

mizmu wielu moich przy-
padkowych rozmówców,
których niepokoi przy-
szłość twórczości studen-
ckiej. Należy natomiast
zdać sobie sprawę, że o-
becnie nie wystarczą już
tylko pomysły, trzeba je
uzasadnić rzetelną pracą
musi być „profesja” —
myślę, że tego się od nas
oczekuje. Pomimo więk-
szych możliwości teatrów
zawodowych „powinniśmy”
być jednak dla nich młod-
szymi, lecz poważnymi
partnerni — to chyba
jest ważne. A jeżeli nie
smykamy temi, przy-
szłość ruchu widzę bardzo
pesymistycznie. Wtedy mo-
gą to być już nie „teatry
studentckie”, lecz „teatry-
ki”.

Sądzę, że istnieją różne
możliwości współpracy
właśnie z teatrami zawo-
dowymi. Nasza grupa w
1975 r. na deskach Teatru
Współczesnego we Wrocławiu
zrealizowała spektakl
Duch nie zostani bez pieśni
oparty na wybranych wata-
kach z życia Giordano
Bruno.

Należy rozwijać również
współpracę ze środowiskami
wielkich zakładów
przemysłowych. Sądzę, że
znajdują się tutaj ogromne
i mało jeszcze wykorzy-
stane możliwości, które-
rych odkrywanie też musi
być jednym z naszych po-
czynności.

Od roku 1970 zajmuje
się problemami teatraliza-
cji muzyki. W tym czasie
ukończyłem Politechni-
kę Wrocławską, studiowa-
łem w Instytucie Muzyki
Jazzowej Hochschule für
Musik und Darstellende
Kunst w Grazu (Austria)
oraz studiowałem filozofię
na Uniwersytecie Wroc-
ławskim. Od siedmiu lat
staram się wcielić w fak-
ty artystyczne idee teatru
muzyka. W tym czasie po-
kazałem trzy premiery, o-
becnie pracuję nad kolej-
ną.

Nasz Teatr Instrumen-
talny jest laureatem wielu
nagród. Jednym z bardziej
zarzecznych wyróżnień
było dla mnie roczne stypen-
dium im. Krzysztofa
Komedy przyznane mi w
roku 1974.

Istniejące możliwości w
teatrze instrumentalnym
wydają się być nieogranic-
zone, nasza praca polega
na zrozumieniu i określe-
niu ich, a następnie pre-
zentacji. Teatr instrumen-
talny to po prostu współ-
czesna, szeroko rozumiana
muzyka.

Jeżeli elementarną ma-
terią jest coś takiego, co
zostało nazwane dźwię-

kiem, to dla nas ruch i
gest są integralną częścią
dźwięku. Dokładniej:
dźwięk, ruch, szczerką
akcję sceniczną, semanty-
czne i foniczne słowo,
treść literacką traktuję
jako równoważny, ele-
mentarny materiał, którym
można posługiwać się i u-
kładać w formy na zasa-
dzie pełnej muzycznej in-
tegracji dającej nową, au-
tonomiczną wartość. Inte-
resuje nas poszukiwanie i
orbba materializacji istnie-
jących, a nie znanych nam
relacji pomiędzy różnymi
parametrami muzycznymi
(jakie zachodzą związki
między gestem a dźwię-
kiem, fonicznym a seman-
tycznym słowem, treścią
literacką a teatralizowaną
muzyką itd.).

Przygotowany do reali-
zacji szkic literacki lub
scenariusz staramy się
przetransponować na nasz
język — język teatru in-
strumentalnego. Język ten
bierze się między innymi
stąd (pomijając materiał
elementarny, o którym
wspomniałem wcześniej),
że my, muzycy, inaczej niż
słuchacze traktujemy in-
strument. Dla nas może on
być czymś więcej niż tyl-
ko sprzętem. Może być np.
„głównym bohaterem”,
może dać powód do trak-
towania go tak lub ina-
czej. Istnieje prawdopodob-
nie możliwość powstania
takiej sytuacji, w której
instrumenty będą ciekawie-
ły sobą publiczność w ta-
kim samym stopniu, jak
nas, gdyż muzyk i instru-
ment są równoprawnymi
aktorami w teatrze instru-
mentalnym.

Wykonywanie muzyki w
określonej, już istniejącej
konwencji sprawia mi
przyjemność, jest to jed-
nak jedna z możliwości.
Interesuje nas sztuka, mu-
zyka, która stawia sobie
zadania obszerniejsze, któ-
ra pragnie poznania twór-
czego nie kończącego się
na przyjemności lub zaba-
wie. W obronie tych idei
zrealizowaliśmy i realizo-
wać będziemy pełnospek-
taklowe widowiska będą-
ce jednocześnie laborato-
rium twórczej pracy mu-
zyka. Dążymy do powsta-
nia nowego typu wyko-
nawcy muzyka-aktora, we-
dług naszej terminologii
„muzitora”. Dążymy do
poznania możliwości tea-
tru i muzyki oraz instru-
mentów. A wszystko to
traktujemy jako początek
sztuki, która może powstać
dzięki teatralizacji muzyki,
to znaczy swobodnego, nie
skrupowanego koniunk-
turalnie rozwoju sztuki.

INTERESUJE MNIE CZŁOWIEK UNIWERSALNY



LESZEK MĄDZIK



U-
pły-
nęło dziesięć lat od moje-
go pierwszego, aktywnego
kontakt z teatrem. Zaj-
mowałem się wówczas wy-
łącznie malarstwem i z te-
go względu kontakt ten o-
graniczony był do sceno-
grafii. Irena Byrska reali-
zowała na scenie teatru
KUL w Lublinie Wandę
Norwida i zaproponowała
mi współpracę. W rezulta-
cie tej współpracy, z per-
spektywy czasu niezwykle
dla mnie cennej, powsta-
ło bardzo plastyczne
przedstawienie, które u-
zmysłowiło mi rolę, jaką
pełni lub może pełnić stro-
na wizualna w teatrze.

Samodzielną pracę roz-
począłem w roku 1969 (jest
to także rok powstania
Sceny Plastycznej KUL).
Początkowo była to w za-
sadzie ekspozycja obra-
zów — byłem przecież ma-
larzem — której chciałem
nadać dodatkowy wymiar
i znaczenie poprzez odpo-
wiednie zgrupowanie ich
ożywienie, zderzenie z mu-
zyką. Natomiast pierw-
szym spektaklem było
Ecce homo, ekspozycja
różnorodnie podświetla-
nych witraży „ogrywa-
nych” przez jednego akto-
ra, będącego na swój spo-
sób przedstawicielem wi-
downi.

W początkowym okresie
pracy w teatrze nie podej-
mowałem zadań reżyser-
skich, uważałem, że reży-
serować powinien ktoś, kto

się lepiej na tym zna. Pi-
sałem scenariusze, które
jednak w coraz większym
stopniu zbliżały się do
egzemplarzy reżyserkich,
zawierały masę szczegó-
łowych didaskaliów, ogra-
niających bardzo swobo-
dę reżysera. Naturalne
stało się, że w końcu to
ja powinienem je realizo-
wać.

Rok po roku przysto-
wywałem następną spekt-
takle. Nie ma potrzeby by-
je tu wymieniać, tym bar-
dziej że w moim najgłę-
bszym odczuciu przez te
dziesięć lat wciąż realizu-
ję ten sam spektakl o czło-
wieku stojącym wobec
różnych spraw ważnych i
ostatecznych, jak śmierć,
Bóg, b.o.ogia, miłość...

Nie umiem i nie chcę
interpretować swej pracy
w teatrze, tym winni się
zająć ci, którzy czują się
upoważnieni. Chciałbym
jedynie zwrócić uwagę na
pewne — moim zdaniem
istotne — momenty naszej
pracy, które pozwolą może
nie tyle lepiej zrozumieć,
ile poczuć może nieco głę-
biej te swoiste klimaty,
które chcemy utrwalać i
przekazywać.

Ważna wydaje mi się e-
wolucja, jaką przechodzi
przedstawienie w Scenie
Plastycznej KUL. Wzrost-
my od prób opowiadania
Początkiem była jakaś a-
negdota, którą przeklada-
liśmy na język znaków
plastycznych i muzycz-
nych, starając się przeka-
zać ją możliwie wiernie.
Stopniowo jednak spekt-
akle stawały się coraz bar-
dziej lapidarne, uboższe w
ozdobniki, uciekające od
barokowości. Wystarczy tu
dla przykładu porównać
kolorystykę *Ecce homo*
i *Zielnika*. W pierwszym
używałem całej palety
czystych i intensywnych
kolorów, w ostatnim
wszystko jest sterylne,
szarażale, wysuszone.

W przedstawieniach po-
jawia się maska. Począ-
tkowo było wiele różnych
masek, teraz została wła-
ściwie jedna, wciąż ta sa-
ma. Tak jak ten sam czło-
wiek jest wciąż bohate-
rem.

Te same są również trzy
elementy składowe przed-
stawień. Najistotniejszym z
nich, ogarniającym i or-



„Ikar” Sceny Plastycznej KUL
w reżyserii
Leszka Mądzika

ganizującym jest mu-
zyka — w Scenie Plasty-
cznej pełniąc funkcję sło-
wa. Teatr ten nie istnieje
bez muzyki.

Drugim elementem są
rekwizyty i aktor — często

pełniący również funkcje
rekwizytu. Został on niejako
uprzedmiotowiony, ale
teatr stworzył tego akto-
ra i kazał mu w benedyk-
tyński sposób służyć
sprawie.

I wreszcie przestrzeń i
ruch.

To wszystko, czym dys-
ponuję i zarazem wszy-
stko, czego potrzebuję, by

w każdym spektaklu sta-
wiać człowieka wobec ko-
lejnego problemu i zmu-
szać do refleksji. Oczywiście
człowiek jest uniwer-
salny, żyjący poza kon-
kretną rzeczywistością,
problemy, z którymi się
styka — również. Po pro-
stu taki właśnie człowiek
mnie interesuje. I tworzę
go trochę jak ludowy

rzeźbiarz, który posługuje
się instynktem, działa na
emocje a nie na intelekt,
czyli odwołuje się bardziej
do wrażliwości widza.

I czasem ten przekaz
bywa odbierany.

