

**Anna Sobiecka**

Akademia Pomorska  
Słupsk

## UJARZMIANIE PEJZAŻU, CZYLI O MOŻLIWOŚCIACH TEATRU PLENEROWEGO

Przywołane w tytule artykułu określenie „ujarzmianie pejzażu, czyli możliwości teatru plenerowego”<sup>1</sup> odnosi się do koncepcji teatru plenerowego zaproponowanej przez dwóch twórców związanych ze słupskim Teatrem Rondo, która stanie się przedmiotem niniejszych rozważań<sup>2</sup>. Poszukiwanie najbardziej trafnych form wyrazu słupskiego teatru amatorskiego wiązało się od początku jego funkcjonowania (rok 1972) z dwoma dominującymi typami przedstawień: sztuką jednego aktora oraz teatrem plenerowym. W obu przypadkach dociekaniom artystycznym towarzyszył namysł teoretyczny związany z programowymi wypowiedziami Antoniego Franczaka<sup>3</sup> oraz Stanisława Miedziewskiego<sup>4</sup>. Sam teatr plenerowy definiowany jest jako współczesna forma widowiska odgrywanego w miejscach nieteatralnych<sup>5</sup>, wkracza-

---

<sup>1</sup> Jest to zarazem tytuł programowej wypowiedzi S. Miedziewskiego, do której przyjdzie nam się wielokrotnie odwoływać.

<sup>2</sup> Artykuł stanowi fragment rozdziału pracy przygotowywanej do druku w Wydawnictwie Naukowym Akademii Pomorskiej *Teatr w Słupsku. Instytucja artystyczna* (Słupsk 2012), który zawierać będzie pełną charakterystykę widowisk plenerowych słupskiego Teatru Rondo. W tym miejscu warto jednak wskazać ważniejsze opracowania poświęcone teatrowi plenerowemu, m.in.: K. Braun, *Przestrzeń teatralna*. Warszawa 1982; J. Ciechowicz, *Pod gołym niebem*. W: idem, *Myślenie teatrem*. Gdańsk 2000 oraz idem, *Pod gołym niebem. Trzy epizody*. W: *W kręgu teatru monumentalnego*, red. L. Kuchtówna, J. Ciechowicz. Warszawa 2000; *Teatr w miejscach nieteatralnych*, red. J. Tyszka. Poznań 1998; B. Frankowska, *Teatr w plenerze*. W: *Teatr. Widowisko. Encyklopedia kultury polskiej*, red. M. Fik. Warszawa 2000; J. Tyszka, *Miasto jako teatr i przestrzeń teatralna – palimpsest problemów i terminów*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers. Kraków 2010.

<sup>3</sup> Por. rozmowę z A. Franczakiem przeprowadzoną przez H. Świąch w roku 1988 w: H. Świąch, *Teatralne widowiska plenerowe jako zjawisko kulturowe na przykładzie Ośrodka Teatralnego „Rondo” w Słupsku (1976-1988)*. Warszawa 1988 [maszynopis pracy dyplomowej] oraz rozmowy z A. Franczakiem przeprowadzone przez J. Krawczykiewicz w roku 2008 i 2009 w: J. Krawczykiewicz, *Teatr Rondo 1972-2007 (zarys monograficzny)*. Słupsk 2009 [maszynopis pracy magisterskiej].

<sup>4</sup> S. Miedziewski, *Ujarzmianie pejzażu czyli możliwości teatru plenerowego*. Biuletyn Metodyczny „Ziemia Gdańska”. Gdańsk-Elbląg-Słupsk 1978, nr 124. Por. także: S. Miedziewski, *Mój teatr jest sztuką deformacji, transformacji i syntezy*. „Miesięcznik” 2006, nr 4 [rozmowa prowadzona przez I. Nowak].

<sup>5</sup> Por.: *Teatr w miejscach nieteatralnych...*

jąca w życie codzienne miasta, chętnie wykorzystująca jego naturalne, otwarte przestrzenie, np. uliczne skwery, parki, wyspy czy place. Zróżnicowane formy przedstawień plenerowych wywodzą się z typu teatru environmentalnego, znoszącego tradycyjny podział między sceną a widownią, dążącego do zatarcia granicy pomiędzy sztuką i życiem<sup>6</sup>. Teatrem environmentalnym pozostają zarówno formy happeningowe, *performance art*, ale także widowiska teatru ulicznego czy plenerowego, grane w naturalnej, otwartej przestrzeni, pod gołym niebem<sup>7</sup>. Tradycja teatru environmentalnego bierze swój początek w widowiskach powstających poza budynkami teatralnymi (np. Wielkie Dionizje grane u stóp ateńskiego Akropolu, średniowieczny teatr uliczno-jarmarczny czy włoska komedia *dell'arte*), które nastawione były szczególnie na żywy kontakt i interakcję z odbiorcą-uczestnikiem widowiska oraz powstałej w wyniku tego spotkania niepowtarzalnej sytuacji teatralnej. W historii teatru w Europie formy teatru ulicznego i plenerowego stały się bardzo popularne w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku<sup>8</sup>, co wiązało się w pewnym stopniu z nurtem amerykańskiego oraz europejskiego nurtu teatru alternatywnego, dążącego do bliskiego kontaktu z szerokim kręgiem publiczności<sup>9</sup>. W Polsce popularność tego typu teatru przypadła na schyłek lat siedemdziesiątych oraz lata osiemdziesiąte, w które wpisują się także najciekawsze dokonania Teatru Rondo<sup>10</sup>. Niezwykle powodzenie widowisk odgrywanych w miejscach nieteatralnych zapoczątk-

<sup>6</sup> Por.: hasło *teatr environmentalny*. W: P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek. Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 519 oraz M. Semil, M. Wysińska, *Słownik współczesnego teatru. Twórcy. Teatry*. Teorie. Warszawa 1980, s. 344. Na marginesie zaznaczyć trzeba, że w *Słowniku terminów teatralnych* „teatru plenerowego” w ogóle nie ma, choć znalazły się tu takie hasła pokrewne, jak: „teatr masowy”, „teatr uliczny” czy „happening”.

<sup>7</sup> Różnica w znaczeniu pojęć teatr uliczny–teatr plenerowy widoczna jest na przykład w języku angielskim, gdzie funkcjonuje zarówno określenie teatr plenerowy, czyli *open-air theatre*, jak i teatr uliczny – *a street theatre*, rozumiany najczęściej jako występy ulicznych akrobatów i żonglerów.

<sup>8</sup> Badacze i historycy teatru wskazują na dużą różnorodność form oraz poetyk teatru ulicznego, w którym mieszczą się m.in.: uliczne występy solowe, łączące elementy pantomimy, koncertu muzycznego czy zręcznościowego popisu, plenerowe widowiska plastyczno-poetyckie, spektakle dramatyczne nawiązujące do tradycji teatru jarmarczno czy wreszcie popisy quasi-cyrkowe, np. plenerowy teatr na szczudłach. Por. np.: D. Kosiński, *Słownik teatru*. Kraków 2006, s. 198, hasło *teatr uliczny* czy D. Kosiński, M. Sugiera, *Performance art i teatr plastyków*. W: *Słownik wiedzy o teatrze*, red. D. Kosiński. Bielsko-Biała 2005, s. 436-442.

<sup>9</sup> John Russel Brown w nurcie współczesnego teatru ulicznego wymienia, między innymi, popularne teatry uliczne w Kolumbii (np. Teatro Taller specjalizujący się w występach na szczudłach) oraz amerykański zespół Petera Schumanna The Bread and Puppet Theatre, organizujący nawet karnawał-festiwal teatru plenerowego, skupiający setki amatorów i tysiące widzów. Por.: J.R. Brown, *Teatr po roku 1970*. W: *Historia teatru*, red. J.R. Brown. Warszawa 2007, s. 524-527 oraz K. Braun, *Nowy teatr na świecie 1960-1970*. Warszawa 1975.

<sup>10</sup> Stanisław Miedziewski wskazuje wyraźnie na osobiste fascynacje grupą Petera Schumanna. Na marginesie zauważyć trzeba, iż początkowe formy jej działań teatralnych ewoluowały z czasem z nurtu teatru politycznego w kierunku wiejskiego teatru plenerowego. Po roku 1974 grupa osiadła na farmie Glover Farm, gdzie prowadziła rodzinny teatr plenerowy. Do roku 1998 Bread&Puppet organizował doroczne widowiska plenerowo-cyrkowe pod nazwą Our Domestic Resurrection Circus, wykorzystując w przedstawieniach olbrzymie lalki-kukły animowane przez aktorów. Zespół wielokrotnie występował w Polsce, m.in. w latach 1969, 1972, 1976, 1984, 1987 i 1992. Por.: J. Ostrowska, *Bread and Puppet Theatre – teatralne świętowanie*. W: *Teatr w miejscach nieteatralnych...*

kowało w Polsce działania takich grup, jak Teatr Ósmego Dnia, Teatr Biuro Podróży, krakowski Teatr KTO czy Teatr Performer z Zamościa, a także funkcjonowanie wielu festiwali teatralnych, prezentujących widowiska typu plenerowego, np. Międzynarodowy Festiwal Teatralny MALTA w Poznaniu, toruński Międzynarodowy Festiwal Kontakt, Międzynarodowy Festiwal Teatrów Plenerowych i Ulicznych FETA w Gdańsku czy Pobocza Teatru w Toruniu<sup>11</sup>.

Realizację widowisk plenerowych Teatr Rondo rozpoczął w roku 1976. W tym samym czasie w Słupsku zainicjowana została inna cykliczna impreza teatralna, którą był Słupski Tydzień Teatralny, pomyślany jako próba wypełnienia luki związanej z brakiem zawodowego teatru dramatycznego<sup>12</sup>. Wówczas też w Słupsku pojawił się Stanisław Miedziewski, zafascynowany – jak już wspomniano – amerykańskim zespołem Petera Schumanna The Bread and Puppet Theatre (Bread&Puppet), którego przedstawienia oglądał podczas Wrocławskich Spotkań Teatralnych. Wrażenia z ulicznych występów pozostały na długie lata w pamięci reżysera. Miedziewski tak wspominał spotkanie z amerykańskim zespołem:

Niezwykle było wdzieranie się rzeczywistości ulicy. Z jednej strony burzenie jej rytmu, a z drugiej korzystanie z niej w przebiegu i dynamice spektaklu. Przedstawienie, które widziałem we Wrocławiu, opowiadało o powrocie syna z wojny wietnamskiej. Ogromne wrażenie robiło zestawienie wielkich masek z minimum tekstu – efekt był poruszający. Do dziś pamiętam maskę matki przez 10 minut płaczącą łzami z pereł<sup>13</sup>.

Pomysłem plenerowego widowiska S. Miedziewski podzielił się z Antonim Franczakiem, co zaowocowało pierwszą tego typu realizacją Ronda – w formie kilkunastominutowego happeningu – zatytułowaną *Ciemność i światło*. Była to ich wspólna praca reżyserska. Premiera odbyła się 23 czerwca 1976 roku w Parku Kultury i Wypoczynku, nieopodal Słupi. Widowisko zapoczątkowało niezwykle popularny wśród słupszczyzan cykl przedstawień plenerowych, związanych ze słowiańskim obrzędem nocy świętojańskiej. W kolejnych latach Rondo zrealizowało *Sobótkę nad Słupią* (1977), *Ogniste kręgi* (1978), *Noc Kupaty* (1987) oraz *Moce świętojańskie* (2003). Równoległe do przedstawień sobótkowych powstawały też widowiska plenerowe historyczne i historiozoficzne, jak: *Sztandary i znaki* (1978), *Kalendarz Polski* (1979), *Don Kichot Polski* (1980), *Historia Słupska* (1985), *Cirle* (1988) oraz *Najemnicy świata* (2005). Fascynacja formą teatru plenerowego, połączona z zainteresowaniem przeszłością regionu oraz lokalną tradycją, zaowocowała także wieloma historycznymi inscenizacjami w plenerze, przygotowywanymi z inicjatywy instruktora teatralnego Ronda – Katarzyny Sygitowicz-Sierosławskiej. Powstały ich dwa cykle: *Panie na Zamku Książąt Pomorskich* oraz *Kartka z historii miasta*, organizo-

<sup>11</sup> Por.: J. Tyszka, *Szkoła bycia razem. Polskie festiwale teatru plenerowego w latach 90*. W: *Teatr w miejscach nieteatralnych...*

<sup>12</sup> Słupskie Tygodnie Teatralne (STT) odbywały się w latach 1976-1989. Słupski Teatr Dramatyczny powstał w roku 1976, choć początkowo funkcjonował pod nazwą Państwowy Teatr Muzyczny w Słupsku (do roku 1980). Por.: A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku 1945-2008. Zarys historyczno-dokumentacyjny*. Słupsk 2009.

<sup>13</sup> Rozmowa z S. Miedziewskim przeprowadzona przez J. Krawczykiewicz w roku 2008. W: J. Krawczykiewicz, *Teatr Rondo 1972-2007...*, s. 93.

wane tradycyjnie w okresie wakacyjnym w ramach słupskiego Jarmarku Gryfitów<sup>14</sup>. W roku 2010 Rondo przygotowało kolejne historyczne widowisko plenerowe, zatytułowane *Legenda o Gryfie* (premiera 12 września), które towarzyszyło uroczystym obchodom podwójnego jubileuszu 700- i 745-lecia miasta Słupska<sup>15</sup>.

Ważnym momentem w krystalizowaniu się formuły teatru plenerowego Ronda było zorganizowanie przez ten zespół krajowych, a następnie międzynarodowych warsztatów teatralnych widowisk plenerowych, zaś w roku 1978 – przy współpracy Zarządu Głównego Towarzystwa Kultury Teatralnej oraz Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury w Warszawie – dwutygodniowych I Ogólnopolskich Warsztatów Widowisk Plenerowych. Ich końcowym efektem było widowisko tematycznie nawiązujące do wydarzeń historycznych zaczerpniętych z dziejów Polski pt. *Sztandary i znaki*. Warsztaty te, odbywające się pod kierunkiem Antoniego Franczaka, Stanisława Miedziewskiego oraz Stefana Morawskiego, zgromadziły w Słupsku instruktorów teatralnych oraz plastyków z licznych Domów Kultury w Polsce<sup>16</sup>. W roku 1980 zrealizowano *Don Kichota polskiego*, który był pokazywany na Festiwalu Teatrów Amatorskich „Fokus ’80” w Schwanebergu w Austrii, gdzie zdobył nagrodę publiczności. Wkrótce na zlecenie Międzynarodowego Stowarzyszenia Teatrów Amatorskich z Kopenhagi (International Amateur Theatre Association – IATA) Teatr Rondo dwukrotnie zorganizował Międzynarodowe Warsztaty Widowisk Plenerowych (International Open-air Theatre Workshop)<sup>17</sup>. Stało się to po tym, jak sekretarz generalny stowarzyszenia IATA – John Yttenborg, zafascynowany koncepcją teatru plenerowego realizowanego przez Rondo, z którą miał okazję zapoznać się w czasie swojego pobytu w Polsce w roku 1986, podczas pierwszej edycji Bałtyckiego Forum Teatrów Niesformalnych „Totus Mundus”, poświęcił specjalną sesję stowarzyszenia dorobkowi warsztatowemu słupskiego zespołu. Sesja ta odbyła się w roku 1987 w Madrycie<sup>18</sup>. W efekcie odbytych podczas niej rozmów organizację warsztatów plene-

<sup>14</sup> Do roku 2007 odbyło się 7 edycji historycznych inscenizacji, które formalnie bliższe są odmianie teatru ulicznego niż widowisku plenerowemu. Powstałe obrazy to: *Anna de Croy* (2000), *Księżna Erdmuta* (2001), *Opowieść o księżnej Zofii* (2003), *Mściwoj i Sulistawa* (2004), *Sceny z historii dziejów Bogusława X, Księcia Pomorskiego* (2005), *Opowieść o księciu Kazimierzu IV z rodu Gryfitów, zwanym także Książkiem słupskim* (2006) oraz *500-lecie Zamku Księżąt Pomorskich w Słupsku* (2007). Historyczne inscenizacje plenerowe odbywają się w ramach wakacyjnego programu promującego miasto pod nazwą Jarmark Gryfitów, najczęściej na ulicach miasta, na Rynku Rybackim oraz na dziedzińcu i w salach Zamku Księżąt Pomorskich w Słupsku.

<sup>15</sup> Tak zwany „podwójny jubileusz miasta” (700- i 745-lecia Słupska) związany jest z odkryciem dokonany przez profesor Barbarę Popielas-Szultkę z Akademii Pomorskiej w Słupsku. Według jej badań Słupsk stał się miastem 20 sierpnia 1265 roku, a nadającym mu prawa miejskie był słowiański książę pomorski Świętopełk II. Druga data związana jest z uzyskaniem praw miejskich na prawie brandenburskim 9 września 1310 roku. Por.: B. Popielas-Szultka, *Dzieje Pomorza Słupskiego do połowy XIV wieku*. W: *Źródła do historii Słupska do połowy XIV wieku*, red. B. Popielas-Szultka. Słupsk 2000, s. 9-34.

<sup>16</sup> Por. ramowy program warsztatów widowisk plenerowych (Słupsk 10-15.07.1978), archiwum SOK,teczka dokumentacyjna 32, nr 14-14 i 32 nr 20-21.

<sup>17</sup> Por.: *Którędy do świata?*. „Zbliżenia” 1988, nr 29 (rozmowa J. Nitkowskiej z J. Yttenborgiem, sekretarzem generalnym IATA) oraz *O teatrze amatorskim bez kompleksów*. „Głos Pomorza” 1988, nr 60 (rozmowa M. Mireckiej z J. Yttenborgiem, sekretarzem generalnym IATA).

<sup>18</sup> Por.: (lej), *Międzynarodowy teatr... reżyserski*. „Sztandar Młodych” 1988, nr 75, s. 2.

rowych powierzono amatorskiemu teatrowi ze Słupska. „Będzie tak – komentował Yttenborg – 40 koleżanek i kolegów wykona (reżyserująco i grająco!) po jednej sekwencji widowiska pt. *Circle (Kolo)* w opracowaniu autorskim i pod fachowym okiem Antonia. Powstanie w ten sposób pierwszy teatr europejski, ba! Światowy”<sup>19</sup>.

Międzynarodowe Warsztaty Widowisk Plenerowych<sup>20</sup> miały zjednoczyć zespoły teatralne gotowe do międzykulturowego dialogu. Uczestników tychże warsztatów stanowili reprezentanci oraz zespoły z całego świata (Indii, Izraela, Austrii, Danii, Islandii, Szwecji, Norwegii, Finlandii, Wielkiej Brytanii, Holandii, NRD, ZSRR oraz Czechosłowacji). Program spotkań był zawsze podobny; najpierw przez trzy tygodnie odbywały się wykłady, ćwiczenia oraz inne zajęcia praktyczne poświęcone zasadom konstruowania scenariusza głównego oraz poszczególnych etiud, opracowania scenografii, muzyki i światła w otwartej przestrzeni teatralnej oraz animacji. Później przystępowano do prac praktycznych i samodzielnie wykonywano wszystkie elementy niezbędne do premiery, na koniec powstawało przedstawienie plenerowe, podsumowujące warsztaty<sup>21</sup>.

Zachowane programy oraz założenia tych międzynarodowych warsztatów wskazują na ewolucję, której ulegał sposób definiowania teatru plenerowego przez twórców Ronda. Podtrzymano wcześniejszy sposób dookreślania istotnych znaków teatralnych widowiska plenerowego, do których zaliczano muzykę, scenografię, światło oraz aktora animującego marionety czy postaci symboliczne. Coraz większą wagę przypisywano natomiast otwartej przestrzeni działań teatralnych. W roku 1988 Franczak pisał:

W zastany pejzaż teatr plenerowy wprowadza elementy z nim będące w kontrastowej niespójności, ingerujące w jego naturalną fakturę, wydobywające specyficzny nastrój. [...] Wszystkie te elementy w teatrze plenerowym organizowane są w swoisty następujący po sobie lub istniejący symultanicznie przebieg czasowy zdarzenia artystycznego<sup>22</sup>.

Kategoria przestrzeni była także podstawowym czynnikiem decydującym o formalnej różnicy pomiędzy teatrem ulicznym a widowiskiem plenerowym, gdyż, jak podkreślał Franczak:

Widowisko typu »teatr plenerowy« inaczej traktuje przestrzeń niż teatr uliczny. Nie jest działaniem artystycznym ingerującym w rytm życia ulicy i burzącym ten rytm. Teatr plenerowy to próby ujarzmiania pejzażu. Realizuje się z wnikliwego badania i adaptacji walorów teatralnych przestrzeni otwartej<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Na marginesie warto zauważyć, że z inicjatywy Ronda i przy współudziale studenckich grup teatralnych, tj. Studenckiego Teatru Ruchu „Blik” z Koszalina oraz Studenckiego Teatru Okolicościowej Potrzeby „STOP” ze Słupska, w Słupsku trzykrotnie odbywało się biennale „teatrów niesformych”, czyli Międzynarodowe Bałtyckie Forum Teatrów Niesformych „Totus Mundus” (kolejne edycje w latach 1986, 1988 i 1991).

<sup>21</sup> W roku 1988 powstało widowisko pt. *Circle*, a w 1990 – *Memento*, oba w reżyserii A. Franczaka. Por. także programy i założenia Międzynarodowych Warsztatów Widowisk Plenerowych, archiwum SOK,teczka dokumentacyjna 32/14, 15 oraz 32/20, 21.

<sup>22</sup> Ibidem,teczka 32/20, s. 1-2.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 1.

Próbie odpowiedzi na pytania związane z podstawowymi wyznacznikami teatru ulicznego przynosi tekst Krzysztofa Wolickiego zamieszczony w roku 1973 na łamach „Dialogu”<sup>24</sup>.

Ten oto teatr – czy spektakl – n i e gra na scenie włoskiej; n i e potrzebuje zamkniętego gmachu; n i e wychodzi od tekstu dramatycznego; n i e jest przeznaczony dla socjologicznie zamkniętej widowni; n i e narzuca widzowi postawy kontemplacyjnej; n i e rozdziela sceny od widowni; n i e przeciwstawia swojego, teatralnego sposobu istnienia rzeczywistości potocznej...<sup>25</sup>

– stwierdza Wolicki, upatrując istotnych cech teatru ulicznego w opozycji do wyznaczników tradycyjnego teatru repertuarowo-instytucjonalnego. Równie ważnymi cechami teatru ulicznego staje się: bezpośrednie wychodzenie do ludzi, szczególnie w miejsca chętnie przez nich wybierane, występowanie przeciw określonemu porządkowi społecznemu oraz zastanej kulturze czy też zniesienie tradycyjnego podziału na scenę i widownię. Tego typu teatr postrzegany jest przez Wolickiego jako zjawisko awangardowe, związane niezwykle silnie z emocjami i nastrojami ulicy, od której przejmując „maksimum dynamicznej chaotyczności” oraz swoistą „samoświadomość tłumu”<sup>26</sup>. Bliskość teatru ulicznego i popularnego już wówczas happeningu K. Wolicki rozgranicza sposobem podejścia oraz definiowania odbiorcy teatralnego, który dla różnorodnych zjawisk happeningowych staje się nie widzem, lecz żywym uczestnikiem<sup>27</sup>.

Blisko dwadzieścia lat później jednym z bardziej rozpoznawalnych polskich teatrów plenerowych jest poznański Teatr Biuro Podróży, założony i kierowany przez Pawła Szkotaka, zarazem dyrektora naczelnego i artystycznego Teatru Polskiego w Poznaniu (od roku 2003)<sup>28</sup>. Szkotak charakteryzuje teatr plenerowy jako formę nieprzewidywalną, zaskakującą swoją niedookreśloną „rzeczywistością plenerową”, która w bardzo specyficzny sposób posługuje się obrazem, dużymi konstrukcjami scenograficznymi, światłem, szczudłami, a także specjalnym rodzajem aktorstwa, opartym na pracy z ciałem<sup>29</sup>. Tworzone przez zespół Teatru Biuro Podróży formy plenerowe nazywa on „malowaniem szerszym pędzlem w przestrzeni”<sup>30</sup>.

---

<sup>24</sup> K. Wolicki, *Teatr uliczny*. „Dialog” 1973, nr 12, s. 102-111.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 102.

<sup>26</sup> Por.: ibidem, s. 104.

<sup>27</sup> Por.: ibidem, s. 109.

<sup>28</sup> Teatr Biuro Podróży założono w roku 1988. Spektakle zespołu (m.in.: *Giordano*, *Makbet: kim jest ten człowiek we krwi?*, *Świniopolis*, *Carmen funebre*, *Rękopis Alfonsa van Wordena*, *Selenuci czy Nie wszyscy są z nas*) są autorskimi projektami, które powstają według pomysłów Pawła Szkotaka oraz członków zespołu. Wspólna jest również praca nad scenografią, kostiumem i rekwizytami. Teatr Biuro Podróży ma swoją stronę internetową: [www.teatrbiuropodrozy.ipoznan.pl](http://www.teatrbiuropodrozy.ipoznan.pl).

<sup>29</sup> Innym znanym teatrem odwołującym się chętnie do nurtu teatru ulicznego (ale także teatru ruchu) jest warszawska grupa Teatr Emocji i Wyobraźni, założona w roku 1995. Jej spektakle można oglądać m.in. na Międzynarodowym Festiwalu SZTUKA ULICY (Warszawa) czy Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Ulicznych w Archangielsku. Formy teatru plenerowego ma w swoim dorobku także krakowski Teatr KTO, np. widowiska *Zapach czasu*, *Quixotage* czy *Ślepcy*. Teatr ten jest również współorganizatorem krakowskiego Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Ulicznych.

<sup>30</sup> Por. rozmowę z Pawłem Szkotakiem, dyrektorem Teatru Polskiego w Poznaniu i założycielem Teatru Biuro Podróży, [www.mediapolska.pl/articleView.php?a=165](http://www.mediapolska.pl/articleView.php?a=165) (12.03.2011).

Także twórcy związani ze słupskim Rondem są autorami kilku niezwykle ciekawych wypowiedzi teoretycznych określających formalne założenia teatru plenerowego. Doświadczenia zdobyte przez nich w ciągu trzech pierwszych lat jego tworzenia (1976-1978), co zostało już wcześniej potwierdzone, zaowocowały organizacją I Ogólnopolskich Warsztatów Plenerowych, które odbyły się w lipcu 1978 roku. Przygotowane wówczas przedstawienie pt. *Sztandary i znaki* stało się okazją do sformułowania koncepcji teoretycznej. Scenariusz widowiska wraz z założeniami programowymi autorstwa Stanisława Miedziewskiego został opublikowany w Biuletynie Metodycznym „Ziemia Gdańska” jeszcze w tym samym roku<sup>31</sup>. Teatr plenerowy – według Miedziewskiego – nie ma nic z zabawiania tłumu gapiów, przeciwnie, adresowany jest do odbiorcy, któremu stawia się wysokie wymagania. Dlatego jest formą wymagającą precyzyjnego dookreślenia cech tego typu widowiska.

W teatrze plenerowym wszechpanującą siłą jest pejzaż z całą wielkością i grozą swej agresywności, zarazem walor teatru kameralnego w takich warunkach traci swą wartość. [...] Stąd wniosek: środki wyrazu artystycznego takiego spektaklu zawsze dyktuje nam przestrzeń – typ pejzażu, w którym nasza wypowiedź może skutecznie zaistnieć<sup>32</sup>

– pisze Miedziewski, przekonując zarazem, iż tworzenie każdego przedstawienia w plenerze to swoiste „ujarzmianie” zastanego pejzażu.

Pokonanie naturalnych cech krajobrazu i jednocześnie zjednoczenie wielotyśięcnej widowni staje się możliwe dzięki znalezieniu koniecznych, a zarazem odpowiednich środków teatralnego wyrazu, które zostają uporządkowane w trzy grupy problemowe: prace nad scenariuszem (zwłaszcza od strony właściwego układu materiału anegdotyczno-ikonograficznego współtworzącego scenariusz), prace nad warstwą wizualną realizacji oraz prace nad stroną dźwiękową przedstawienia plenerowego.

Kolejnym wyznacznikiem formalnym teatru plenerowego pozostaje relacja przedstawienie–odbiorca:

Próby nasze nazywamy teatrem plenerowym, nie widowiskiem plenerowym, chociaż widowiskowość jest zawsze ich walorem pierwszoplanowym. Rzeczą najważniejszą stała się dla nas sprawa możliwości wywoływania tymi działaniami określonych emocji, które z kolei pozwoliłyby tak wielkiej widowni (8 tysięcy) włączyć się w rytm „rytuału” dla niej przygotowanego<sup>33</sup>.

Rodzaj porozumienia pomiędzy twórcami i odbiorcami teatru plenerowego nie jest z kolei możliwy bez znajomości uniwersalnych znaków teatralnych, które budują i składają się na warstwę wizualną przedstawienia. Uniwersalność znaków, najlepiej znaków-symboli, kojarzonych z określonymi treściami narodowymi, patriotycznymi czy też religijnymi, staje się podstawową płaszczyzną komunikacji. Tylko wtedy otwarta forma teatru plenerowego może angażować odbiorcę-uczestnika.

---

<sup>31</sup> S. Miedziewski, *Ujarzmianie pejzażu...*

<sup>32</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 11.

Teatr w plenerze – zaznacza Miedziewski – winien dysponować siłą przebiccia i angażowania widowni w uczestniczenie. Spełniając wymogi zabawy, przede wszystkim daje widowni możliwość partycypowania w czymś, co ma także wymiar czynu magicznego<sup>34</sup>.

Owo współuczestniczenie nie jest możliwe bez wzajemnego zrozumienia dokonującego się poprzez czytelność i zarazem uniwersalną zrozumiałość scenariusza. Afabularność warstwy zdarzeniowej opowiadanej historii podyktowana jest przede wszystkim czytelnością czy raczej „przezroczystością” znaków teatralnych, które Miedziewski definiuje następująco:

To pierwsze doświadczenie [mowa o przedstawieniu *Ciemność i światło* z roku 1976 – A.S.] upewniło nas, że materiału scenariuszowego do tego rodzaju spektakli szukać należy w tym, co w naszym rozumieniu jest powszechnym doświadczeniem, wyrażającym się w nieuświadomionej tęsknocie do utraconego na drodze cywilizacji rytmu, który kiedyś wyznaczał jedność życia. [...] Przyjęliśmy wtedy, że teatr w plenerze winien mieć wszelkie cechy działania świętego<sup>35</sup>.

Z kolei w ocenie Antoniego Franczaka „widowisko plenerowe” – bo tak najczęściej definiuje on realizowane przez Teatr Rondo formy – zawdzięcza swoją atrakcyjność nawiązaniom do dawnego teatru jarmarcznego, plebejskiego, typowego teatru ulicy, otwierającego drogę do szerokiego kręgu odbiorców-widzów, bez żadnych właściwie ograniczeń wiekowych czy środowiskowych<sup>36</sup>. Jego zdaniem zainteresowanie formą teatru plenerowego w prowincjonalnym Słupsku wynikało w głównej mierze z niedostatków lokalnego życia teatralnego i braku stałego teatru zawodowego. Lukę w funkcjonowaniu słupskiej sceny Bałtyckiego Teatru Dramatycznego w Koszalinie, a dopiero od sezonu 1977/78 Słupskiego Teatru Dramatycznego, kojarzonego w tym czasie głównie z przedstawieniami muzycznymi oraz dramatyczno-muzycznymi, próbowało wypełnić Rondo ze swoją propozycją teatru plenerowego właśnie – teatru otwartego na „inność” i zarazem żywo angażującego odbiorców. Jak pisał Jerzy Lissowski:

[przedstawienia teatru plenerowego – A.S.] pozwoliły przemawiać doń językiem bardzo sugestywnego, komunikatywnego obrazu. Angażować go emocjonalnie, bezpośrednio, osobiście w toczącą się akcję. Kształtować w nim niejako na naszych oczach pożądane przekonania i postawy. Wypełnić tę poważną lukę, której nie wypełnia teatr profesjonalny<sup>37</sup>.

Za najważniejsze wyznaczniki teatru plenerowego Franczak uznaje: spójny z dźwiękiem lub przeciwstawny mu obraz w ruchu, budowany najczęściej z wysokich ele-

---

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> Ibidem. Miedziewski pośrednio odwołuje się do propozycji Mircea Eliadego, który definiuje mit jako formę opowieści/narracji o tym, co było na początku, a zarazem opowieści o cechach uniwersalnej „historii świętej”. W tym sensie widowiska plenerowe stają się uniwersalnymi opowieściami obrazowymi, wykorzystującymi „przezroczystość” znaku teatralnego. Por.: M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył M. Czerwiński. Warszawa 1993 czy idem, *Aspekty mitu*, tłum. P. Mrówczyński. Warszawa 1998.

<sup>36</sup> Por.: Z. Wiśniewska, *Kuferek na stanie teatru „Rondo 2”*. „Płomień” 1977, nr 4.

<sup>37</sup> J. Lissowski, *Teatr spontaniczny*. „Gryf” 1983, nr 4, s. 23.



mentów plastycznych (5-6 metrowe marionety/kukły/pałuby), dźwięk, stanowiący naturalne dopełnienie obrazu plastycznego, zaadaptowanie spektaklu do danej przestrzeni, do naturalnego środowiska, dyktującego niejednokrotnie określone rozwiązania scenograficzne widowiska, wreszcie grę światła prowadzoną umiejętnie przez odpowiednie reflektory<sup>38</sup>. Synteza obrazu, dźwięku i przestrzeni widowiska plenerowego każdorazowo dopełniana jest „wchodzeniem” w przeżycia publiczności. Jej angażowanie w konkretne działania teatralne oraz żywe reakcje na prezentowane wydarzenia są, zdaniem Antoniego Franczaka, koniecznym uzupełnieniem tego typu przedstawienia, definiowanego jako forma szczególnie otwarta na widza. Komunikowanie się z odbiorcą dokonuje się dzięki symbolowi (i tu Franczak pozostaje w zgodzie z Miedziewskim), który ma zasadnicze znaczenie w widowisku plenerowym, gdyż „jest skrótem poetyckim pozwalającym zawrzeć wiele warstw znaczeniowych. Tak w obrazie, jak i w dźwięku”<sup>39</sup>.

Praca nad przedstawieniem plenerowym – w ocenie Antoniego Franczaka – stwarza swojeisto porozumienie pomiędzy jego twórcami – aktorami-animatorami kukieł, reżyserem, scenografem oraz muzykiem-kompozytorem. W ten sposób kształtuje się też swoisty „język” (poetyka) tego teatru, czytelny zarówno dla twórców, jak i odbiorców. Ścisła współpraca wszystkich osób zaangażowanych w powstanie plenerowego widowiska porównana zostaje do swoistej „bitwy teatralnej”, toczącej się pomiędzy organizatorami/twórcami oraz publicznością<sup>40</sup>. Zdaniem Franczaka szczególnie ważnym elementem przygotowań do takiego typu spektaklu są prace związane z powstaniem scenariusza oraz ujednoczenie go z koncepcją scenograficzno-muzyczną przedstawienia<sup>41</sup>. Punktem wyjścia zawsze staje się napisanie choćby lapidarnej formy scenariusza, która następnie „obudowana” zostaje równie projektami scenograficznymi oraz muzycznymi, lapidarność formalna kryje w sobie bogactwo znaczeniowo-semantyczne, gdyż każdy symbol i znak teatralny wprowadzony do przedstawienia plenerowego wnosi – z jednej strony – wieloznaczność, z drugiej – uniwersalność znaczeniową przekazu. Wybór uniwersalnych, a tym samym czytelnych dla potencjalnego odbiorcy symboli, tematów czy też postaci oraz zapis ich działań scenicznych w procesie powstawania samego scenariusza poddawany jest mechanizmowi syntetycznego zespolenia. Na tak przygotowany „zarys” scenariusza nakładane są następnie działania scenografa oraz kompozytora. Kolejnym elementem prac staje się budowanie elementów scenograficznych widowiska oraz zespalandzie ich zarówno z muzyką, jak i działaniami scenicznymi aktorów odpowiedzialnych za animowanie kukieł. Następnym krokiem jest wejście animatorów w przestrzeń działań teatralnych i budowanie określonych obrazów poprzez ruch sceniczny. Połączenie obrazu z ruchem uzupełniane jest na końcu warstwą muzyczną realizacji oraz rozplanowaniem efektów świetlnych czy też pirotechnicznych. Zatem,

---

<sup>38</sup> Por. rozmowę z A. Franczakiem przeprowadzoną przez H. Świąch. Zob.: H. Świąch, *Teatralne widowiska plenerowe...*, s. 12.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>41</sup> Por. rozmowę z A. Franczakiem przeprowadzoną przez J. Krawczykiwicz w: J. Krawczykiwicz, *Teatr Rondo 1972-2007...*, s. 102-108.

w procesie powstawania widowiska plenerowego Antoni Franczak, podobnie jak Stanisław Miedziewski, wyróżnia prace nad: jego scenariuszem, kształtem wizualnym i stroną dźwiękową.

Sformułowane przez obu reżyserów Ronda koncepcje teoretyczne stwarzają podstawy do tego, by definiować teatr/widowisko plenerowe jako specyficzną formę teatralną, łączącą dźwięk, obraz oraz ruch sceniczny z naturalną przestrzenią miejską<sup>42</sup>, co Miedziewski – niezwykle trafnie – nazywa teatralnym ujarzmianiem pejzażu.

Koncepcja zaproponowana przez Antoniego Franczaka i Stanisława Miedziewskiego nie byłaby zapewne tak atrakcyjna, gdyby nie jej niezwykle pokrewieństwo z koncepcją teatru plenerowego zrealizowanego w okresie dwudziestolecia międzywojennego przez zespół wileńskiej Reduty Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego (przedstawienia plenerowe misterium *Męki Najświętszej i Chwalebego Zmartwychwstania Pańskiego* z roku 1924 oraz *Księcia Niezłomnego* z roku 1927<sup>43</sup>), a zwłaszcza z propozycją jednego z członków Reduty – Edmunda Wiercińskiego<sup>44</sup>. W grupie widowisk teatru nowoczesnego Wierciński wymienia trzy typy realizacji: kameralne, zwane też studyjnymi, realizowane intymnie, zespołowo, w zamkniętej przestrzeni; „napowietrzne” – realizowane zespołowo, pod gołym niebem, na szerokich przestrzeniach przyrody lub architektury, oparte na żywiołowej sile zbiorowych wzruszeń; architektoniczne, przygotowywane we wnętrzach kościołów, pałaców bądź zamków. W swoim *Pamiętniku z pierwszego objazdu Reduty* Wierciński wielokrotnie podkreślał, iż w teatrze plenerowym powinno się pracować tylko w zgodzie z zastanymi warunkami natury lub architektury, po uprzednim „wyzyskaniu terenu”, co bardzo przypomina sformułowaną przez Franczaka i Miedziewskiego tezę związaną z „ujarzmianiem zastanego krajobrazu”. Ukazanie wzajemnych podobieństw koncepcji teatru plenerowego Edmunda Wiercińskiego oraz reżyserów słupskiego Teatru Rondo wymagałoby jednak bardziej precyzyjnego wyjaśnienia i mogłoby być pretekstem do kolejnych rozważań.

---

<sup>42</sup> Ulubionym miejscem premier kolejnych widowisk plenerowych Ronda w Słupsku staje się tak zwana wyspa między dwoma odnogami Słupi w Parku Kultury i Wypoczynku. Naturalne rozgałęzienie rzeki stwarza równie naturalną „ujarzmioną” przestrzeń teatralną. Drugim miejscem-przestrzenią działań teatralnych jest plac przed Ratuszem, położony w centralnej części miasta.

<sup>43</sup> Występy objazdowo-plenerowe Reduty były wielokrotnie opisywane. Por. m.in.: Z. Osiński, *O przestrzeniach poza budynkiem teatralnym w Reducie 1919-1939*. W: *Teatr w miejscach nieteatralnych...*; idem, *Jeszcze raz o Księciu Niezłomnym w Reducie i Teatrze Laboratorium i O przestrzeniach poza budynkiem teatralnym w Reducie*. W: *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski*. Gdańsk 2003 oraz B. Frankowska, „Teatr na-powietrzny” Juliusza Osterwy. „Pamiętnik Teatralny” 1970, z. 4.

<sup>44</sup> E. Wierciński, *Pamiętnik z pierwszego objazdu Reduty*, wstęp i oprac. A. Chojnacka. „Pamiętnik Teatralny” 1986, z. 1.

## **Summary**

### **Outdoor spectacles by Rondo Theatre**

The article characterizes the theoretical bases of the outdoor spectacles of the Rondo Theatre by Stanisław Miedziewski and Antoni Franczak. They belong to the type of the environmental theatre or the open-air theatre. The tradition of outdoor performances reaches in Słupsk the years 1976-2010.

