

TEATR AKADEMICKI

KUL

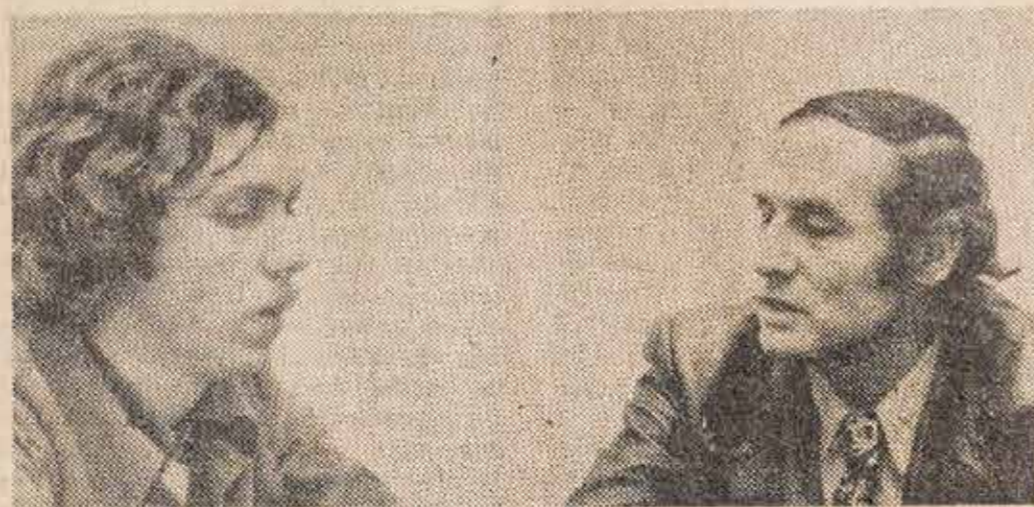
EKSPERYMENTY teatralne, prowadzone w Polsce, przykuwają uwagę krytyków oraz teatrologów na forum światowym. Warto tu przytoczyć zdanie prof. Hedi Andre Bouraoui — poety, krytyka i teatrologa zamieszkałego w Kanadzie — który pisząc o Grotowskim, Szajnie i teatrze „Cricot II” Tadeusza Kantora zwrócił także uwagę na eksperymenty Leszka Mądziaka. W artykule, dla „Teatru”, prof. Bouraoui stwierdza:

„Znamienne, że najwyższe bodaj i najbogatsze w świecie współczesnym eksperymenty artystyczne dokonują się dziś w Polsce — kraju socjalistycznym. Cudzoziemcy zwykli patrzyli na teatr polski głównie przez pryzmat Grotowskiego i jego naśladowców, w rzeczywistości jednak nikt tutaj nikogo nie naśladowuje... Nawet w niezawodowym teatrze akademickim w Lublinie, Leszek Mądziak, prowadzi równie radykalne, choć odmienne, eksperymenty w bezsłownym pokazie. W przedstawieniu nie pada ani jedno słowo, ale przedmioty i światła stają się teatrem. Nawet aktorzy skryli się za parawanami, tak, że wydaje się, jakby to raczej parawany, nie ludzkie istoty, rozgrywały dramat”.

O teatrze plastycznym rozmawiamy z autorem scenariuszy, reżyserem oraz scenografem — Leszkiem Mądziakiem, studentem historii sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego oraz laureatem tegorocznej Nagrody Młodych im. Wł. Pietrzaka.

■ Pańska koncepcja spektakli plastycznych, operujących środkami wizualnymi i metaforą plastyczną a pozbawionych niemal zupełnie warstwy słownej, stanowi jeden z ciekawszych, a jednocześnie nowatorskich kierunków w twórczych poszukiwaniach teatralnych. Może byłby Pan uprzejmie przedstawić ją na przykładzie swoich kolejnych sztuk.

— Pomysł stworzenia teatru plastycznego dał mi kontakt z p. Ireną Byrską, która gościnnie na KUL-u reżyserowała sztukę Norwida. Wówczas to zresztą zupełnie przypadkowo, zastępowałem scenografa. To był mój pierwszy kontakt z pracą teatru, a że p. Byrska traktuje to, co robi, niezwykle widowiskowo oraz plastycznie, stał też jej wieloletnie doświadczenia nie pozostały bez wpływu na moje zainteresowanie teatralne. Na koncepcji teatru plastycznego, którą przyjąłem, zawążył w znacznej mierze także nowojorski „Bread and Puppet Theatre” Schumanna.



L. Mądziak w rozmowie z J. Szajną podczas pobytu Teatru Akademickiego KUL w „Studio”

Pierwszy mój spektakl „Ecce Homo” (1970) miał być formą malarzkiej ekspozycji pewnych problemów, które mnie interesowały i były mi bliskie. Miała to być forma ekspozycji malarzkiej, oddziałującej na widza w sposób nietradycyjny. A więc uteatralniony pokaz malarstwa, sprwadający się w pierwszym zamiarze do obnoszenia po scenie odpowiednich obrazów i ekspozowania ich gra światła. W tej wersji człowiek — aktor spełniać miał czysto techniczne zadanie, słowo zaś miało być wyeliminowane.

Jednak spektakl powstał trochę inaczej. Malarstwo zamienione zostało na witraż. Te z kolei okazały się zbyt statyczne, potrzeba była narratora, kogoś, kto „opowiedziałby” prezentowany na witrażu obraz. Tak więc powstał spektakl, w którym plastykę uzupełniał aktor. Ta współpraca dała, jak sądzę, widzowi okazję do pośredniego przeżycia prezentowanych treści.

Druga sztuka to „Narodzenia” (1971) pozbawiona niemal zupełnie słowa, które w „Ecce Homo” chociaż nie było mówione na scenie tylko nagrane, spełniało jednak funkcje symbolicznych podkreśleń, było pewną formą komentarza. Do „Narodzenia” mam jednak duży dystans. Spektakl poruszał takie problemy jak zło, dobro, w sposób zbyt ilustracyjny, dosłowny, aby nie powiedzieć nawet — łatwy. Stąd powstał rodzaj obrazka, w którym aktor pojawiał się na planie, przybrany w maskę.

■ Wspomniał Pan o masce odgrywanej w koncepcji teatru plastycznego niebagatelną rolę, o wiele większą od tej, jaką zwykliśmy przywiązywać do rekwizytu teatralnego. Czy jednak maska

nie tłumaczy indywidualności poszczególnych aktorów?

— Maską zaczęła się od „Ecce Homo” i do tej pory nie potrafię się jej pozbyć. Pojęcie stroju jest dla mnie obce, bo nasze sztuki cechuje ponadczasowość. Konwencja ta nie jest określona, mówienie o różnych sprawach nie dotyczy sytuacji obecnej, może źle powiedziane, bo obecnej dotyczy o tyle, że te problemy nurtują współczesnego człowieka, ale nie wymagają ilustracji rekwizytami współczesnymi. A za tym idzie pewna forma symbolicznej abstrakcji, która przez pewien układ i pewien zabieg reżyserski będzie o czymś mówiła. Jest to więc abstrakcja świadoma i ukierunkowana.

Z maską można robić różne rzeczy, można utrwalać nią pewien wyraz, pewną sytuację fizyczną, ale także psychiczną, zupełnie jak kadr w filmie. Wówczas aktorzy występują w roli manekinu i tu coraz bardziej zbliżamy się do zadań aktora w naszym teatrze. Oczywiście, maska zabija jego indywidualność w tej czysto aktorskiej konwencji, do której przyzwyczailiśmy się w teatrach. Można by powiedzieć, że właściwie to nie są już aktorzy, ale mechanizmy odpowiednio zaprogramowane i wykonujące swoje czynności.

W każdym razie, w świadomości grających może powstawać poczucie niższej wartości, ale wydaje mi się, że tych problemów, w zespole, z którym od 2 lat współpracuję, nie ma. Staram się znajdować dla każdego aktora odpowiednie miejsce. Powiedzmy, że ktoś ma grać jakiś rekwizyt, występuje w nim, człowieka w ogóle nie widać, ale przecież jego predyspozycje fizyczne, możliwości ruchowe, ożywiają maskę, ożywiają daną sytuację. I to właś-

nie on, aktor, w sposób, niby nie teatralny, daje nam przecież znać o sobie, o swoim istnieniu. Np. w sztuce „Włókna”: aktor zakryty workiem czy szmatą, więc niby go nie widać, ale przez jego ruch czujemy istnienie ludzkie. Przez pewien reżyserowany układ jego ruchów, pozycji tworzy się nową możliwość wykorzystania jego obiektywnych wartości i predyspozycji. W pewnym sensie, to co w konwencjonalnym teatrze występuje jako gest, mina, słowo — podniesione lub niższe.

Cały nasz zespół czuje się odpowiedzialny za spektakl, którego koncepcja jest najpierw szeroko dyskutowana w kilkunastuosobowym gronie.

■ Następną sztuką była „Wieczera” w 1972 roku...

— Tak, od momentu „Wieczery” zasadniczą rolę w spektaklach zaczęła odgrywać muzyka. Wprawdzie w poprzednich sztukach występowała także, ale były to montaż, wzięte z płyt. Muzykę do spektaklu „Wieczera” napisał Stanisław Dąbek, muzykolog z KUL-u. Na festiwalu „Studencka Wiosna Teatralna” w Lublinie „Wieczera” otrzymała trzy nagrody: za realizację spektaklu, za muzykę oraz jedyną nagrodę Biura Prasowego Festiwalu.

Współpraca plastyczno-muzyczna wykształciła nową w pewnym sensie formę wyrazu, wprowadzając ją na stałe do koncepcji teatru. Nie mówię już o takich środkach wyrazu, nieodwrotnych

w tego typu teatrze, jak gra światła, wibracja i przenoszenie. Czy teatr plastyczny może być teatrem masowym? Ze spektaklem plastycznym kojarzy się zawsze wielka widowiskowość, sceneria... Z pewnością jest taka możliwość, wykorzystywał ją Schumann w swoim teatrze. Jednak nasza sceneria i warunki nasza KUL-owska aula kazały szukać możliwości wykorzystania pewnej kameralności, którą osiągamy dzięki indywidualnemu zbliżeniu z widzem.

Po „Wieczery” powstały „Włókna” w 1973 roku. Charakterystyczna dla „Wieczery” była poetyka spektaklu i jego ciepły nastrój. Uznałem to za zbyt łatwą drogę w pozyskiwaniu widza dla sztuki, zabrakło mi w „Wieczery” swoistej ekspresji, która wprawdzie była, ale jakby nieco bajkowa. Zaczęła mnie drażnić taka układność... Zaprzagnąłem zmiany.

Przejawem tego była nowa organizacja widowni, mam na myśli salę, scenę grającą, rozplanowanie akcji, przenoszenie jej gdzieś z głębi, aż ku samemu widzowi. Rozbijanie przestrzeni, to jedna z cech spektaklu „Włókna”. W jeszcze większym stopniu ku tym zmianom zmierzam ostatni nasz spektakl „Ikar” (1974).

■ Teatr Akademicki KUL jest uważany za teatr religijny. Jak przejawia się problem inspiracji światopoglądowej w koncepcji sceny plastycznej?

— To jest niezwykle istotna i jednocześnie złożona sprawa. Gdy

występujemy poza naszym środowiskiem niejednokrotnie czuję, że burzymy pewne opinie o nas u widzów. Nie jesteśmy obojętni wobec problemów, które poruszamy, czego najlepszym dowodem jest, że one inspirują powstawanie naszych spektakli. Stosunek do tych problemów bywa różny, tak jak bywa różny u wielu ludzi, a istotą tego jest wewnętrzna potrzeba szukania odpowiedzi na pytania nurtujące ludzkość od zarania dziejów.

Właśnie ta potrzeba szukania odpowiedzi zbliża nas do „sacrum”. Natomiast dalsze pytania oraz sprawy niejako pochodne, które różnie się toczą w spektaklach pozostają w zawieszaniu, bez odpowiedzi. Zresztą jest to chyba jakaś charakterystyczna cecha naszego istnienia. Penetracja Biblii, poszukiwania w tematyce religijnej to jest właśnie szukanie odpowiedzi na pytania o istotę człowieczeństwa, humanitaryzmu, stosunków międzyludzkich, to są problemy cierpienia, śmierci, miłości, a nawet życia człowieka, jego przeżyć, o których mówią moje sztuki.

W tych poszukiwaniach, jeżeli się autentycznie szuka — pozostaną wartości, które pomogą widzowi znaleźć lub odkryć na nowo głębię otwartego katolicyzmu.

■ Dziękuję Panu za rozmowę i gratuluję przyznanej w roku bieżącym Nagrody im. Wł. Pietrzaka.

Rozmawiał:
W. BIAŁASIEWICZ



Scena z przedstawienia „Ecce Homo”

Fot. Archiwum