumiane w ujęciu Roberta K. Yina jako „dogłębne badanie współczesnego zjawiska w kontekście rzeczywistości”¹. Wybór Teatru Snów jest podyktowany faktem, że gdański zespół w swoich spektaklach wykorzystuje bardzo szeroką gamę środków – począwszy od najbardziej charakterystycznych dla realizacji teatru ulicznego (m.in. szcudła, race, wysokie konstrukcje), po te bardziej subtelne i wymagające z perspektywy odbioru (m.in. linearna narracja, precyzyjny ruch i mimika). Studium przypadku jako metoda badania procesu komunikowania w teatrze ulicznym zostało wybrane ze względu na fakt, że wydaje się „dobrym sposobem poznawania m.in. praktyki, relacji między komunikującymi oraz efektywności komunikatu”².

¹ R.K. Yin, *Studium przypadku w badaniach naukowych. Projektowanie i metody*, przeł. J. Gilewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015, s. 272.

² Zob. m.in.: B. Filanowski, *Studium przypadku jako metoda badania procesów zachodzących w komunikacji społecznej* [w:] *Metody badania komunikacji i mediów. Perspektywa teoretyczna i analityczna*, red. A. Barańska-Szmitko, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021.

Temat artykułu sytuuje się na styku dyscyplin: nauki o sztuce oraz nauki o komunikacji społecznej i mediach, pozostając zwłaszcza na polach teatrologii, performatyki oraz komunikacji społecznej i wizualnej. Część pierwsza tekstu, pozostająca głównie w obszarze rozważań teatrologicznych, stanowi teoretyczno-problemowe wprowadzenie, w możliwie pełny sposób opisujące prezentowane zjawisko. Kontekstowe ujęcia sytuują realizację Teatru Snów w obszarze teatru ulicznego – z niezbędnym, syntetycznym wprowadzeniem w specyfikę tego nurtu, ze szczególnym uwzględnieniem komunikacji i pozycji widza. Druga część artykułu obejmuje studium przypadku, czyli realizacji Teatru Snów. W tekście, obok studium przypadku, zastosowano następujące metody: analiza literatury przedmiotu oraz elementy obserwacji. Jako perspektywę badawczą przyjęto estetykę teatru oraz kontekstowo: komunikację społeczną, semiotykę teatru i performatykę.

Teatr uliczny

W ramach teatru ulicznego „współistnieją różne formy i poetyki, od występów solowych, łączących często elementy pantomimy, koncertu muzycznego i popisu zręczności (tzw. buskerzy), przez spektakle dram.[atyczne] nawiązujące do tradycji teatru jarmarcznego, po rozbudowane widowiska plastyczno-poetyckie, a nawet popisy quasi-cyrkowe”³. Różnorodność form tego nurtu obejmuje między innymi działania teatru *guerilla* i agitacyjne realizacje Bread and Puppet, teatr uliczny André Benedetto, akcje Guliano Scabii i Eda Bermana czy abstrakcyjne gry formami plastycznymi⁴. Jak zauważa Juliusz Tyszka, w europejskim teatrze wyprowadzanie widowiska poza tradycyjne mury budynku teatralnego jest zwykle związane z walką o dominację z istniejącą władzą. Otwarta, publiczna przestrzeń znosiła bowiem podziały, ustalając relacje poziome, niehierarchiczne, egalitarne⁵. Teatr uliczny nawiązywał jednocześnie do tradycji przedstawień, które przez wieki prezentowane były w przestrzeni miasta, oraz do swego zaangażowanego, obywatelskiego rodowodu, bliższego wiecom politycznym. Rozpoczęte na początku XX wieku opuszczanie tradycyjnej przestrzeni teatralnej znalazło swoje apogeum w latach 70. XX wieku, a jego główną motywacją była idea autentycznego spotkania.

³ D. Kosiński, *Słownik teatru*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006 [hasło: Teatr uliczny], s. 198.

⁴ M. Semil, E. Wyśniska, *Słownik współczesnego teatru*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, s. 357.

⁵ J. Tyszka, *Wstęp [do:] Teatr w miejscach nieteatralnych*, red. J. Tyszka, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998, s. 10.

Komunikacja w teatrze

W teatrze komunikacja między sceną a widownią przebiega na dwóch zasadniczych poziomach: aktor – widz oraz postać – widz. Wedle ustaleń semiotyki teatru (która w omawianym temacie dokonała, z oczywistych względów, najwięcej rozpoznań), pierwszy poziom stanowi o wyjątkowości teatru, w którym „komunikacja ludzka (komunikacja postaci) jest [...] przedstawiana przez samą komunikację ludzką – przez komunikację aktorów”⁶. W przypadku drugiego poziomu komunikacja pozostaje jednostronna, ponieważ tylko widz ogląda postać, czyli byt sceniczny, funkcjonujący jedynie w ramach przedstawienia. Ta jednostronność komunikacji w teatrze jest o tyle niezwykła, że wręcz uważana za podważającą istnienie w teatrze komunikacji jako takiej. Jeśli bowiem nie ma możliwości pełnej wymiany komunikatów, to nie jest spełniony jej podstawowy warunek. Do zaistnienia pełni komunikacji w teatrze brakuje również symetryczności wymiany informacji, dokonywanej tym samym kodem i przy zamianie ról nadawczo-odbiorczych⁷. W przypadku spektakli scenicznych widz zasadniczo może komunikować się w subtelny sposób, okazując swoje zainteresowanie lub jego brak poprzez pozycję ciała, gesty, mimikę. Może także sięgnąć po ostrzejsze środki, jak okrzyki czy wyjście z sali, co nie zdarza się często. Główną reakcję widz może uzewnętrznzić dopiero po zakończeniu przedstawienia, wyrażając aplauz, kierując brawa, owacje na stojąco, gwizdy, okrzyki bądź buczenie do obecnych na scenie wykonawców i ewentualnie twórców. Jak stwierdza Patrice Pavis, choć niewątpliwą i łatwą do zidentyfikowania rzeczą jest wpływ manifestacji uznania bądź dezaprobaty na kształt spektaklu, to o wiele trudniej określić jakość owego wpływu w przypadku bardziej subtelnych czynników, jak liczba widzów na sali, skupienie spojrzeń, wstrzymywanie oddechu⁸. Wszystko to składa się na niełatwą do zdefiniowania i werbalizacji kategorię, zawsze doskonale odczuwaną przez performerów, czyli atmosferę.

Komunikacja w teatrze ulicznym

Twórcy spektakli ulicznych posługują się innymi środkami niż reżyserzy przedstawień prezentowanych na scenie, na przykład rzadziej pojawia się tu komunikacja werbalna. Ulica wymaga mocnego gestu, ruchu, wyrazistej muzyki, ograniczenia słowa, syntetycznego znaku teatralnego. Pisząc o środkach charakterystycznych dla teatru ulicznego, Małgorzata Semil i Elżbieta Wysińska stwierdzają: „Widowiska obliczone na zwrócenie i zatrzymanie uwagi przypadkowych przechodniów odznaczają się zwięzłością i oszczędnym tekstem, odwołują się zazwyczaj do środków najprostszych, a nośnych w warunkach toczącego się wokół życia miejskiego, a więc do ekspresji

⁶ I. Osolobě, cyt. za: P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum., oprac. i uzup. S. Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998 [hasło: Komunikacja teatralna], s. 245.

⁷ *Ibidem*, s. 247.

⁸ *Ibidem*.

ciała, gry z rekwizytem, muzyki, czasem dla kontrastu do ciszy i znieruchomienia”⁹. Wśród bardziej spektakularnych środków, stosowanych w teatrze ulicznym i plenerowym, należy wspomnieć między innymi o efektach pirotechnicznych, szczudłach, konstrukcjach stałych i mobilnych oraz różnych technikach cyrkowych, jak akrobatyka.

Komunikowanie w teatrze ulicznym odbywa się głównie pozasłownie, na podstawie znaków przekazywanych kanałami wzrokowym i słuchowym. Dominuje tu zdecydowanie komunikacja wizualna. Nie ma również zazwyczaj miejsca na zniuansowane aktorstwo, oddawane na przykład za pomocą mimiki. Nawet jeśli widz nie znajduje się w dużym dystansie od poszczególnych performerów, to jego kontakt z nimi może być chwilowy, przelotny, czasami wręcz incydentalny. Warto w tym miejscu wspomnieć, że w teatrze jako takim widz odbiera jednocześnie nawet do siedmiu informacji jednocześnie – z mimiki, gestów, dekoracji, oświetlenia itp. Roland Barthes trafnie konstatuje: „Mamy więc do czynienia z prawdziwą polifonią informacyjną. I to jest właśnie teatralność”¹⁰. Owa polifonia wzmacnia się jeszcze bardziej w przestrzeni ulicy, gdzie przybywa bodźców, a odbiór, ze względu na miejsce i czas, jest związany z koniecznością każdorazowego dostosowania się do sytuacji zdarzenia. Dotyczy to widzów ze względu na rodzaj relacji z wykonawcami i charakter przestrzeni, która często jest environmentalna (termin Richarda Schechnera), a bywa, że wyrażnie immersyjna, zwłaszcza w przypadku dużych widowisk plenerowych z „pochłaniającym” widza wykreowanym światem, jak choćby w monumentalnych realizacjach hiszpańskiego teatru La Fura dels Baus (z okresu, kiedy realizował ideę teatru totalnego), atakujących zmysły odbiorców wszelkimi możliwymi środkami.

Oprócz teatru ulicznego i plenerowego, do teatru environmentalnego zaliczane są także formy happeningowe i performance art. Teatr uliczny w porównaniu z plenerowym jest im bliższy w sposobie budowania nowych rozwiązań w relacji z widzem, a także w relacji życie a sztuka oraz w buncie przeciw zastanym konwencjom. Według Dariusza Kosińskiego, choć część realizacji ulicznych nawiązuje do happeningu, to wykorzystują one jednak głównie „konwencje i strategie wyrażnie oznaczające przedstawienia jako całość”¹¹. Podobna jest natomiast zwłaszcza relacja z widzem i interakcja. W obu sytuacjach dochodzi do przekroczenia układu scena–widownia oraz różnego typu „wybicia” ze strefy komfortu. Nie ma to nic wspólnego z wygodnym, „bezpiecznym” dystansem, jaki daje ukryty w ciemności pluszowy fotel tradycyjnej widowni teatralnej.

W teatrze ulicznym widz zwykle znajduje się w tłumie, stoi, chodzi, wędruje za widowiskiem. Bywa potrącany, szturchany przez innych widzów, a także zaczepiany w różny sposób przez artystów lub wręcz wprowadzany w przestrzeń spektaklu jako chwilowy wykonawca. Zwykle widz sam jest także cały czas widoczny – zarówno dla innych spektatorów, jak i wykonawców. Wszystko to kształtuje odbiór, komunikację i komunikat, który jest inny dla każdego widza. Jeszcze bardziej niż w spektaklach scenicznych, ostateczny montaż przedstawienia, dokonujący się w umyśle widza, może

⁹ M. Semil, E. Wyśńska, *Słownik współczesnego teatru...*, s. 357.

¹⁰ R. Barthes, cyt. za: P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych...* [hasło: Przekaz teatralny], s. 395.

¹¹ D. Kosiński, *Słownik teatru...*, s. 198.

zyskiwać rozmaity kształt. Konkretyzacja jest tu bowiem związana z różnorodnością perspektywy odbioru, także dosłownie, fizycznie – dostępu do innych „ujęć” przestrzeni, fragmentów widowiska. Każdy widz ogląda inną „całość” spektaklu. Odbiór tej realnej całości bywa wręcz niemożliwy, między innymi ze względu na spontaniczność i przypadek, które pozostają tu obecne zarówno po stronie odbiorców, jak i wykonawców. Widz teatru ulicznego nie ma pewności, co i w jakich warunkach będzie mógł odebrać, a performer nie wie, w jakich warunkach będzie nadawać, czyli grać. Struktura widowiska pozostaje tu bowiem niejako otwarta na przypadek, na „tu i teraz”.

Widz w teatrze ulicznym

W teatrze ulicznym widz „więcej może”, ma do dyspozycji więcej środków do konstruowania komunikatu zwrotnego niż publiczność w tradycyjnym układzie budynku teatralnego. Odbiór wydaje się tu „rozluźniony”, otwarty, spontaniczny, wyzwolony z tradycyjnej konwencji. Widz nie musi posiadać jakichkolwiek kompetencji odbiorczych i nie musi „siedzieć cicho” w ciemności. Na ową swobodę wpływ ma także sposób „stawania się” widzem – wpisana weń „spontaniczność” i przypadkowość, szczególnie w początkowym okresie istnienia XX-wiecznego teatru ulicznego. Przechodzień, który nagle zatrzymuje się, by sprawdzić, „co się dzieje”, po chwili może stać się widzem i śledzić przebieg spektaklu lub może po prostu pójść dalej, pozostając przechodniem. Przypadkowość relacji i zmiana ról w teatrze ulicznym zakładała więc element zaskoczenia, konieczność odbiorczego „odnalezienia się” przechodnia-widza w nowej sytuacji.

Charakterystyczne dla teatru plany odbioru, nieustannie oscylujące w umyśle widza – fikcyjny („co aktor gra”) i rzeczywisty („jak aktor gra”) – zyskują specyficzny kontekst w sytuacji teatru w miejscach nieteatralnych, plenerowego lub ulicznego. Tutaj bowiem między innymi zakłócony (lub zniesiony) zostaje podział na widzów i aktorów, zdarza się więcej sytuacji poza fikcją czy iluzją, a jeszcze większą rolę odgrywa bliskość, bezpośredniość relacji widz–aktor. Kategoria *liveness* („nażywość”), którą zaproponował Philip Auslander dla określenia bezpośredniości, cielesności spotkania aktora z widzem w relacji *face-to-face*, doskonale ujmuje charakterystyczną dla teatru cechę, która wyróżnia go wśród innych dziedzin sztuki¹². Wszak, aby można było mówić o sytuacji teatralnej, żywy człowiek musi spotkać się z drugim żywym człowiekiem. Istnieją, oczywiście, dyskusje, czy „nażywość” jest konstytutywna dla teatru i czy możemy nadal mówić o teatrze na przykład w przypadku zjawisk z obszaru telewizji czy internetu, natomiast na potrzeby tego tekstu nie będziemy się w nie zagłębiać, skupiając się na teatrze w jego najbardziej podstawowym, bezpośrednim wariancie. Tym bardziej, że teatr uliczny, o którym mowa, ów warunek musi spełniać niemal z definicji.

W komunikacji w teatrze istotne jest jej połączenie z odbiorem, a zwłaszcza z charakterystyczną dla sztuk scenicznych wspólnotą odbioru. Powstaje ona na czas widowiska,

¹² Ph. Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London–New York 1999.

ustala się każdorazowo podczas jego trwania. Ten sam spektakl, odgrywany z tymi samymi wykonawcami, w tej samej przestrzeni, ale w innym czasie i z inną publicznością, konstituuje nową wspólnotę odbioru, która, posługując się tymi samymi kanałami i środkami komunikacji, wpływa na znaczenia, sensy, czyli na komunikat. Decyduje „o czym” jest spektakl, czyli czego dotyczy komunikacja – takie są między innymi konsekwencje „nażywości”. Jest to szczególnie ważne w obszarze teatru ulicznego, który ze względu na swą specyfikę posiada więcej elementów zmiennych, mających wpływ na komunikację i komunikat. Teatr uliczny, jak wskazuje już sama nazwa, jest każdorazowo „wpisywany” w nowy kontekst komunikacyjny przestrzeni miasta: ulicy, placu, skweru. Małgorzata Semil i Elżbieta Wyśińska jako jedną z zasadniczych cech teatru ulicznego wskazują wkraczanie przez artystów tego nurtu w sytuację teatralną w sposób zaimprovizowany, bez tradycyjnych atrybutów teatru, w codzienne życie miasta i wykorzystywanie jego naturalnej scenerii¹³. Topografia przestrzeni, architektura (także ta mała) oraz wszelkie inne elementy codzienności miejskiej (samochody, autobusy, przechodnie itp.) stają się częścią widowiska, budują „scenę”.

Istotna jest tutaj także pora – dzień lub noc, światło słoneczne lub rozświetlana reflektorami ciemność. Bodaj najbardziej nieprzewidywalnym, obok reakcji widza, elementem, współtworzącym sytuację komunikacyjną w teatrze ulicznym jest aura, która może mieć zasadniczy wpływ na przebieg widowiska, drastycznie zmieniając sytuację komunikacyjną i komunikat. Oglądanie na przykład spektaklu *Carmen Funebre* poznańskiego Teatru Biuro Podróży w ciepły wieczór na placu miejskim i oglądanie go w tym samym miejscu w strugach deszczu to dwa zupełnie inne doświadczenia odbiorcze. W drugim przypadku zarówno widzowie, jak i wykonawcy doświadczają fizycznie tego samego dyskomfortu. Jednak dla aktorów zmaganie się z przeciwnościami pogody ma większe konsekwencje – dla szczudlarzy bywa wręcz niebezpieczne ze względu na mokry bruk. Po stronie widza zdaje się natomiast dokonywać dodatkowo poszerzenie obszaru budowania sensu i znaczeń.

O wpisanej w teatr uliczny nieprzewidywalności Joanna Ostrowska pisze: „[b]ycie zdany na kaprysy pogody, brak przychylności czy zrozumienia ze strony przygodnych widzów [...]”¹⁴. Na rolę przypadku oraz nastawienie spektakli ulicznych na interakcję zwraca uwagę także Dariusz Kosiński¹⁵. Za sprawą owego przypadku jeszcze większy walor, niż w widowiskach scenicznych, zyskuje niepowtarzalność, jednorazowość sytuacji/zdarzenia.

¹³ M. Semil, E. Wyśińska, *Słownik współczesnego teatru...*, s. 357.

¹⁴ J. Ostrowska, *Teatr uliczny – teatr alternatywny?* [w:] J. Ostrowska, J. Tyska, *Szkice o teatrze alternatywnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2008, s. 181.

¹⁵ D. Kosiński, *Słownik teatru...*, s. 198.

Teatr Snów

Jak już wspomniano, zasadniczą kwestią, bliską większości zespołów pracujących w przestrzeni ulicy, jest wyrazista ekspresja cielesna, ruchowa, taneczna, mimiczna i gestyczna, stająca się często jednym z głównych środków komunikacji z widzem. Na tego typu środkach w głównej mierze buduje swoje spektakle gdański Teatr Snów¹⁶. Istniejący od 1986 roku zespół jest jednym z najważniejszych polskich teatrów ulicznych. Od początku działalności formacja jest w pełni autorskim teatrem Zdzisława Górskiego (przez kilkanaście lat prowadzonym przez niego wspólnie z Alicją Mojko). Teatr wypracował na wskroś oryginalny styl, oparty między innymi na narracji prowadzonej za pomocą poetyckiego obrazu, posługiwaniu się metaforą, na charakterystycznym, spowolnionym ruchu oraz budowaniu onirycznej atmosfery, wywiedzionej z twórczości Brunona Schulza, będącego duchowym patronem gdańskiej grupy. Gdański teatr podąża jego tropem między innymi w sposobie traktowania w swoich spektaklach snu – zarówno jako tematu, jak i środka formalnego. Na różnych poziomach widowisk grupy przejawia się „poetyka snu”, oniryczność, zacieranie granicy jawy i snu, marzenia i rzeczywistości. Na potwierdzenie tych konstatacji warto przytoczyć słowa gdańskiej recenzentki Moniki Brand: „Dla widzów, przypadkowych przechodniów, spotkanie Teatru Snów na placu czy ulicy jest jak sen. Spowolniony, nierealny rytm widowisk Górskiego, historia złożona z poetyckich obrazów [...], mogą nasuwać myśl o śnieniu na jawie”¹⁷.

Do elementów charakterystycznych dla stylu Teatru Snów należą przede wszystkim: narracja prowadzona za pomocą obrazu, zmetaforyzowany, poetycki język i liryzm, oryginalny ruch (w tym typowy dla gdańszczan sposób chodzenia/latania na szcudłach), przechodzący w rodzaj choreografii, muzyczność, animacja przedmiotów i dużych obiektów (w tym powracających w kolejnych realizacjach podobnych elementów scenografii, jak stół, krzesło i łóżko), minimalizm środków (zwłaszcza w początkowym okresie, gdy między innymi ograniczano kolorystykę do czerni i bieli). W ulicznych realizacjach Teatru Snów nie pojawia się komunikacja werbalna – grupa posługiwała się słowem tylko w swoich przedstawieniach scenicznych. Elementem, który prowadzi działania aktorów i porządkuje przebieg całości, jest muzyka, która staje się niejako strukturą spektakli.

Teatr Górskiego doskonale określa termin „teatr narracji plastycznej”, stosowany dla scharakteryzowania „swoistego sposobu tworzenia spektakli, polegającego na wprowadzeniu swoistej narracji środków plastycznych – głównie malarskich”¹⁸. W realizacjach teatru, takich jak *Republika marzeń*, *Stół*, *Pokój*, *Księga utopii*, jednym ze środków budowania atmosfery jest każdorazowo opracowywany precyzyjnie ruch, często inspirowany malarstwem (przede wszystkim Marca Chagalla i Hieronima

¹⁶ Zob. B. Świąder-Puchowska, *Dosięgnąć nieba. Teatr Snów*, Wydawnictwo Bernardinum, Pelplin 2021.

¹⁷ M. Brand, *Potrzeba latania*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Morska” 2000, nr 139.

¹⁸ Z. Taranienko, *Teatr narracji plastycznej*, Encyklopedia teatru polskiego; <http://encyklopediateatru.pl/hasla/203/teatr-narracji-plastycznej>.

Boscha). Pozostaje on również jednym z głównych komponentów swoistego „efektu obcości” na ulicy (np. poprzez spowolnienie), tworzonego w przedstawieniach na zasadzie wyciszonego kontrapunktu wobec rozedrganej, barwnej rzeczywistości miasta. Szczególnie w początkowym okresie działalności teatru, kiedy realizacje były utrzymane w czarno-białej kolorystyce, jak w przypadku najważniejszego spektaklu w dorobku grupy, czyli *Republiki marzeń*. Można wręcz stwierdzić, że Teatr Snów wykorzystuje w pełni i rozwija jedną z cech charakterystycznych komunikacji pozawerbalnej, jaką jest wieloznaczność¹⁹.

Republika marzeń

Przedstawienie *Republika marzeń*, które miało swoją premierę w 1989 roku, było grane przez wiele lat, zbierając liczne nagrody i wyróżnienia. W spektaklu, inspirowanym opowiadaniem Brunona Schulza o tym właśnie tytule²⁰, „literacki pierwowzór stanowił raczej źródło odległych analogii. Fabuła spektaklu, będącego próbą wyrażenia tęsknoty za lepszym, pięknym światem, odbiegała więc znacznie od treści opowiadania”²¹.

Bohaterowie w *Republice marzeń* podążają głównie za słowami z tekstu Schulza: „Postanowiliśmy stać się samowystarczalni, stworzyć nową zasadę życia, ustanowić nową erę, jeszcze raz ukonstytuować świat na małą skalę wprawdzie, dla nas tylko, ale podług naszego gustu i upodobania”²². W przestrzeni gdańskiego widowiska najpierw pojawia się Mężczyzna w garniturze (Wojciech Wiński), dźwigający na plecach czarny stół, przed jego nadejściem słychać muzykę, która skupia uwagę widzów i buduje atmosferę. Po chwili przybywa Kobieta (Izabela Terek) w czarnej sukni, niosąca krzesła i rozglądająca się niepewnie za Mężczyzną. Ustawione przez tych dwoje meble stanowią zaczyn, jądro domu, prywatności, intymności, którą wspólnie próbują budować. Równolegle zjawia się druga para (Alicja Mojko, Waldemar Fatel), odziana podobnie jak poprzednia, ale niosąca łóżko. Powracają kolejne bodźce odbierające spokój: „Każda stabilizacja trwa krótko, trzeba bronić zdobytego pola, stołu, białego obrusa”²³. Postaci ustawiają swoje meble kolejno w różnych miejscach, szukając jakby najbardziej odpowiedniego usytuowania dla swych domów. Wykonują przy tym rodzaj radosnego tańca. Ich ruchy i działania są płynne, zgrane, symetryczne, mają w sobie radość i harmonię. Przygrywa temu orkiestra dęta szczudlarzy.

Między pary wkrada się w pewnym momencie konflikt. Powstały dom zostaje zamieszkaný tylko przez jedną z nich, którą druga nakrywa białą tkaniną i odchodzi. Po chwili ponad tym rodzącym się domem i jego mieszkańcami unosi się biały żagiel,

¹⁹ Teatr Snów, <http://teatrsnow.pl/> (dostęp: 22.11.2023).

²⁰ Pierwodruk: „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 29; pierwsze wydanie książkowe: B. Schulz, *Proza*, przedm. A. Sandauer, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964.

²¹ *Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Wydawnictwo Słowo/obraz Terytoria, Gdańsk 2003 [hasło: Teatralne adaptacje twórczości Schulza, (js) J. Sass], s. 387.

²² B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 329.

²³ K. Głomb, *Teatr naszych snów*, „Scena” 1989, nr 11–12.

który sunie majestatycznie, wywołując u Kobiety i Mężczyzny rodzaj niejasnej tęsknoty za czymś pięknym, wzniosłym i niedostępnym. Pozostawionych w tym stanie bohaterów dopada chęć uchwycenia owej wizji, którą realizują, próbując zbudować nieudolnie własny żagiel z białej tkaniny i unieść się na nim. Nachodzą ich jednak po chwili Ludzie-Kury tudzież „Ludzie-Robaki” (Magdalena Matracka, Ewa Wołczyk, Waldemar Fatel), zgięci w pół, odziani w czarne płaszcze, szukający pożywienia i spełnienia nisko pod nogami. Kobieta i Mężczyzna kolejny raz podejmują trud porządkowania swojej rzeczywistości, budowania domu od nowa. Jednak ich krzątania znowu kończy się wizją-marzeniem, ukazującą wysokie postaci na szczudłach (w czarnych garniturach z białymi skrzydłami) – uskrzydłone i wolne jako Ludzie-Ptaki (Zdzisław Górski, Katarzyna Kaczmarek, Piotr Kaczmarek) tańczący wysoko ponad głowami pary, która desperacko próbuje im dorównać. Po ich odejściu dwójka bohaterów biegnie za nimi i próbuje nieporadnie dosięgnąć nieba za pomocą przyczepionych naprędce szczudeł. To im się oczywiście nie udaje i pozostają bezradni wobec rozdarcia, które w nich pozostało. Znakiem owego rozdarcia są ich szczudła – zbyt niskie, by „polecieć” z Ludźmi-Ptakami, i zbyt wysokie, by żyć dalej w zwyczajnej codzienności, na którą patrzą teraz ze zdziwieniem i rozczarowaniem. Ich próby wzniesienia się ponad codzienność kończą się upadkami. Moment ich słabości znowu wykorzystują Ludzie-Kury, którzy dumnie się prostując, zabierają wszystkie meble, czyli to, co budowało dom. Kobieta i Mężczyzna odchodzą, trzymając się za ręce, za wizją anielskich skrzydeł Ludzi-Ptaków, pozostawiając na pustym miejscu po domu jedynie porzucone szczudła.

Spektakl gdańskiej grupy podejmuje temat poszukiwania oazy szczęścia, domu, bezpiecznego miejsca. Pokazuje rozdarcie między zapatrzeniem w niebo, które odciąga od codzienności, a zapatrzeniem w ziemię, które pozbawia życie barw, sensu. Owo rozdarcie między fizycznością a metafizyką jest tutaj ukazane jak najbardziej dosłownie w sylwetkach i ruchu postaci-znaków – zgiętych wpół, drepczących pospiesznie Ludzi-Kur i dumnie wyprostowanych, kroczących powoli Ludzi-Ptaków – w tym spektaklu twórcy bardzo wyraźnie posługują się opozycyjnymi postaciami-znakami. Pośrodku, pomiędzy nimi, tkwią – zatrzaśnięci w wewnętrznym konflikcie, uwięzieni w swej podwójnej kondycji – Kobieta i Mężczyzna, Ona i On. Kiedy dają się uwieść wizji wzniosłych lotów i marzeń, ich budowana z wysiłkiem codzienna rzeczywistość zostaje zniszczona przez innych. Kiedy znowu poprzestają na tym, co przyziemne, marnieją z powodu braku pełni, poczucia sensu i szczęścia.

W recenzjach ze spektaklu przeważa odczytanie go jako opowieści o konflikcie człowieka rozdartego między przyziemną, szarą codziennością a chęcią sięgnięcia po marzenia, które mogą go z owej codzienności alienować. Podobnie jak w innych realizacjach „Snów”, skromna akcja zostaje „obudowana” narracją audiowizualną, bogatą w metafory i symbole, przekazywane analogicznie do sposobu, w jaki czyni to poezja. W przedstawieniu Górskiego pojawia się pesymistyczna wizja niemożności sprostania człowiekowi swej anielskiej naturze, która używa, mami, nie dając jednak spełnienia. Owa wizja powraca w różnych realizacjach w kolejnych wariantach – czasami pozostawiając ziarno nadziei na spełnienie.

Piotr Zaczkowski wskazał w swojej recenzji elementy odbioru spektaklu w kontekście konkretnej sytuacji ulicy: „Każda zmiana nastroju, każde przejście, są zmianą czy przejściem, dla których nieoczekiwanym partnerem staje się miasto, jego ulice i zimne chodniki, szum samochodów, zainteresowanie albo obojętność pojawiających się obok planu gry ludzi... I właśnie tą z trudem zbudowaną jedność... jednaką obecność moją, stojącą obok młodej dziewczyny z psem, zabłąkanego w drugi plan kłoszarda i plamkę czyjejś twarzy w oknie hotelu »Silesia«, nasze wspólne oglądanie, dopełni jak coś oczekiwanego – najbardziej zawsze intrygująca poezja ulicznego teatru: nadchodzący na koturnach szczudeł aktorzy”²⁴.

Zastosowane przez artystów środki zostały sprowadzone do minimum: mamy tu zaledwie kilka znaczących elementów scenografii i rekwizytów, kostiumy oraz muzykę, w której dominuje w niej utwór z debiutanckiego albumu Mike’a Oldfielda *Tubular Bells* z 1973 roku. Strona plastyczna przedstawienia (autorstwa Górskiego i Mojko), w której występuje biel i czerń, jest zbudowana, analogicznie do opowieści, na zasadzie wyraźnej opozycji zmagania się dwóch przeciwieństw. Animowane przez aktorów tkaniny-żagle, tutaj oczywiście białe, pojawiają się w przedstawieniu jako znaki wzniesłego świata marzeń (konsekwentnie powracające w tym charakterze w widowiskach gdańskiej grupy). Bliskie układom choreograficznym, powolne, zrytmizowane przemarsze i tańce szczudlarzy wywołują wrażenie odrealnienia postaci i ich ruchu czy też stworzenia innego poziomu rzeczywistości. Płynne, jakby spowolnione ruchy artystów, poparte kolorystyką kostiumów, powodują swoisty efekt obcości w przestrzeni rozedrganej pośpiechem i barwami ulicy.

Odwrócone strategie komunikacyjne

Monika Brand pisała w recenzji z *Republiki marzeń* o imponującej odwadze Górskiego w operowaniu niezwykle subtelną, „by na ulicy stwarzać kameralny i intymny świat przeżyć, by przy akompaniamencie rozgardiaszu panującego tu opowiadać nam poetycką historię”²⁵. Można stwierdzić wręcz, że „Sny” odwracają typowe strategie komunikacyjne teatru ulicznego. Stosując, jak w opisanym spektaklu, między innymi liryzm, wyciszenie, linearność narracji, minimalizm estetyczny, uzyskują element zaskoczenia poprzez kontrpunkt wobec chaosu i hałasu ulicy. Choć gdańscy artyści posługują się głównie środkami komunikacji wizualnej, to pozostają one subtelne, składające widza do zatrzymania, uważności, wybijające z pośpiechu. Znaki, jakimi operuje gdańska grupa, bliskie są w recepcji poezji. Ich zmetaforizowanie i wieloznaczność zakładają konieczność indywidualnych interpretacji i rozstrzygnięć po stronie widza.

Mimo intelektualnego i znaczeniowego „zaplecza” spektakli gdańskiej grupy (zwykle bazujących na utworach literackich i bogatych kontekstach kulturowych), wpisany jest w nie plan odbioru intuicyjnego, naiwnego, który podąża za wrażeniami,

²⁴ P. Zaczkowski, *Patrz Gienek*, „Opcje” 1996, nr 3.

²⁵ M. Brand, *Ludożercy i żałobnicy*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Morska”, 4–5.07.1998.

ulotnymi odczuciami i emocjami. Analogicznie do snów, ich opowieści nie muszą być do końca zrozumiałe i rozumiane. Komunikacja odbywa się tu więc, jak w przypadku wielu innych teatrów ulicznych, na poziomie emocji, odczuć, wrażeń. Ogromną rolę odgrywają zmysły – jeszcze bardziej istotne niż w widowiskach scenicznych. Choć w przedstawieniach omawianego teatru zdarza się stosowanie rac czy wysokich, mobilnych konstrukcji (np. w spektaklach *Ulro* czy *Księga utopii*), zmysły widza zostają „poruszane” zgoła inaczej niż w przypadku stosujących rozbudowane środki inscenizacyjne, monumentalnych spektakli plenerowych, w których mamy do czynienia ze swoistym „bombardowaniem” zmysłów, szokowaniem.

W przypadku Teatru Snów przestrzeń ulicy, w którą twórcy wpisują swoje realizacje, pozostaje zamknięta na interakcję. W realizacjach grupy (z drobnymi wyjątkami) zasadniczo zachowany jest dystans, a publiczności i wykonawcom zostaje przypisany tradycyjny podział przestrzenny. Podobnie jak w *Republice marzeń*, widzowie zwykle są ustawieni w kilku rzędach na planie koła lub owalu wokół pola gry, na którym odbywa się główna część widowiska z aktorami, szczudlarzami i elementami scenografii. Widoczność jest najlepsza do trzeciego rzędu, natomiast dla jej poprawy oraz wzmocnienia sensu spektakli, teatr z czasem „wynosi” swoje widowiska do góry, nie tylko za sprawą szczeდეł i żagli, lecz także wspomnianych wysokich, mobilnych konstrukcji. Górski stwierdza: „Widzów nie angażujemy bezpośrednio, nie wciągamy do akcji, co jest praktykowane np. w ulicznych klaunadach. Pozostawiamy ich w sytuacji świadka, na obrzeżu opowieści. Mają jej spokojnie i bezpiecznie towarzyszyć”²⁶. Artysta pragnie jednak włączyć przypadkowych widzów – o których obecnie, jak już wspomniano, coraz trudniej w związku z dominacją życia festiwalowego w obszarze teatru ulicznego – w przemianę jakościową, jaką wnosi w przestrzeń ulicy jego teatr. Chce przemienić, jak mówi, gapiów w widzów, sprawić, by już świadomie wybrali: „Tutaj reakcja jest błyskawiczna, błyskawiczne komentarze. Właśnie tu, na ulicy, tworzy się niesamowita więź, istnieją pewne napięcia. Zdarza się, że dzięki przedstawieniu udaje się uciszyć ulice z całym swym hałasem, udaje się wyrwać ludzi z tego normalnego rytmu”²⁷. Więź, o której mówi twórca Teatru Snów, choć trudna do uchwycenia i zbadania, zdaje się zbierać w sobie istotę komunikacji w teatrze ulicznym.

Podsumowanie

Jak wynika z zaledwie pobieżnych rozważań, na charakterystykę komunikacji w teatrze ulicznym składają się (i wpływają nań) elementy z różnych obszarów widowiska, które między innymi poprzez przypadkowość, niepowtarzalność, jednorazowość sytuacji/zdarzenia umykają jednoznacznym kategoriom. Specyficzna sytuacja komunikacyjna, jaką jest spektakl teatru ulicznego, wymaga z jednej strony odpowiednich środków

²⁶ M. Odziomek, *Festiwal A Part 2019. Rozmowa ze Zdzisławem Górskim, reżyserem spektaklu „Remus”, który będzie pokazany w Katowicach*, „Gazeta Wyborcza – Katowice”, 3.06.2019.

²⁷ *Teatr Snów*, ze Z. Górskim i A. Mojko rozm. „Pimpus”, „Mać Pariadka” 1995, nr 1.

nadawczych – zwłaszcza wizualnych, a z drugiej dostosowanego do nich odbioru. W środkach nadawcy dominuje komunikacja wizualna, na którą składają się między innymi wyrazista ekspresja cielesna, ruchowa, taneczna, mimiczna i gestyczna. Odbiór jest związany z koniecznością każdorazowego dostosowania się do sytuacji zdarzenia, dochodzi tu do przekroczenia układu scena–widownia oraz różnego typu „wybicia” widza ze strefy komfortu. Spontaniczność i przypadek – w tym wpływ pogody, które pozostają tu obecne po stronie zarówno odbiorców, jak i wykonawców, kształtują odbiór, komunikację i komunikat, który jest inny dla każdego widza. W teatrze ulicznym widz ma do dyspozycji więcej środków do konstruowania komunikatu zwrotnego niż publiczność w tradycyjnym układzie budynku teatralnego. Jeszcze większą rolę odgrywają bliskość, bezpośredniość relacji widz–aktor („nażywość”), wspólnota odbioru, która ustala się każdorazowo na czas widowiska oraz niepowtarzalność, jednorazowość sytuacji/zdarzenia.

Konkludując, należy stwierdzić, że ze względu na swą specyfikę teatr uliczny posiada więcej elementów zmiennych (jak choćby sama nieteatralna, otwarta przestrzeń), mających wpływ na komunikację i komunikat. Stwarza to nowe możliwości kształtowania postawy nadawczej i odbiorczej. Przywołany w tym studium przypadku gdański Teatr Snów posługuje się, jak w opisanym spektaklu, także środkami mniej charakterystycznymi dla teatru ulicznego, jak między innymi liryzm, wyciszenie, linearność narracji, minimalizm estetyczny, poetycki obraz, metafora, spowolniony ruch. W ich odbiorze ogromną rolę odgrywają emocje, odczucia, wrażenia i zmysły. Cele komunikowania, jakie są realizowane w porządku performansu Teatru Snów, można postrzegać jako emocjonalne i imaginacyjne²⁸, jednak ze względu na umowność środków i operowanie metaforą, komunikowanie emocjonalne nie jest tu artykułowane wprost i bezpośrednio, a utożsamienie się z postaciami dotyczy raczej poczucia wspólnoty postaw, refleksji natury egzystencjalnej i duchowej. Subtelne rozwiązania w budowaniu komunikatu proponowane przez gdańską grupę poszerzają pole komunikacji teatru ulicznego.

Bibliografia

- Auslander Ph., *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London–New York 1999.
- Brand M., *Ludożercy i żałobnicy*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Morska”, 4–5.07.1998.
- Brand M., *Potrzeba latania*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Morska” 2000, nr 139.
- Brzezińska E., *Komunikacja społeczna*, Zakład Amerykanistyki i Mass Mediów, Uniwersytet Łódzki, Łódź 1997.
- Filanowski B., *Studium przypadku jako metoda badania procesów zachodzących w komunikacji społecznej* [w:] *Metody badania komunikacji i mediów. Perspektywa teoretyczna i analityczna*, red. A. Barańska-Szmitko, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021.
- Głomb K., *Teatr naszych snów*, „Scena” 1989, nr 11–12.

²⁸ E. Brzezińska, *Komunikacja społeczna*, Zakład Amerykanistyki i Mass Mediów, Uniwersytet Łódzki, Łódź 1997, s. 10–12.

- Kosiński D., *Słownik teatru*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006 [hasło: Teatr uliczny].
- Odziomek M., *Festiwal A Part 2019. Rozmowa ze Zdzisławem Górskim, reżyserem spektaklu „Remus”, który będzie pokazany w Katowicach*, „Gazeta Wyborcza – Katowice”, 3.06.2019.
- Ostrowska J., *Teatr uliczny – teatr alternatywny?* [w:] J. Ostrowska, J. Tysza, *Szkice o teatrze alternatywnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2008.
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, tłum., oprac. i uzupełn. S. Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998 [hasło: Komunikacja teatralna].
- Schulz B., *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.
- Schulz B., *Proza*, przedm. A. Sandauer, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964.
- Semil M., Wyśńska E., *Słownik współczesnego teatru*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.
- Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Wydawnictwo Słowo/obraz Terytoria, Gdańsk 2003 [hasło: Teatralne adaptacje twórczości Schulza, (js) J. Sass].
- Świąder-Puchowska B., *Dosięgnąć nieba. Teatr Snów*, Wydawnictwo Bernardinum, Pelplin 2021.
- Taranienko Z., *Teatr narracji plastycznej*, Encyklopedia teatru polskiego; <http://encyklopedia-teatru.pl/hasla/203/teatr-narracji-plastycznej>.
- Teatr Snów, <http://teatrsnow.pl/>.
- Teatr Snów*, ze Z. Górskim i A. Mojko rozm. „Pimpus”, „Mać Pariadka” 1995, nr 1.
- Tysza J., *Wstęp* [do:] *Teatr w miejscach nieteatralnych*, red. J. Tysza, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998.
- Yin R.K., *Studium przypadku w badaniach naukowych. Projektowanie i metody*, przeł. J. Gilewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.
- Zaczkowski P., *Patrz Gienek*, „Opcje” 1996, nr 3, 21–25.