

# Barbara ŚWIĄDER- -PUCHOWSKA

Uniwersytet Gdański

## URUCHOMIONA PLASTYKA. ELEMENTY PRAKTYKI I IDEI BAUHAUSU W DZIAŁALNOŚCI I TWÓRCZOŚCI GDAŃSKICH TEATRÓW NIEZALEŻNYCH

### Wstęp

W działalności i spektaklach gdańskich teatrów niezależnych, począwszy od tych pierwszych, powstających w połowie lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku, po te działające na początku dwudziestego pierwszego wieku, można wskazać pewne analogie do działalności i idei Bauhausu m.in. na poziomie organizacyjnym, artystycznym, a także jeśli chodzi o kontekst społeczno-polityczny. Choć zdarzają się świadomie podejmowane inspiracje, nie znajdziemy tutaj tak jednoznacznych cytatów, jak np. *Taniec drążków* Oskara Schlemmera, przywołany przez grupę Radykalna Frakcja Medialna Mazut ze Żnina (założoną przez architekta Pawła Hałaburdzina i psychologa Romana Andrzejewskiego) w spektaklu *Cyklotron* z 1997 roku, w którym ciało głównego bohatera jest „oplecione” antenami zamiast tyczek.

Wskazane w niniejszym tekście, wybrane elementy stanowią zatem w większości odległe analogie do praktyki i idei Bauhausu. Zasadniczo są one wspólne doświadczeniom różnych innych grup, ośrodków i artystów dwudziestego wieku. Ukazanie ich wyboru w perspektywie działalności Bauhausu nie ma tworzyć związku, sugerującego bezpośrednią inspirację czy nawiązania (co ma zastosowanie w pełni bodaj jedynie w odniesie-

niu do Jerzego Krechowicza i jego Teatru Galeria). W przypadku większości przywołanych tutaj twórców gdańskich trudno wręcz stwierdzić, czy dokonania Bauhausu w ogóle znali. Celem niniejszego szkicu jest natomiast wskazanie, jak poszczególne elementy, zbliżone do tych z praktyk i koncepcji formacji stworzonej przez Gropiusa, są obecne w innych odsłonach, innym czasie i miejscu oraz w odmiennych, niesionych przez nie kontekstach. Nie znajdziemy tu wyczerpującego temat zestawienia owych elementów, ale jedynie wstępne rozpoznanie tematu (poza zbadanym już w tym ujęciu dorobkiem Krechowicza), propozycję dalszych poszukiwań.

### Konteksty: społeczno-polityczny i organizacyjny

Na wstępie warto wskazać jako pierwszą analogię już sam kontekst społeczno-polityczny czasu, w którym miały miejsce narodziny obu omawianych zjawisk, czyli okresy po zakończeniu wojen światowych – pierwszej w przypadku Bauhausu i drugiej w przypadku gdańskich teatrów niezależnych. Pamięając o zasadniczych różnicach i różnorodnych aspektach, budujących do-

świadczenia obu wojen na poziomie społecznym i indywidualnym, jako wspólne elementy można wskazać z pewnością koniec kształtu rzeczywistości sprzed kataklizmu wojny i narodzin nowego porządku, oznaczającego zmianę modelu i organizacji życia na wielu poziomach. Wspólnym elementem, choć znowu obarczonym zasadniczymi różnicami, jest także trauma wojny, dotycząca zarówno jej bezpośrednich uczestników (bez względu na stronę, po której walczyli), jak i tych, którzy przeżyli ją jako dzieci lub młode osoby (podobnie, jak w przypadku przedstawicieli pokolenia '56, tworzących pierwsze polskie teatry studenckie, w tym te na Wybrzeżu). Pisząc o kontekście społeczno-politycznym funkcjonowania teatrów niezależnych w Polsce, należy zaznaczyć od razu wewnętrzne zróżnicowanie całego okresu PRL-u pod względem sytuacji społeczno-politycznej, w tym swobód twórczych. Miało to ogromny wpływ (czasami wręcz warunkowało istnienie, jak w przypadku Bim-Bomu i odwilży) na działalność teatrów, których aktywność i sposób funkcjonowania były wyznaczone przez kolejne istotne momenty zmian i przełomów społeczno-politycznych, związanych zwłaszcza z latami 1956, 1968, 1970, 1980, 1981–1983 i 1989.

Podobnie jak szkoła niemiecka, gdańskie grupy powstawały spontanicznie, oddolnie i działały niezależnie od istniejących wcześniej instytucji i podmiotów (bądź częściowo niezależnie w okresie PRL-u, mimo podlegania formalnie pod Zrzeszenie Studentów Polskich, a potem Socjalistyczny Związek Studentów Polskich), regularnie prowadzących działalność artystyczną (w kontekście organizacyjnym, artystycznym i ekonomicznym), dających premiery w rytmie typowym dla scen repertuarowych. Grupy te kształtowały swój styl pracy i organizacji według własnych potrzeb. Zdarzało się w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku w Trójmieście, że liderami tych formacji byli wykładowcy (lub przyszli wykładowcy) tutejszej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (obecnej Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku), a aktorami – studenci. Znowu analogicznie do ścieżek zawodowych nauczycieli Bauhausu, którzy w ramach Sceny Bauhausu realizowali ze studentami swoje projekty teatralne. W Gdań-

sku tak było w przypadku twórcy Teatru Rąk „Co To” Romualda Frejera, rzeźbiarza (podobnie jak Schlemmer), który pracował w Katedrze Projektowania Rzeźbiarsko-Architektonicznego gdańskiej uczelni oraz Jerzego Krechowicza – twórcy „Galerii” (na początku istnienia grupy artysta był studentem gdańskiej szkoły, a po kilku dekadach miał zostać jej rektorem), malarza, grafika, scenografa (wszystkim tym zajmował się również Schlemmer). Spektakle grup gdańskich twórców niejako reprezentowały uczelnię na zewnątrz, podobnie jak miało to miejsce np. w przypadku *Baletu triadycznego* Schlemmera (choć ten nie powstawał w ramach działalności Bauhausu).

### Od jazzu do yassu

Jako pewne nawiązanie do świąt i zabaw, organizowanych regularnie w Bauhausie, można postrzeżać zwłaszcza różnorodne praktyki teatrów studenckich z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, oparte na tworzeniu przestrzeni do artystycznej zabawy, w tym teatralizacji życia, jak np. performatywne działania towarzyskie członków Bim-Bomu i Cyrku Rodziny Afanasjewa. Do owych praktyk należało m.in. teatralizowanie codzienności dwóch sopockich adresów – domu z wieżyczką Afanasjewów przy ulicy 3 Maja (wtedy Dzierżyńskiego) czy ciasnego mieszkania Zbigniewa Cybulskiego i Bogumiła Kobieli przy ulicy Andersa 11 (wtedy Świerczewskiego), gdzie wówczas bywali przyszli czołowi przedstawiciele polskiej kultury, m.in. Sławomir Mrożek, Roman Polański, Janusz Morgenstern. Zwłaszcza jednak warto przywołać sopockie korowody inicjowane i organizowane przez jedną z najważniejszych wtedy postaci środowiska gdańskiej uczelni, profesora Juliusza Studnickiego, który ideę owych korowodów przywiózł z pobytów w Paryżu w latach trzydziestych. Ich kontynuacją były zabawy studentów gdańskiej szkoły (w tym członków tutejszych teatrzyków) podczas plenerów w Chmielnie (także pod wodzą Studnickiego), będącym wówczas miejscem wypoczynku gdańskich artystów, podobnie jak Ascona dla nauczycieli i uczniów Bauhausu. Wydarzeniem wyjątkowym, które przeszło do legendy, było dla niewielkiej,

kaszubskiej miejscowości wesele lidera Bim-Bomu Zbigniewa Cybulskiego z Elżbietą Chwalibóg, studentką PWSSP i malarką, członkinią Bim-Bomu i Co To. O imprezie z 1960 roku pisano: „Gości wita orkiestra cygańska. Profesor Studnicki nakłada młodej parze na głowy wieńce z kwiatów. Jerzy Afanasjew obwiązuje im dłonie krowim łańcuchem (symbolizuje małżeńskie okowy). (...) Konserwatywni Kaszubi przyglądają się korowodowi, śpiewom, tańcom i wygłupom. Nie są pewni, czy wesele odbywa się naprawdę, czy to jakiś spektakl przygotowany przez artystów.”<sup>1</sup>

Odległe echa tego typu świętowania artystów można dostrzec także kilka dekad później np. w imprezie Dni Pięknego Towarzystwa, organizowanej przez Teatr Dada von Bzdülów, która miała jednak znacznie bardziej uporządkowany charakter interdyscyplinarnego przeglądu-mini-festiwalu sztuki, ograniczającego działania spontaniczne. Charakterystyczny, choć prawdopodobnie nieunikniony jest fakt, że – podobnie jak to miało miejsce w Bauhausie, wskazane tu grupy praktykujące świętowanie były związane z muzykami, grającymi na żywo, także w ramach ich widowisk. W przypadku wczesnych gdańskich grup, jak i niemieckiej akademii, muzyką wykonywaną przy takich okazjach był jazz (królujący m.in. w siedzibie wszystkich wczesnych gdańskich grup, czyli w Klubie Studentów Wybrzeża Żak), zdetroinizowany później nad Motławą przez rock and roll. W przypadku powstałego dużo później, bo w 1993 roku, Teatru Dada był to z kolei m.in. yass, czyli wybrzeżowa propozycja nowej odsłony jazzu.

### Impuls plastyczny

Pobrzmiwające w widowiskach, proponowanych przez gdańskie teatry niezależne, mniej lub bardziej odległe analogie do poszukiwań scenicznych Bauhausu układają się w dwa przenikające się w realizacjach poszczególnych grup nurty – teatru narracji plastycznej i tańca. Jak zauważa Małgorzata Leyko, istotny dla kierunku teatralnych poszukiwań podejmowanych w Bauhausie był fakt, że „impuls odnowy przyszedł tutaj nie ze strony literatury (nowej formy dramatu), nie był też zainicjowany przez samych twórców te-

atralnych – reżyserów czy aktorów, lecz zrodził się w środowisku artystów plastyków, których podstawowym celem było przede wszystkim zreformowanie systemu nauczania artystycznego i interdyscyplinarne profilowanie procesu kształcenia artystów. W ich polu znalazł się zatem także teatr jako obszar przenikania się sztuk, poniekąd poligon dla nowych koncepcji dynamicznej postaci ludzkiej w przestrzeni.”<sup>2</sup> Z kolei Zofia Watrak upatruje źródła gdańskiego fenomenu teatralno-plastycznego scen studenckich lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w potrzebie eksplorowania przez młodych twórców – studentów nastawionej konserwatywnie i zachowawczo PWSSP – nowych miejsc, w których „spełnić się miały nowoczesne tendencje sztuki, wychodzące poza tradycyjny obraz sztalugowy czy rzeźbę w nowe przestrzenie interdyscyplinarnych sojuszy. (...) Można zaryzykować tezę, że teatr był dla malarzy i rzeźbiarzy rodzajem laboratorium, wyzwoleniem od rutyny tradycyjnych galerii sztuki, szukaniem nowego sposobu istnienia dzieła i nowych relacji pomiędzy twórcą – dziełem – odbiorcą.”<sup>3</sup>

Zasadniczą kwestią wydaje się więc fakt, że teatr był tworzony i zmieniany, zarówno w Bauhausie, jak i w pierwszych gdańskich teatrach studenckich, głównie przez artystów plastyków, a nie przez ludzi teatru. Wyjątek tu stanowi Bim-Bom, którego liderami byli zawodowi aktorzy, Zbigniew Cybulski i Bogumił Kobiela, choć zasadniczy trzon grupy tworzyli studenci gdańskiej PWSSP oraz wydziału architektury Politechniki Gdańskiej, co znowu może się wydać istotne w kontekście omawianego tutaj zagadnienia (wszak Gropius był architektem, a architektura stanowiła jeden z głównych filarów Bauhausu). Dla gdańskich teatrów studenckich pierwszego okresu charakterystyczna była właśnie dominacja aspektu plastycznego, wręcz pewna malarskość, co miało utrzymać się później w znacznym stopniu jako pewien rys charakterystyczny tutejszych grup niezależnych.<sup>4</sup> Nawet o Teatryku Bim-Bom Daniel Gerould pisze jako o „teatrze kolorów i kształtów”.<sup>5</sup>

Jak już wspomniano, twórcami lub członkami gdańskich zespołów byli w dużej mierze plastycy, ówcześni studenci tutejszej szkoły plastycznej. Ten fakt znajdował odzwierciedlenie

w poetyce realizacji scenicznych grup: Bim-Bom, Cyrk Rodziny Afanasjef, Co To, Galeria i A. Stro-  
na wizualna stanowiła ich najważniejszy element  
(w mniejszym lub większym stopniu). W więk-  
szości realizacji wymienionych teatrów słowo  
– podobnie jak w przedsięwzięciach teatralnych  
Bauhausu, począwszy od prób scenicznych Lo-  
thara Schreyera – miało drugorzędne znaczenie,  
o ile w ogóle się pojawiało (bez tekstu obywały się  
przecież spektakle Co To, a później m.in. wszyst-  
kie uliczne realizacje Teatru Snów oraz większość  
przedstawień Teatru Dada von Bzdülów i innych  
grup tańca). Aspekt wizualny był bardzo mocno  
obecny także m.in. w realizacjach powstałego  
w 1987 roku Teatru Ekspresji Wojciecha Misiu-  
ro (wpisujących się w obecny bardzo wyraźnie  
w latach osiemdziesiątych nurt sztuki ciała) i póź-  
niejszych teatrów tańca (począwszy od Dada von  
Bzdülów, założonego w 1993 roku przez Katarzy-  
nę Chmielewską i Leszka Bzdyla) oraz uliczno-  
-plenerowego Teatru Snów, założonego w 1986  
roku przez Alicję Mojko i Zdzisława Górskiego,  
który do dziś prowadzi gdański teatr (w zmienia-  
nym wielokrotnie składzie).

Przyjmując za Zbigniewem Taranienką,  
że wyłaniający się na fali zmian, zapoczątkowa-  
nych Wielką Reformą Teatru (w tym koncepcje  
Edwarda Gordona Craiga i Adolphe’a Appii), te-  
atr narracji plastycznej został w pełni stworzony  
w teorii i zrealizowany w praktyce przez twórców  
Bauhausu, głównie Oskara Schlemmera i László  
Moholy-Nagy’a, można umieścić gdańskie teatry  
plastyków na osi tradycji poszukiwań scenicz-  
nych, w których, jak pisał badacz, „Uruchomiona  
plastyka pełni (...) nadrzędną funkcję konstruk-  
cyjną i określa treści”.<sup>6</sup> Taranienko wskazuje na-  
stępujące główne cechy teatru narracji plastycz-  
nej: „Aktorstwo zostaje w nim w różny sposób  
uprzedmiotowione, zmechanizowane bądź zma-  
rionetyzowane, niezależnie od obecnych w nim  
nadal niezbędnych elementów twórczych, a uży-  
wany przedmiot lub jego artystyczny substytut  
ulega w odbiorze animacji, a nawet antropo-  
morfizacji. Spektakl staje się sumą przekształca-  
jących się teatralnych obrazów w ruchu, pozosta-  
jących w dramatycznych konfliktach; ich wyraz  
i sens jest emocjonalnie i zmysłowo odczuwalny,  
ale bardzo się różni od znaczeń i treści przekazy-

wanych przez słowa – trudno je werbalizować bez  
nadmiernych uproszczeń.”<sup>7</sup>

Spośród gdańskich teatrów niezależnych,  
istniejących od połowy lat pięćdziesiątych do po-  
czątku lat siedemdziesiątych, teatrami narracji  
plastycznej w pełni były A i Galeria. Zwłaszcza  
dotyczy to zespołu prowadzonego przez Krecho-  
wicza w latach 1961–1968 (ostatnia premiera  
w roku 1967), co do którego można mówić, jak już  
wspomniano, o bezpośrednim wpływie poszuki-  
wań Bauhausu na kształt jego spektakli. Wpływ  
ten objawił się najpełniej przede wszystkim  
w fascynacji Krechowicza eksperymentami Mo-  
holy-Nagy’a. W widowiskach gdańskiego artysty  
widać też pewne analogie do poszukiwań Schlem-  
mera, jak np. animowanie figur/obiektów przez  
ukrytych aktorów (niewidocznych dla publiczno-  
ści), podobnie jak to miało miejsce w *Gabiniecie  
figur* niemieckiego artysty i teoretyka sztuki. Kre-  
chowiczowi bliskie jest także powiązane z tym,  
charakterystyczne dla prac plastycznych i teatral-  
nych Schlemmera, ukazywanie zgrafizowanych  
wizerunków postaci-obiektów, odpersonalizowa-  
nych i pozbawionych twarzy, jak np. w spektaklu  
*Pies, a także brak psa* Galerii.

Krechowicz badał za pomocą swoich  
awangardowych eksperymentów scenicznych  
możliwości nadania charakteru temporalnego  
i ruchu obrazowi, m.in. poprzez stosowanie efek-  
tów świetlnych, tricków optycznych i projekcji  
filmowych. Dla gdańskiego artysty Moholy-Nagy  
był inspiracją zarówno jako twórca, jak i teoretyk  
sztuki. Martyna Groth uważa, że to właśnie za  
jego sprawą Krechowicz, który zostawił za sobą  
etap eksperymentalnych poszukiwań fotogra-  
ficznych i filmowych, zastąpił płótno ekranem.<sup>8</sup>  
Moholy-Nagy sięgał po nowe tworzywa, m.in.  
pleksiglas, a za najważniejszą materię konstruk-  
tywistyczną uznawał światło (pisał w swoich tek-  
stach o „rekwizycie świetlnym”), które w kolej-  
nych spektaklach Teatru Galeria coraz bardziej  
stawało się centralnym elementem poszukiwań  
gdańskiego artysty, dążącego do możliwie pełnej  
realizacji idei „zwierząt świetlnych” (wprost prze-  
zeń nigdy nie wyłożonej), stworzenia oderwanego  
od ciężaru materii teatru abstrakcyjnego.

## Taniec, ruch

Dla Oskara Schlemmera najważniejszy z kolei był aktor-tancerz, jego ruch w przestrzeni. Jak przypomina Małgorzata Leyko, artysta widział właśnie w tańcu możliwość odrodzenia współczesnej sceny.<sup>9</sup> Jednocześnie badaczka zaznacza, że jego „koncepcja tańca i ruchu człowieka w przestrzeni jest zjawiskiem wyjątkowym na tle poszukiwań w tej dziedzinie sztuki na początku XX wieku.”<sup>10</sup> Schlemmer pracował nad pierwszym szkicem swojego przyszłego *Baletu triadycznego* w 1912 roku, w czasie, „gdy taniec nowoczesny znajdował się w przededniu eksplozji.”<sup>11</sup> Jego propozycja budziła wówczas raczej zdziwienie i traktowana była jak żart. Przypomnijmy, że Isadora Duncan proponowała ideę tańca swobodnego (opartego na uczuciach i emocjach twórcy). Rudolf Laban analizował ruch i badał motorykę w połączeniu m.in. z indywidualnością człowieka, by potem wraz z Kurtem Joossem współtworzyć fundamenty teatru tańca. Émile Jacques-Dalcroze tworzył rytmikę, a Mary Wigman w oparciu o poszukiwania własne i Labana – koncepcję tańca wyrazistego.

Gdańska scena zdaje się wpisywać kilka dekad później w poszukiwania z obszaru eksplorowanego przez Schlemmera już poprzez sam fakt, że od połowy lat dziewięćdziesiątych zdominował ją taniec, a Wybrzeże stało się, obok Śląska i Poznania, jednym z głównych polskich centrów tańca. Od razu trzeba jednak podkreślić, że w Gdańsku trzon tych poszukiwań zdecydowanie stanowiła spuścizna teatru tańca, który wykrystalizował się w pełni po drugiej wojnie światowej za sprawą Piny Bausch z połączenia m.in. elementów ekspresjonizmu niemieckiego i amerykańskiego *modern dance*. Dla gdańskiego środowiska inspirujące były przede wszystkim dwie postaci: Janiny Jarzynówny-Sobczak, która pracowała przez wiele lat w Operze Bałtyckiej jako choreografka (była też dyrektorką artystyczną tutejszej Państwowej Szkoły Baletowej) oraz twórcy przywołanego powyżej Teatru Ekspresji, Wojciecha Misiuro – absolwenta Gdańskiego Studia Baletowego oraz Studia Pantomimy przy Wrocławskim Teatrze Pantomimy Henryka Tomaszewskiego. Obok wspomnianego już Teatru Dada von Bzdülów, na fali boomu lat dziewięćdziesiątych i później powstają na Wybrzeżu m.in. grupy: Gdań-

ski Teatr Tańca, Teatr Patrz Mi na Usta, Kino Variatino, Teatr Cynada, Teatrzyk Okazjonalny (obecnie Sopotki Teatr Tańca) i Teatr Amareya.

Warto zauważyć, że wielu twórców gdańskich teatrów niezależnych, posługujących się ekspresją cielesną, tańcem i gestem, na różnym etapie pracy (zwłaszcza w początkach) było związanych z pantomimą, obecną w ich niektórych realizacjach teatralnych, także w połączeniu z kłownadą czy innymi konwencjami cyrkowymi. Warto tu przywołać Cyrk Rodziny Afansjeff, ale także Co To, Bim-Bom, Górskiego i Mojko, a także Bzdyla i Misiuro. Podobne elementy były wcześniej obecne również w próbach scenicznych Bauhausu, np. w *Treppenwitz* czy w *Balecie triadycznym* (tu bardziej może w zakresie kostiumów i „rysunku” postaci).

Proponowany przez Schlemmera taniec matematyczny miał odzwierciedlać mechanikę cielesną, porządkującą, organizującą rzeczywistość na przekór chaosowi. Pewna mechaniczność, automatyzm ruchów jest obecny w kilku realizacjach gdańskich teatrów, m.in. w spektaklach Teatru Dada, którego twórców zawsze pociągało przekraczanie, wręcz kwestionowanie granic gatunków, konwencji i stylów. Bzdyl od początku podkreślał, że interesuje go taniec jako jedna z technik budowania roli przez aktora totalnego, posługującego się różnymi środkami ze swobodą, z jaką każdy człowiek korzysta ze zmysłów. Np. w spektaklu *Nie było, nie będzie, czyli nie ma* z roku 1996 pojawia się postać zmechanizowanej lalki (granej przez Chmielewską), która pod wpływem miłości Kłowna-Pierrota (Bzdyl) ożywa, stając się kobietą. Jej ruchy – z ostrych i automatycznych wcześniej – stają się teraz miękkie, spontaniczne i płynne.

Przerysowany, zmechanizowany ruch występuje także np. w futurystycznym *Ulro* Teatru Snów, dla którego zasadniczą kwestią, bliską większości zespołów pracujących w przestrzeni ulicy, jest wyrazista ekspresja cielesna, ruchowa, tanceczna, mimiczna i gestyczna. To na niej oparte są w głównej mierze spektakle gdańskiej grupy. Ruch jest w nich jednym z najważniejszych nośników znaczeń kreowanej rzeczywistości i postaci – zawsze starannie dobrany, porządkowany w sekwencji i prowadzony w układach choreograficznych. Na poziomie myślenia o inscenizacji Górskiemu najbliższy jest chyba Tadeusz Kantor (który

przecież powoływał się wielokrotnie na inspiracje Bauhausem w swych realizacjach teatralnych sprzed lat pięćdziesiątych) – zwłaszcza w sposobie budowania obrazu scenicznego, posługiwania się ruchem i rytmem. Nawiązaniem do dzieł Kantora jest także łączenie w spektaklach gdańszczan postaci człowieka z przedmiotem-obiektom czy z sobowtórem-manekinem.

### Dom, krzesło, stół

W widowiskach Teatru Snów można dostrzec swoistą relację z Bauhausem na poziomie motywu/tematu/wątku domu, rozumianego dosłownie jako budowla/budynek, ale i jako własne miejsce w świecie, jednoczące pewną wspólnotę (nie tylko rodzinną). Ten człon, pojawiający się w nazwie szkoły stworzonej przez Gropiusa i rozumiany przezeń jak najbardziej konkretnie (można go tłumaczyć, jak sugeruje Małgorzata Leyko, jako „budowę domu”), w kolejnych realizacjach gdańskiej grupy powraca uobecniany niemal obsesyjnie w ujęciu metaforycznym jako figura obszaru wiecznej tęsknoty i dążeń bohaterów, a także w dosłownym, fizycznym, chciałoby się powiedzieć architektoniczno-przestrzennym wymiarze. W spektaklach gdańszczan bowiem bohaterowie wnoszą rozmaite, często hybrydyczne konstrukcje-domy, budowle-wehikuły, po których pną się w górę i za pomocą których wędrują w poszukiwaniu miejsca do życia i idealnej przestrzeni spełnienia, jak to ma miejsce m.in. w przedstawieniach *Republika marzeń*, *Stół*, *Pokój*, *Księga utopii*. W tych działaniach, polegających na budowaniu domu, konstruowaniu pokoju czy miejsca znajduje odzwierciedlenie charakterystyczna dla spektakli gdańskiej grupy potrzeba tworzenia ładu, przyświecająca także Schlemmerowi w jego realizacjach teatralnych, aczkolwiek realizowana inaczej.

Górski, za Antoninem Artaudem, postrzega teatr jako samodzielną sztukę przestrzenną. W duchu Schlemmera interesuje go postać działająca w przestrzeni, kształtująca ją, niejako porządkująca. Artysta często mówi o „iskrzeniu przestrzeni”, o „żywej przestrzeni”.<sup>12</sup> W przedstawieniach „Snów” powraca także stały zestaw elementów scenografii, niemal analogiczny do pod-

stawowych obiektów z Bauhausowskich systemów wyposażenia wnętrz (traktowanych oczywiście przede wszystkim jako przedmioty funkcjonalne). Są wśród nich krzesło, stół, łóżko, drzwi, wieszak. Stają się one swoistymi emblematami dla twórczości gdańskiej grupy. Jej lider przyznaje, że używając tych codziennych rekwizytów, zawsze dąży do prostoty, pragnie zawrzeć w przedstawieniu czytelny, jasny dla widza przekaz.<sup>13</sup>

Wszystkie typy obiektów – od drobnych przedmiotów i mebli po ogromne, kilkukondygnacyjne wieże – w spektaklach Teatru Snów tak samo „ożywają.” Aktorzy wprawiają je w ruch, animują, czasami tworząc rodzaj swoistej choreografii, tańca materii, łącząc teatr plastyczny z teatrem tańca. Strona plastyczna spektakli TS, jako główny komponent kreowania obrazów, którym posługuje się teatr, od początku była jednym z najważniejszych elementów. Warto zauważyć na marginesie, że wśród malarzy istotnych dla teatru, do których twórczości grupa nawiązuje wręcz bezpośrednio w swoich przedstawieniach jest Marc Chagall, który należał do grona sympatyków Bauhausu.

### Zakończenie

Od 2013 roku przy Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku działa Teatr TeART (początkowo istniejący pod nazwą ASPiryna), stworzony przez animatorkę kultury i reżyserkę, Marzenę Wojciechowską-Orszulak, a będący właśnie teatrem plastyków – jego członkami są studenci różnych kierunków gdańskiej uczelni. Obok środków aktorskich, tekstu dramatycznego, elementów happeningu i performance, teatr wykorzystuje często multimedia, a także elementy malarskiego i rzeźbiarskiego obrazowania w komponowaniu przestrzeni widowiska. W zamierzeniach twórczyni grupy pobrzmiewają koncepcje bliskie wczesnym gdańskim teatrom plastyków. TeART jest postrzegany jako „współczesna, eksperymentalna próba uchwycenia idei *Gesamtkunstwerk*”,<sup>14</sup> która przecież stała u początku narodzin Bauhausu. W mniejszym lub większym stopniu, poprzez świadome nawiązania bądź odległe analogie, duch niemieckiej szkoły zdaje się więc nadal towarzyszyć trójmiejskim teatrom niezależnym.

## Przypisy

- <sup>1</sup> Dorota Karaś, *Cybulski. Podwójne salto* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2016), 252.
- <sup>2</sup> Małgorzata Leyko, „Oskar Schlemmer i scena Bauhausu,” w *Oskar Schlemmer. Eksperymentalna scena Bauhausu*, wstęp, tłum. i oprac. Małgorzata Leyko (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2010), 6–7.
- <sup>3</sup> Zofia Watrak, „Gatunek działań plastycznych. Teatr A,” w *Gdańskie teatry osobne*, red. Jan Ciechowicz i Andrzej Żurowski (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2000), 98.
- <sup>4</sup> Piszę o tym szerzej w: Barbara Świąder-Puchowska, *Myślenie obrazem. Gdańskie teatry plastyków w latach 50. i 60. XX wieku* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2018).
- <sup>5</sup> Cyt. za: Kathleen M. Cioffi, *Alternative Theatre in Poland 1954–1989*, tłum. wł. (Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996), 33–34.
- <sup>6</sup> Zbigniew Taranienko, „Teatr narracji plastycznej,” *Encyklopedia teatru polskiego*, dostępny 22.08.2019, <http://encyklopediateatru.pl/hasla/203/teatr-narracji-plastycznej>.
- <sup>7</sup> Ibidem.
- <sup>8</sup> Zob. Martyna Groth, „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria,” *Pamiętnik Teatralny* 2015, nr 2.
- <sup>9</sup> Małgorzata Leyko, *Teatr w krainie utopii* (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2012), 267.
- <sup>10</sup> Ibidem.
- <sup>11</sup> Ibidem, 260–261.
- <sup>12</sup> Zob. m.in.: Barbara Świąder-Puchowska, Rozmowa ze Zdzisławem Górskim, 18.08.2019.
- <sup>13</sup> Cyt. za: Łukasz Rudziński, „Teatralna feta na 35-lecie twórcy Teatru Snów,” *Trojmiasto.pl*, 29.09.2009, dostępny 11.05.2019, <https://kultura.trojmiasto.pl/Teatralna-feta-na-35-lecie-tworcy-Teatru-Snow-n34858.html>.
- <sup>14</sup> Agnieszka Drączkowska, „Re-trans-spektywa, czyli wszystkie oblicza TeARTu w Ratuszu Staromiejskim,” *Pomorze Kultury*, 15.12.2015, dostępny 18.04.2018, <https://gdansk.pomorzekultury.pl/re-trans-spektywa-czyli-wszystkie-oblicza-teartu-w-ratuszu-staromiejskim/>.

## Bibliografia

- Cioffi, Kathleen M. *Alternative Theatre in Poland 1954–1989*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.
- Drączkowska, Agnieszka. „Re-trans-spektywa, czyli wszystkie oblicza TeARTu w Ratuszu Staromiejskim.” *Pomorze Kultury*, 15.12.2015. Dostępny 18.04.2018. <https://gdansk.pomorzekultury.pl/re-trans-spektywa-czyli-wszystkie-oblicza-teartu-w-ratuszu-staromiejskim/>.
- Groth, Martyna, „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria,” *Pamiętnik Teatralny* 2015, nr 2.
- Karaś, Dorota. *Cybulski. Podwójne salto*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2016.
- Leyko, Małgorzata, „Oskar Schlemmer i scena Bauhausu.” W *Oskar Schlemmer. Eksperymentalna scena Bauhausu*, wstęp, tłum. i oprac. Małgorzata Leyko, 5–32. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Teoria, 2010.
- Leyko, Małgorzata. *Teatr w krainie utopii*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2012.
- Rudziński, Łukasz. „Teatralna feta na 35-lecie twórcy Teatru Snów.” *Trojmiasto.pl*, 29.09.2009. Dostępny 11.05.2019. <https://kultura.trojmiasto.pl/Teatralna-feta-na-35-lecie-tworcy-Teatru-Snow-n34858.html>.
- Świąder-Puchowska, Barbara. *Myślenie obrazem. Gdańskie teatry plastyków w latach 50. i 60. XX wieku*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2018.
- Taranienko, Zbigniew. „Teatr narracji plastycznej.” *Encyklopedia teatru polskiego*. Dostępny 22.08.2019. <http://encyklopediateatru.pl/hasla/203/teatr-narracji-plastycznej>.
- Watrak, Zofia. „Gatunek działań plastycznych. Teatr A,” w *Gdańskie teatry osobne*, red. Jan Ciechowicz i Andrzej Żurowski, 96–103. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2000.