

# projekt

SZTUKA WIZUALNA  
& PROJEKTOWANIE

VISUAL ART & DESIGN

2'89 | 185

PLISSN 0033-8967  
Nr indeksu 37070

TEKSTY POLSKIE  
ENGLISH TEXTS  
РУССКИЕ ТЕКСТЫ  
DEUTSCHE TEX TE  
TEXTES FRANÇAIS  
TEXTOS ESPAÑOLES





# projekt

ARTYFIK WIZUALNA  
I PROJEKTOWANIE  
VISUAL ART & DESIGN

2'89 | 185

Adres Redakcji/Editorial Office  
Warszawa, Wspólna 32/46  
tel. 21-54.23

Adres pocztowy/Address for correspondence  
Krajowa Agencja Wydawnicza  
00-473 Warszawa Wilcza 46, sk. poczt. P.O.B 179

Redaktor Naczelny/Editor-in-Chief  
TADEUSZ KIELAN

Zastępca Redaktora Naczelnego  
Assistant Editor-in-Chief  
JAN ZELECKI

Kierownik Artystyczny/Art Director  
STANISŁAW WIECZÓREK

Sekretarz Redakcji/Executive Secretary  
KONRAD BEDNAROWICZ  
Sekretariat Redakcji/Secretariat  
WANDA JUNASIEWICZ-JADACKA

Redaktorzy/Editors  
IRENA HUMŁ  
BOŻENA KOWALSKA  
ANDRZEJ MATYŃIA  
TOMASZ RUDOMINO  
STANISŁAW K. STÓPCZYK

Opracowanie Graficzne/Layout  
STANISŁAW WIECZÓREK

Redaktor Techniczny/Technical Director  
TERESA BERSZ

Fotograf/Sketch Photographer  
JERZY SABARA

Okładka/Cover  
MIŁAN GRYGAR

Tłumaczenia/Translations

KAZIMIERA BIELAWSKA EUGENIA DABKOWSKA  
JOANNA HOLZMAN KRYSZYNA KĘPŁUĆ  
IRENA OSWIŚCICA

Materiałów nie zamówionych Redakcja nie zwraca, zastrzega również  
prawo skracania tekstów.  
We do not return unsolicited texts and illustrations. Unsolicited texts  
are liable to abridgement.

WARUNKI PRENUMERATY:

Cena prenumeraty półrocznej - 1800 złotych, rocznej - 3600 złotych,  
- dla osób prywatnych - instytucji i zakładów pracy.  
Instytucje i zakłady zlokalizowane w miastach wojewódzkich  
i pozostałych miastach, w których znajdują się siedziby oddziałów RSW  
„Prasa-Książka-Ruch”, zamawiają prenumeratę w tych oddziałach.  
Instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miejscowościach, gdzie nie  
ma oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch” i na terenach wiejskich,  
opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli;  
- dla osób fizycznych - indywidualnych:  
osoby fizyczne zamieszkałe na wsi i w miejscowościach, gdzie nie ma  
oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch”, opłacają prenumeratę  
w urzędach pocztowych i u doręczycieli, osoby fizyczne zamieszkałe  
w miastach-siedzibach oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch”,  
opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych, przy użyciu „blankietu  
wpłaty”, na rachunek bankowy: Przedsiębiorstwo Upowszechniania  
Prasy i Książki w Łodzi, ul. Kopernika 53, konto NBP I O/M w Łodzi  
nr 47018-1603.

Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje RSW „Prasa-  
Książka-Ruch”, Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw, ul. Towerowa  
28 - 00-958 Warszawa, konto NBP XV Oddział w Warszawie nr 1153-  
2010-45-139-11. Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę pocztą  
brykiją jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców  
indywidualnych i o 100% dla zlecających instytucji i zakładów pracy.

SUBSCRIPTION TERMS

PROJEKT comes out 6 times per  
year.  
Subscription L 6 \$9.5 £27 - per annum.  
Price of a single copy US \$ 8, £ 6.5  
Payments should be made to the account of  
ARS-POLONA with Bank Handlowy S.A.  
00-950 Warszawa, Chałubińskiego 8, Poland

CONDITIONS DE L'ABONNEMENT

PROJEKT paraît 6 fois par an. Abonnement  
FF 273, \$ 95, £ 27. Prix du numéro FF 45,90, SFr 8,30  
Versements au compte d'ARS-POLONA  
chez Bank Handlowy S.A.  
00-950 Warszawa, Chałubińskiego 8, Pologne

ABONNEMENT-BEDINGUNGEN

PROJEKT erscheint 6 mal im Jahr. Abonnement  
jährlich: DM BRD 81,-. Preis per Exemplar:  
DM BRD 13,5. Den Betrag bitten wir auf das  
konto ARS-POLONA bei Bank Handlowy S.A.  
00-950 Warszawa, Chałubińskiego 8, Polen zu überweisen

TADEUSZ KIELAN

ANDRZEJ MATYŃIA

Robert Salanowski  
rozmowa z Redakcją  
Interview with Robert Salanowski

2

Tradycja i nowoczesność  
Tradition and Modernity

6

EWA MAKOMASKA

MARIA BARDINI

Muzeum Teatralne w Warszawie  
Theatre Museum in Warsaw

12

Włocenty Drabik

18

ANDRZEJ MATYŃIA

JAN ZELECKI

„Teatr robione dla siebie”  
„I practised Theatre for myself”

22

Plakaty Teatru Wielkiego  
Posters of the Grand Theatre

26

ANNA URBANOWICZ-PEKACZ

HALPIA BRZOŹA

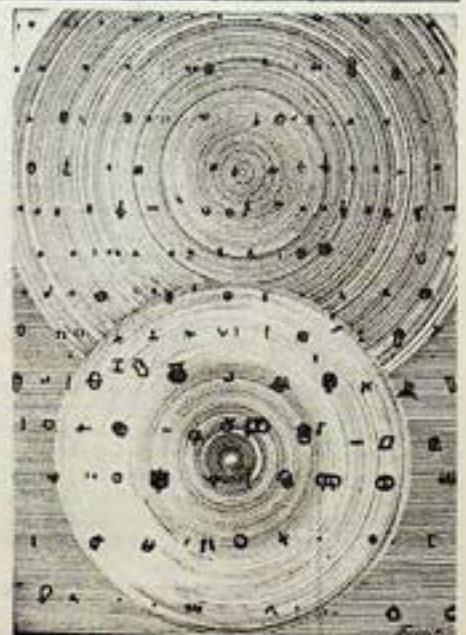
Kostiumy Heleny Modrzejewskiej  
Helen Modrzejewska's Costumes

30

Teatr wyludniony - teatr ludzki  
Depopulated Theatre  
- Human Theatre

34

BOŻENA KOWALSKA



Teresina traktaty filozoficzne  
Teresina's Philosophical Treatises

41

BOŻENA KOWALSKA

TOMASZ RUDOMINO

Eduard Sztajnberg  
Eduard Steynberg

48

Waldemar Umiastowski

52



ANDRZEJ MATYŃIA

Kolejny gest demiurga  
Demiurge's latest Gesture

57

ST ART

TOMASZ RUDOMINO

Wydarzenia • Fakty  
• Komentarze

Mariola Przyjemska

64

Events • Facts • Comments

66

Teksty w języku rosyjskim,  
niemieckim, francuskim i hiszpańskim

Książki  
Books

72

Texts in Russian, German,  
French and Spanish

73



# Teatr wyludniony – teatr ludzki

(O „Scenie Plastycznej” KUL Leszka Mądzika)

HALINA BRZOZA

DEPOPULATED THEATRE  
– HUMAN THEATRE

(Leszek Mądzik's  
Visual Theatre at the  
Catholic University in Lublin)

Dzisiejszy teatr awangardowy – sięgając do najgłębszych pokładów treści życia duchowego człowieka, odwołując się do starych symboli, obrazów archetypowych i zapomnianych rytów – tworzy oryginalne, odkonwencjonalizowane znaki sceniczne. Choć trudno uchwytne, kojarzą się te znaki odbiorcy z czymś bliskim, głęboko przeżyтым, wysnionym, dzięki czemu staje się on jakby współtwórcą, interpretatorem i krytykiem, nie cofającym się przed uogólnieniem i wartościowaniem. Rodzi się w takich warunkach estetyka sceny, kształtująca teatr jako dynamiczne pole gry, gdy podział przestrzeni widowiska bądź to jest zbędny, bądź – nie spełnia swej podstawowej funkcji. Wówczas to nawet przy zachowaniu tradycyjnej morfologii sceny (wraz z rampą i kurtyną) widz czuje się – i czuć powinien – współuczestnikiem całej tej „rzeczy scenicznej”, która jakby kreując się w jego własnym wnętrzu miała wytyczyć tam nowy horyzont wartości niezależnie od przestrzegania czy naruszania podstawowych praw, określających strukturę i funkcję teatru.

Miewa w takich warunkach miejsce znamienne zjawisko „czystego transcendowania ku wartościom i kreowania „sztuki esencji”, która – sama przekształcając się w wartość – zmierza (niezależnie od sposobu interpretacji) bądź to ku „śmierci” danej dziedziny twórczości, bądź – poprzez strukturalno-semantyczne samoprzekroczenie – ku jej rozwinięciu i „przedłużeniu życia”. Zjawisko takie Jolanta Brach-Czajna określa mianem samotranscendencji sztuki<sup>1</sup>. Jest to znamienne dla awangardowych artystów, także twórców teatru, dążenie do zbliżenia ze sferą niemożliwego, do łączenia elementów nieprzystających i całkiem rozbieżnych lub też do rozdzielania, dezintegracji owej tradycyjnej już spójności treściowo-formalnej. Tego rodzaju samoprzekroczenie struktury semantycznej i „wychodzenie z siebie” struktury artystycznej koresponduje z Witkiewiczowskim nienasyceciem formą, choć nasuwać się tu może wniosek o nienasyceciu treścią. Zjawiska takie wynikają z rewelacyjnego odnowienia myśli o świecie i jego związkach – poprzez różnego typu realizacje twórcze – z myśli tej p o d m i o t e m : wpisany w świat Ja.

Pragnienie spełnienia  
niemożliwego

Człowiek współczesny nie potrafi zamknąć świata, wraz z całym jego wydarzeniowo-zjawiskowym kołowrotem, w jakiejś jednej pojemnej formule, jakiejś „zasadzie zasad” czy choćby w zespolone reguł, dających się objąć ramami regularnego systemu. Człowiekowi XX wieku wymyka się, jakkolwiek by była pomyślana i rozumiana, całość świata. Co więcej, obca mu jest nawet myśl o możliwości odnalezienia centrum tego świata, bowiem geometria Euklidesa i związki przyczynowo-skutkowe nie są w stanie wyjaśnić fenomenu życia w sytuacji, gdy tajemnica bytu nadal pozostaje tajemnicą. W sytuacji tej niespo-

sób też i świadomości ludzkiej przyjąć za główny ośrodek „punkt obserwacyjny świata”, centrum kosmiczne. Do dzisiaj wszak nie rozstrzygnięto jeszcze kapitalnego problemu człowieka, problemu Drugiego i Innych w strukturze relacji: podmiot – podmiot. Przecież, w porządku myślenia, ustanowionym przez nowożytną ideę „cogito”, jest miejsce tylko na relację: podmiot – przedmiot, co stanowi też trudność dla fenomenologa... Sytuacja taka sama przez się już zdaje się domagać od myśli i twórczości człowieka odpowiednich przewartościowań, a nawet „przekomponowania kosmosu”, którego modelu – naukowego lub artystycznego – nie są już w stanie kształtować tradycyjne kategorie czasu, przestrzeni, harmonii, całości cyklu, rytmu i in. Nie wystarczają też przy tym stare i wypróbowane środki kreacji, jak: ton, barwa, bryła, interwał czasowy i barwny, szczegół i przedmiot, przemienność i ciąg następstw (sekwencji). Wyobrażeniowy demontaż i „przeróbka” kosmosu wszakże – wobec trudności rozwiązywania kluczowych problemów bytu człowieka i ludzi (Ja – Inni) odbywa się nie w próżni, lecz na gruzach starych wyobrażeń, zużytych schematów, zburzonych porządków. Stwarza to potrzebę wypracowania zasad jakiegoś nowego, stosowniejszego języka wypowiedzi artystycznej, który by mógł wyrazić dość przekonująco i plastycznie owo zaniepokojenie współczesnego człowieka, skazanego na byt fragmentaryczny i rozdarta świadomość, człowieka oderwanego od Całości i tracącego kolejno wszystkie punkty oparcia...

Taki język artystyczny może się wyrazić poprzez model przedstawień, w których orbicie dominuje zawieszenie, a poczucie całości zastępuje świadomość fragmentu, przesunięcia, linii podziału. Wówczas to właśnie czasy i przestrzenie nakładają się bądź znoszą wzajemnie, przyroda bywa nieobecna, etyka ulega zawieszeniu, a estetyka – pusta i samozwrotna – odrzuceniu. Sytuacja taka jest wyrazem ducha naszych czasów, choć podobny model świata i kształtujący go język artystyczny rozpoznajemy przy lekturze powieści i nowel Fiodora Dostojewskiego. Jako artysta i myśliciel równocześnie przedstawił on już w II połowie XIX wieku w formie narracyjnej dramat duchowy człowieka, odbierany przez czytelnika jako swego rodzaju „rzecz sceniczna”, ale i jako kategoria antropologiczna, dramat wartości rozgrywający się we wnętrzu każdego z nas. Do dramatu granego w „wewnętrznym Teatrze Świata” człowieka Dostojewskiego nawiązują (we własnych wersjach „teatru niemożliwego”) dwaj nasi współcześni twórcy Teatru Myśli: Tadeusz Kantor – w koncepcji „teatru bez dramatu” – oraz Leszek Mądzik – w pomysle „teatru bez aktora”. Są to zresztą dwie różne formy tego zjawiska: samotranscendencji sztuki teatru, nastawionej na poszukiwanie nowych wartości.

Hermeneutyka sceny wyludnionej:  
„sztuka esencji”

Formuła „wewnętrznego Teatru Świata”, nawiązująca jakby do sztuki i myśli autora Biesów, a przykładowa do ryzyka podejmowania przez współczesnego twórcę problemu człowieka, zyskała szczególnie przekonujące zastosowanie w proporcjach ideowo-estetycznych „Sceny Plastycznej” KUL Leszka Mądzika. Człowiek – wraz z własną tożsamością i sytuacją ogólną, z rolą w totalnych grach dramatycznych między dwoma porządkami bytu: porządkiem kosmosu i porządkiem historii – wypełnia przestrzeń artystyczną wszystkich przedstawień Mą-

dzika. Wypełnia ją zresztą bardzo intensywnie pomimo, a może – dlatego właśnie, że postaci ludzkich, grających i przyciągających uwagę widza jest tu bardzo mało, coraz mniej. Wyrzucając ze sceny czynnik, jak zawsze twierdzono, najistotniejszy dla teatru: a k t o r a (tj. raczej aktora osobowego), a wraz z nim – nie tylko tekst dramatyczny, lecz i żywe słowo, słowo w ogóle, reżyser musiał zakładać na uwadze cel dość ważki i wielki, by mógł zrównoważyć takie naruszenie struktury widowiska. Pociągało to wszak za sobą ogromne zmiany funkcjonalne i semantyczne, które musiały się odbić na totalnym kształcie artystyczno-estetycznym tego teatru.

Cel ten – to właśnie tworzenie „sztuki esencji”, sztuki wielkich syntez intelektualnych i emocjonalnych, które zakładając owo „czyste transcendowanie ku wartościom” mogą zagrażać kluczowym estetycznym uwarunkowaniom egzystencji i rozwoju samej w sobie sztuki teatru. Teatr Mądzika – przeciwnie: staje się przykładem pozytywnego samoprzekroczenia sztuki sceny. W usilnym dążeniu do odkrycia i oczyszczenia najistotniejszych uniwersalnych wartości humanistycznych sztuka ta posługuje się zapomnianymi i niedocenionymi środkami kreacyjnymi, by – jako najprostsze i najuboższe – nie przesłoniły dramatycznej istoty ludzkiej egzystencji. Tak więc syntetyczna forma dramatu-symbolu, dramat-estetyki, wylaniająca się z mnóstwa indywidualnych faktów, dostarczonych przez konkretne biografie ludzkie, nie znosi bogatej oprawy i wartkiej akcji, lecz woli prezentować się w szacie surowej i ruchu oszczędnym.

W spektaklach „Sceny Plastycznej” KUL zwykła odbywać się samoprzekraczająca praca myśli, pobudzająca pamięć i własną wyobraźnię widza, który pod działaniem sugestywnych wizji scenicznych (gdzie plastyka przenika się z ruchem i dźwiękiem) dochodzi do wewnętrznych podsumowań spraw własnych oraz sytuacji ogólnoludzkich, sensu istnienia i tworzenia wartości – wciąż gubionych i na nowo odnajdywanych. Od tej strony Mądzika Teatr Świata zdaje się odsyłać do owego nieteatralnego Theatrum Mundi Dostojewskiego, w którym również pierwszy plan należy do człowieka, miotającego się na drabinie wartości i próbującego uparcie przekroczyć własny status społeczny i psychiczny w przedsięwzięciu hardego czynu transgresyjnego.

Zwłaszcza spektakl Ikar – jako sceniczna „filozofująca przypowieść” – według określenia Wojciecha Chudego – „archetyp ludzkiego wadzenia się z Bogiem”<sup>2</sup>, odkrywa na nowo „niekończący się rytm upadku i odrodzenia”<sup>3</sup>; jakże bliski rytmowi historii ludzkich opowiadanych przez Dostojewskiego ku przestrodze bliźnich przed pędem ku samounicestwieniu. Mądzika „teatr dramatu ludzkiej przygodności” operuje elementami pierwotnymi, percepowanymi zawsze i wszędzie przez człowieka niezależnie od szerokości geograficznej i czasu historycznego, takimi, jak przestrzeń, rytm, światło, dźwięk, napięcie. Człowiek – i tu, i tam – staje się Dumnym Ja, które swój cel zbawczy upatruje w czynie transgresyjnym i dążeniu do ziemskiej wolności, opartej na grzesznym pogńębieniu innych. Tak Raskolnikow Dostojewskiego, jak Ikar Mądzika przeżywają napierw własny triumf: zwycięski wzlot „ku niebu”, by tym boleśniej odczuć cios porażki samooszustwa i samoupokorzenia. Idea człowiekobóstwa i „oltarz wzniesiony sobie”<sup>4</sup> i tu, i tam wyradza się przybierając formę tragicznej groteski: wieży Babel, a dumna powłoka cielesna samoprzekraczającego Ja okazuje się martwą skorupą, kształtem bez szkieletu, manekinem, smutnym clownem wyrzuconym na śmietnik historii.



Świat artystyczny Mądzika, skonstruowany podobnie jak świat Dostojewskiego, Kantora czy Szajny – wbrew Euklidesowi i Newtonowi, lecz zgodnie z głębszą, ukrytą pod faktami „logiką nielogiczności” – prezentuje rozproszone fragmenty i odpryski „historii ludzkiej”, w której wszelkie konkrety indywidualnej biografii i fizjonomii, wszelkie cechy określające jakieś „tu” i „teraz” – obecne w tamtych światach – zostały usunięte. Uogólnienie w metaforze losu człowieka jako takiego współtworzą odpryski „nie wiadomo czyich” biografii i dramatów, łączące się w kotazową całość nadrealistycznego obrazu. Historia ludzka (ludzi) w takim kształcie artystyczno-ideowym okazuje się historią człowieka (człowieka w ogóle) i przeobraża się w model, a raczej projekt bycia – w świecie człowieka egzystencjalnego, pomyślanego przez Pascala i Kierkegaarda, zanalizowanego przez Schopenhauera, zinterpretowanego przez Dostojewskiego, a zanegowanego przez Kantora.

### Architektonika sceny – przestrzenią dramatu duchowego

Dramat człowieczy, wkomponowany w ten „projekt”, rozgrywa się w przestrzeni dramatu duchowego owego uogólnionego człowieka, a więc – jakby w dramaturgii jednej, lecz wielowątkowej historii danej w perspektywie wieczności, która swoiście łagodzi i usprawiedliwia paradoksy życia. Paradoksy te ujawniają się tak poprzez odejście od pogańskogreckiej kosmologii, jak i poprzez pominięcie Hegłowskiej dialektyki historii, kształtując własną logikę artystyczną „wewnętrznego Teatru Świata”. Tak więc scena w teatrze Mądzika – niezależnie od logiki ludzkiej oraz dogmatów wiary – łączy w jednym węźle dramatycznym różne wymiary i koncepcje czasu (czas grzechu, czas eschatonu, czas pokuty i przebaczenia), a także – przestrzeni (przestrzeń podzielna na sfery „tu” i „tam”, przestrzeń drogi, miejsce wyjścia i powrotu, przestrzeń „arkadyjska” oraz „pole walki sil”: dysonansu, miejsce centralne i peryferie, „góra” i „dół”). Wtak kreowanym Teatrze Świata, który nawiązuje swoiście do różnych wersji dramatu jednostki ludzkiej: Dostojewskiego, Szajny czy Kantora, ma miejsce także obrachunek z „tu: na ziemi”, ale tylko jako moment wyjściowy, po którym następuje owo znamienne „dalej”. To „dalej” właśnie – poprzez metaforyczną aluzję do „sytuacji granicznych” (tj. ekstremalnych momentów w życiu człowieka), m.in. poprzez same tytuły spektakli: *Ecce Homo*, *Narodzenia*, *Wieczera*, *Ikar*, *Piętno*, *Wędrownie*, *Brzeg*, *Pętanie*, czy – za pośrednictwem czytelnich symboli: *Włókna*, *Zielnik*, *Wilgoć*, *Grobwiec*, *Promień*, *Droga*, – sytuuje główną akcję (czy antyację) dramatyczną na obszarach pogranicza, s t y k u „tu” z „tam”. Na owym pograniczu zarysowuje się więc – jakby poza czasem i przestrzenią sceny – sens drogi, pełnej zakrętów i przeszkód, a wytyczonej przez kierunek ruchu ku wartościom, których horyzont zarysował się już w Nowym Testamencie. A drogę tę ma do przebycia człowiek egzystencjalny, dopasowany do projektu bycia w konwencji „grzechu i przebaczenia” oraz „oczyszczenia” przez cierpienie. Zatem na stykach, obrzeżach, w rozbieżnościach i zderzeniach różnych treści i odmiennych form bytu miewa tu miejsce plastyczno-filozoficzna konkretyzacja idei wyprowadzonej z etyki chrześcijańskiej<sup>4</sup>, a zakładającej, iż pycha i pożądlivość człowieka prowadzi do jego samozniewolenia. Nieuchronnie zaś grzech, towarzyszący czynowi transgresywnemu, samoprzekroczeniu, pociąga za sobą potrzebę oczyszczenia się poprzez skruchę i osiągnięcie „odnowy” (odrodzenia), poprzez „przemianę serca”, które gotowe być powinno każdej chwili, w niedokreślonym teraz (według ujęcia Pawła Apostoła) na „rekapitulację” w idei Miłości Chrystusowej<sup>5</sup>. Pa-

włowe uwagi o zniewalającej sile grzechu (która każe „przegrać własną wolność”<sup>6</sup>), i lęku, który mać szczęście człowieka występnego, znajdują symboliczne ucielesnienie w wizualnym kształcie scenicznym Wilgoci oraz Pętania. W spektaklu Wilgoć np. barwne a krzykliwe ekrany i izolowane wytworne mieszkania-klatki zastępujące ponure więzienia, uosabiają ową zniewalającą się pogoni współczesnego człowieka za materialnym komfortem, zaś w przedstawieniu Pętanie tłum chwytając w dłonie padający z nieba „deszcz zboża” zostaje porażony siłą obfitości i rozprasza się bądź pada na ziemię. Zamiast chciwego halaśliwego tłumu pozostaje więc tylko pobożny, a na końcu – sama zbożowa lawina, wręcz „księżycowy krajobraz śmierci”. Także Kantorowska kategoria „realności zdegradowanej” (związana nieodłącznie z formułą Teatru Śmierci<sup>7</sup> zyskuje w estetycznej koncepcji *Sceny Plastycznej* KUL odpowiednie przeinterpretowanie i rozwinięcie. Ma ona mniej symbolicznych odniesień do kategorie „podziemia” w ujęciu Dostojewskiego, a zdaje się rozszerzać na inne jeszcze aspekty życia ludzkiego, związane z problematyką etyczną. Mumie zmarłych, mniej lub więcej znaczących osobistości, fragmenty cmentarzy z monumentalnymi sarkofagami, gipsowe figury i oddzielne głowy, protozyt i zaskorupiała maska (odsłaniająca ukrytą pod nią głęboko żywą młodą twarz), szpitalne narzędzia tortur, białe caluny i ciemne złowieszcze, nagle „ożywające” kotary – wszystkie te akcesoria łącznie z grubymi kroplami ściekającej wody, w i l g o c i poprzez ogólny sens „obcości” kształtują sferę „bytu wtórnego”. Jest to byt nie tylko żalony i budzący nostalgiczną zadumę, tęsknotę za bezpowrotnie minioną przeszłością, za „umarłym światem” dzieciństwa, jak u Kantora, lecz przede wszystkim – groźny, odstraszący eschatologiczną pogrozką końca totalnego, poprzedzonego cierpieniem i lękiem.

Pojęcie degradacji i „bytu wtórnego”, doświadczanego przez ludzi i rzeczy już po „uśmierceniu”, przenika się w teatrze Mądzika z obrazami uniwersalnymi, które widz stale nosi w sobie. A do takich z pewnością należą klatki, skrzynie, szafy i sarkofagi, świetlisty wizerunek dziecka i natrętna wizja czarnego ptaka czy smugi cienia, rzeki (którą trzeba przejść), tunelu oraz promienia światła lub świetlistego włókna, świetlnej kulki, sylwetki umarłego przypominającej zawieszoną wysoko literę „T” itd. Szereg własnych doświadczeń odbiorcy spektakli Mądzika, tj. doświadczeń intelektualnych, emocjonalnych i kulturowo-religijnych zostaje np. zaangażowanych w proces percepcji kolejnych wizji Pętania, gdzie jasny obraz małej dziewczynki ubranej na biało kojarzy się z symbolem szczęśliwego dzieciństwa oraz – śmierci, gdzie także świetlista figura trójkąta, rzutowana w czarną przestrzeń, nawiązuje równocześnie do treści piramidy, oka Opatrzności oraz idei Bożej Trójcy. Tak oto „dramat ludzkiej przygodności” (w określeniu Wojciecha Chudego) poprzez nieustanną grę światła i ciemności wyraża się poprzez ciągle budowanie i transformację przestrzeni, pulsującej, prężnej, nieskończonej. Mądzik, kreując często wizję złowieszcze i niesamowite, nierzadko odwołuje się do realiów „podrzędnej rzeczywistości”. Do takich m.in. należy wizja pochodumalnego manekina, dumnie obnoszącego zbyt obszerne „opakowania” efektywnych szat w zawrotnym spacerze-tańcu po kręgu, zdaje się nawiązywać do sensu kieratu, w który wprzagnięty jest współczesny człowiek, starający się ukryć swe obawy, że ulegając złudzeniu wolności obnosi codzienność samą drogą swe zniewolenie. Upodabnia się więc człowiek do części fabrycznego automatu, który – gdy raz zostanie wprawiony w ruch – trudno jest zatrzymać w dowolnej chwili.

„Realność zdegradowania” w Wilgoci nosi na sobie ślady mistycznego lęku przed przekroczeniem bariery życia, co symbolizuje sekwencja rozhuśtania martwego ciała dziewczyny, przewieszzonego przez napięty sznur. Również i inny

sens filozoficznego uogólnienia wpisany jest w symboliczną wizję ciemnej, nie określonej przez regularne okonturowanie, przestrzeni, przypominającej korytarz bądź obszerne przedścienie, gdzie w czarny mrok wdiera się snop światła, uzmysławiając odbiorcy całą tragiczność unicestwienia młodości, piękna i optymizmu poprzez zadanie gwałtu życiu. Wszystko však, co pozostało tu po świeżości i wdzięku biologicznego istnienia, to jedynie bezsensowna i nieczuła masa materii, Obciąża ona – niezależnie od estetycznego kształtu obiektu (przecież nie zmienionego) – ow obiekt cechą szczególnie przykra – odstraszącą, bezwładem, wszechogarniający hipertrofią siły ciężkości. W ten sposób przejrzysta metafora, ukształtowana w tworzywie wyłączenie plastycznym, sugeruje wyraźnie nietrwałość materialnego bytu, ponieważ po przekroczeniu sfery „realności podrzędnej” i dojsiu do ostatecznej sytuacji granicznej: k r e s u (który jest nieunikniony), ow byt „rzeczywisty”, cielesny, skazany jest na władzę bezsensu i chaosu. Poprzez bezwład i odcięcie od emanacji tajemniczej energii z boskiego Kosmosu byt jako taki (tj. zdegradowany i uporządkowany) staje na progu nicości. Byt materialny zatem jest zagrożony już przez zmienność stanów i form istnienia cielesnego, a w momencie wyczerpania wszystkich wariantów takich form – osiąga ten stan negdy istnienia, który oznacza niebyt poprzez zaprzeczenie kinesis, to jest lukę w bytowaniu, istnieniu

### Ku wartościom poprzez „sacrum”

Teza Dostojewskiego, że ateizm głosi nicosć, która jakoby „nie jest dla prawdziwego chrześcijaństwa najgroźniejszą” zdaje się potwierdzać wniosek J. Mariasa o starotestamentowym pochodzeniu tego pojęcia („Na początku stworzył Bóg niebo i ziemię” – Genesis<sup>8</sup>), co sugeruje cię możliwości jakiejś nadziei dla planu rzeczywistości, objętego kategorią „realności zdegradowanej”. Jest to przecież jedynie wtrącenie obiektów w stan ponownego chaosu i nieforemności, nie zaś zepchnięcie ich do nicości, pełne unicestwienie. Mocąż wszak ożywać w innych strefach bytu (istnienia), choćby w postaci struktur pamięciowych, swobodnie „wędrujących” w czasie i przestrzeni, obiekty te przekształcają się w różne i podległe ciąglym mutacjom formy, obrazy i wizje symboliczne. Tak więc dochodząc do rozważenia – w trybie myślenia kategoriami materializmu – pojęcia nicości, doprowadzamy rozumowanie do owego znamienego zjawiska, które długo zaprzętało uwagę Dostojewskiego: zjawiska nadużycia jakiejś zasady, wartości czy idei, które nieuchronnie musi prowadzić do jej s a m o z a p r z e c z e n i a .

Analizy przestrzeni artystycznej w teatrze Mądzika zdają się przygotowywać wniosek, iż w swych rozważaniach, ujętych w reguły pewnej hermeneutyki sceny, twórca Wilgoci, Wędrownego i Brzegu przedstawił (plastycznie unaoczniając abstrakcyjne kategorie myślowe) – prezentując wprost na oczach widza – to właśnie, tak interesujące autora *Idioty*, zjawisko. Zwłaszcza w spektaklach *Wędrownie* i *Brzeg* została subtelnie sformułowana i unaoczniona teza, wynikająca z analizy i syntez na wyższym poziomie sensów, których powinien dokonać już sam, mimowolnie zobligowany do aktywności i „czynnej współpracy” z autorem dzieła, jego odbiorca. Teza ta wiąże się wciąż z problematyką życia i śmierci, której zrab (poprzez sytuacje graniczne) wyznacza gra sensów i rozgrywka wartości n a s t y k u , na linii podziału, wyodrębniającej obie sfery (zarazem stany bytu), na obrzeżach tej linii i wreszcie ponad nią – w projekcie, w inny już wymiar realności pozazmysłowej, acz dającej się postrzec zmysłami: poprzez symbole, „wieczne” obrazy, barwy, tony światła...

Teza autora *Idioty* o samozaprzeczeniu i samounicestwieniu poprzez nadużycie, nadmiernie usilne twierdzenie czegoś, w sposób najbardziej naoczny wyraża się na scenie Mądziaka w potraktowaniu i artystycznym rozwiązaniu kwestii ciała ludzkiego – jako pewnego problemu, wartości czy kategorii myślenia. Otóż ciało – w poetyko-filozoficznej (a więc dwuaspektowym) uogólnieniu, w całościowej wizji scenicznej tego teatru, która zdaje się być coraz bardziej pozbawiona materii, masy i sugeruje odrealnienie – wy-sublimowanie przestrzeni artystycznej sceny jawi się już jako twór nieżyjący, obiekt „uśmiercony” i funkcjonuje głównie na zasadzie *fragmentu*. Oderwana część, ułamek „cytatu” człowieka, jak np. sam tułów, noga czy głowa, zdają się tu być „zawieszane w próżni” i swobodnie przepływają przez przestrzeń sceny niby w stanie nieważkości. Tak więc ciało ludzkie – jako symbol pewnego typu wartości vitalistycznej proveniencji – wpisując się w przestrzeń artystyczną sceny w takiej właśnie zdeformowanej postaci, w okaleczonej formie, na statusie fragmentu zdeformowanej całości – można rozumieć nie jako symbol życia, lecz jako *trapez życia*, uosabiającą podziemny nurt bytu: bliski kategorii „realności zdegradowanej” Kantora i kategorii „podziemia” Dostojewskiego.<sup>9</sup>

Przebieg artystyczny w teatrze Mądziaka jest tak skomponowany, że ogólne wrażenie, odbierane przez widza, to wrażenie *dematerializacji* i niejasności, migotliwości i zatarcia granic tego świata, w jakim się żyje nieświadomie i na jaki się jest skazanym. Wywołuje to poczucie destabilizacji, niewymierności, a zarazem duszącego ograniczenia, oraz swobodnej wymienności miejsc i czasów, przenikania się z zaświatem i osvajania założonej z góry niesamowitości. Rytm spektaklu kojarzy się tu z naturalnym rytmem biologicznym kosmosu, nie zaś z rytmem działań ludzkich, czym różni się zasadniczo od organizacji rytmicznej przedstawień, do których przyzwyczała nas nasza tradycja kulturowa i współczesna praktyka kulturalna teatru europejskiego. Powolny, jakby celowo hamowany i regularnie, w analogicznych odstępach czasu wstrzymywany, lecz także zaznaczający swe istnienie różnymi środkami wizualnymi i audiowizualnymi (jak np. wygaszanie wszystkich świateł czy gra światłem i dźwiękiem), natrętny i nieublagany rytm oddechu, bicia serca, fal morskich, szumu zbóż, zasypania i budzenia się, rytm, którego nie można przyspieszyć ni zatrzymać, czymkolwiek uznać czy zredukować. Narusza w tym teatrze kluczowe reguły poetyki sceny, znane widzowi z różnych konwencji estetycznych i formuł sztuki minionych epok. Rytmika przedstawień „Sceny Plastycznej” KUL operuje wrażeniami, np. ruchu jednostajnie przyspieszonego, odczuwanego na spacerze lub w podróży, a także pamięcią doznań ruchowych, która napędza obrazy swobodnie przepływające bądź to w marzeniach sennych, bądź też na ekranie kinowym (oparte na identycznym współczynniku ruchu).

Szczególna, niepowtarzalna natura tego rytmu, niekiedy poddanego swoistym urozmaiceńom (na przykład poprzez nakładanie się dwóch ciągów o różnych modulach czasowych lub poprzez wymienną zasadniczych figur rytmicznych, wywołujących przekształcenia strukturalne rytmiki widowiska), sama w sobie *na cca*, symboliczna, zdaje się tu przeczyć tradycji rytmicznej dramatu – z jego podziałami na akty i kombinowaniem dramaturgicznych zagęszczeń z rozrzedzeniami, zachowanej wszak w Teatrze Świata Dostojewskiego. Autor Biesów, odwołując się do biblijnej kategorii Olamu (określającej świat jako porywający wszystko strumień czasowy) – niezależnie od kreowania syntetycznej struktury temporalnej, w której na czas biblijny nakładał się czas apokaliptyczny i egzystencjalny – tak uporządkował obraz i logikę przedstawianych wydarzeń, konkretyzujących dramat człowieka, że wartki ruch czasowy wydarzenia te silnie zdynamizował.

Inaczej Mądziak. Wiążąc koncepcje czasu egzystencjonalną (czas zatrzymany i odwracalny) oraz eschatologiczną, lecz nawiązując do ujęć św. Pawła (czas w czasie), w których czas apokaliptyczny (przerwy: eon, nowy eon) zostaje przetworzony przez wpisanie weń uobecnienia dzieła zbawczego Chrystusa, twórca Sceny Plastycznej uzyskał efekt powolnego przepływu „oceanu czasowego”, w którym rzeczy i zjawiska – silnie zagęszczone – nabierają nowego charakteru jakby przelamując się w inny wymiar i jakość. W spektaklu *Wędrownie* oraz – w zmiennej już postaci – w przedstawieniu *Brzeg dąży* się też rozpoznać cykliczny porządek temporalny, określający kosmologiczną koncepcję czasu, gdy wpisuje się on swoiście w porządek egzystencjonalny, przenikający się z eschatologicznym. Wykreowane wówczas zostaje bogate pole sensów, w którym płaszczyzna kosmologiczna przecina się z teologiczną i filozoficzną płaszczyzną refleksji o świecie i człowieku.

Nie nawiązując z reguły do biblijnego Olamu oraz rzadko i w sposób ograniczony czyniąc odniesienia do idei Wiecznych Powrotów (znakomicie przecież zaadaptowanej dla wsparcia wywodów przez F. Nietzsche'go) o pogańskogreckiej proveniencji, Mądziak stworzył własną ciekawą koncepcję czasu artystycznego, którą można nazwać *hermeneutyczną*, jako że powstała ona w dynamicznym kołowrocie analiz i syntez na poziomie sensów wyższych, symboリックzych wszystkich obiektów współtworzących materię treściową i tkankę estetyczną każdego spektaklu. Wynika to zresztą konsekwentnie z koncepcji ogólnej tego teatru – Teatru Myśli, w którym operowanie symbolami pociąga za sobą nieustanne tworzenie i wciąż dalsze przetwarzanie coraz to nowych jakości.<sup>10</sup>

Tak np. w przedstawieniach *Wędrownie* i *Brzeg Mądziak* znakomicie dysponuje materią sceniczną szczególnego rodzaju: tworzy tak oryginalne – w pomysłach i tworzywie – układy form plastycznych, które nakładają się na subtelną, choć wielowarstwową, tkankę dźwiękową. Tkanka ta w sposób niejako namacalny „przylega” do modelu plastycznego przestrzeni spektaklu kreując odpowiednią strukturę rytmiczną tego audiowizualnego *dramatu*, co ewokuje wizje niecodzienne w spójnym sprzężeniu ułożności obrazu z sugestywnością jego przesłania ideowego. Osiągnięcie nadzwyczajnego uprzedzienia – jakby wciąż rozrastającej się lub kurczącej – sceny, która zdaje się pulsować wewnętrznym życiem własnego osobliwego „organizmu”, wytwarza w tych aspektach niepowtarzalny klimat przeżyć i wzruszeń wyższego rzędu. Nieokreślające się i wciąż mnożące daleko poprzez specjalny montaż form stereometrycznych, najczęściej iluzyjnych, kreowanych światłem i dźwiękiem, zdają się sugerować „układanie” (jak z klocków) z wkleśłych cząstek *głębi* i całej przedziwnej „ujemnej architektoniki” przestrzeni, nasyconej grą zmiennych świateł i subtelnych cieni: to zagęszczających się, to rozrzedzających.

Prześwielone od wewnątrz długie belki, zarazem lekkie, ułotne i – materialne, konkretne w swej brylowatości i dotykaności, niby gigantyczne krosna kosmiczne, „tkają” na oczach widza jakiś nowy wszechświat, pełen muzyki i harmonii form, wszechświat wylaniający się – jak motyl z kokona – z siatki cieni południków i wciąż wędrujących, „nawijających się” kolejno na masy przestrzenne równoleżników – owych świetlnych belek. Jest to wszechświat żywy, „oddychający”, którego masa wszakże zdaje się ułotną i zmienną, a forma i koncepcja architektoniczna – nasyconą pierwiastkiem duchowym, owym boskim logosem, „od którego wszystko się stało” ... Nie jest to bynajmniej koncepcja i forma w rodzaju Raskolnikowskiej Arytmetyki, wywiedzionej z ludzkiego anty-logosu (zasadającego się na porządku polis i siłach urgii, na sztuczności i ruchu mechanicznym), lecz – forma jako rezultat emanacji Boskiej Energii, życiotwórczej i rozumnej.<sup>11</sup>

## Pole gier dramatycznych – „teatrem pamięci”

Światło rozrastające się w idealnie harmonijnym porządku, formy organiczne, owo „świetliste włókno”, napelniona duchem „przedza życia” wyrosła na podłożu wyższej mądrości, wszystko to kształtuje na scenie wielowymiarowy i wieloznaczny pejzaż symboliczny. Przebijające się przez mroczną przestrzeń rozbudowanej w głąb sceny światło zdaje się wytwarzać przejrzystą zawieszoną ową pramaterię, która powinna później – na nowym już etapie – przemienić się w pył metafizyczny: Sufię, w którym „Boska energia styka się z bierną materią” i poprzez który (jak przez filtr) przechodzi światło przelamując się w odpowiednie gamy kolorystyczne.<sup>12</sup>

Zdawać się może, iż na scenie wzniesiono gigantyczną świątynię, oznaczającą również pewne *universum*, lecz nie ów, znany już z Antyku kosmos biologiczny, tylko *universum* duchowe: wnętrze duszy i zarazem ogromną arenę Teatru Świata. Jawi się tu antymaterialna „ujemna architektura” także jako szczególnego typu *przebieg mnemoniczny*, skonstruowana podług chrześcijańskiego wzoru teatru pamięci, wywodzącego się z symbolicznego świata Biblii oraz z Pisma św. Pawła, a ponadto też – z chrześcijańskiego modelu świadomości ikonograficznej. Świątynia taka – czyli owo „*universum* duchowe” i przestrzeń mnemoniczna (a więc – nośnik pamięci) – to również jakby pewna artystyczno-mistyczna wersja „drabiny Jakubowej”, tj. według P. Floreńskiego, „droga wznoszenia się ku niebu”. Tak interpretowana przestrzeń „Sceny Plastycznej” KUL, w której rozgrywa się totalny dramat duchowy, zdaje się nawiązywać do samej istoty świątyni, gdzie liturgia modeluje ruch wewnętrzny czyli „podział wnętrza świątyni, wiodący ku czwartej współrzędnej głębi, ku górze”, co odbywa się „w porządku czasu”. Tak też dzieje się „w porządku przestrzeni”, gdy – jak wyjaśnia Floreński – „organizacja świątyni, prowadząca od zewnętrznych słoików ku centralnemu rdzeniowi, ma to samo znaczenie. (...) Przestrzenny rdzeń świątyni otoczony jest takimi słoikami, jak dziedziniec, przedsionek, świątynia właściwa, sanktuarium, ołtarz, antymensium, kielich (...)”.<sup>13</sup>

W takim teatrze pamięci zatem, jaki kreuje Mądziak, także *światło* przestaje być – jak u Adolphe'a Appia – fizycznym środkiem kreacji, lecz, według E. Olinkiewicza, „tak jak dla prof. Sedlaka, nie jest formą, lecz istnieniem i życiem, (...) materią ożywioną”.<sup>14</sup> Mając też konkretne odniesienia religijno-kulturowe *światło* tu uosabia byt duchowy – jako emanacja Boskiej Istoty i norma ontologiczna wszechświeckiego, co istnieje („brak światła, a więc brak Boga (...) ciemność ... jest bezowocna” – Paweł Ap., Ef. 5,9–11). Tak proste teatralne media, jak gra świateł i cieni, „samokomponowanie się” ruchomych układów form plastycznych, „budowanie” przestrzeni dynamiczną fakturą dźwiękową, „tkanie świetlistego włókna”, toczenie się płaskich wozów obrzędowych po obrzeżach sali-sceny, rozciąganie się i kurczenie pejzażu-wnętrza, kosmosu-świątyni, nabierają więc u Mądziaka sensów symbolicznych.<sup>15</sup> Powstaje w ten sposób osobliwa scena w hermeneutycznym Teatrze Świata, który jako wciąż odnawiany *teatr pamięci*<sup>16</sup> korzysta z wzorów Historii Świętej dla przedstawienia i analizy fundamentalnych problemów wiecznej „historii ludzkiej”. A cel tej ostatniej stanowi ucieleśnienie w plastycznym symbolu projektu bycia – w świecie i poruszanie się – po trajektorii „drogi” – na barwnej szachownicy wartości w kluczu moralnej „geometrii krzyża”. Zostaje w ten sposób kreowany chrześcijański Teatr Pamięci: mnemoniczny Teatr Świata, wpisujący się w pojedyncze wnętrze duchowe człowieka wierzącego. W teatrze tym bohater Mądziaka, tzn. człowiek (syntetyczny „człowiek świata”) – rozpoczyna w niewymiernej przestrzeni między Bogiem i Ziemią, duchem i materią, etyką i pożądlivością, możliwym i niemożliwym – „rozmi-



nia się na drobne" i rozprasza w mnogich interpretacjach jakiejś niewyczerpalnej, a w swej różnorodności nieokreślonej multi-rolu. Nie jest przy tym ważne, czy człowiek wciela się w sceniczną postać ludzką, czy też jedynie w grę form plastycznych, która ma aranżować przestrzeń – duchowe wnętrze człowieka.

Jak z powyższych rozważań wynika, Leszek Mądzik doprowadzając stopniowo swój teatr do granicy istnienia sztuki teatru jako takiej, opierającej się wszak na aktorze jako elemencie kluczowym, stworzył pewien ciekawy paradygmat owej „sztuki esencji”, wynikłej ze zjawiska transcendowania ku wartościom.

Podporządkowanie całej koncepcji teatru nie tyle formule, co idei poszukiwania człowieka i całej istoty człowieczeństwa, przyniesło mu w efekcie zburzenie wzorów estetycznych i kanonów podstawowych, zawsze przestrzeganych w obrębie danej dyscypliny tworzenia. Zatem „wyrzucenie z teatru” aktora w teatr Mądzika okazało się zabiegiem nie tylko uzasadnionym, lecz wręcz niezbędnym. Mówienie o człowieku nie za pośrednictwem człowieka-medium, lecz poprzez inne media powinno kazać się (i rzeczywiście się okazuje) działaniem bardziej celowym. Skierowanie głównej „rzeczy scenicznej” ku wnętrzu duchowemu i grze wyobraźni odbiorcy nie stanowi tu gwałtu zadanego sztuce teatru, lecz jej rozszerzenie i rozwinięcie w formie Teatru Myśli. Transcendując zatem ku wartościom nie w kartezjańskiej strukturze cogito!, lecz w ewangelicznej – memento!, „Scena Plastyczna” KUL dąży ku przekroczeniu barier tak formy, jak i treści, w swym artystycznym ruchu bez ograniczeń, dyktowanych stosowaniem takich czy innych konwencji i kodów estetycznych.

I tak, sięgając do skarbnicy kulturowej chrześcijańskiej Europy, ograniczył się Mądzik do repertuarów znaków scenicznych najprostszych i najuboższych, do chwytów współczesnej plastyki – niekoniecznie teatralnej – szczególnie ascetycznych, lecz przejrzystych i nośnych treściowo. Rezygnując ze struktur mieniących się barwami i form brylowatych, z obrazowych wizji scenicznych, twórca „Sceny Plastycznej” potrafił dokonać trudnego dzieła: poruszyć wyobraźnię widza i zaktywizować pokłady pamięci kulturowej różnych odbiorców jedynie poprzez pewien sposób aranżacji przestrzeni scenicznej. Wywołując dynamiczne skojarzenie prezentowanych znaków scenicznych z dobrze znanym repertuarem symbolicznych obrazów i gestów potrafił on też skonstruować pewien przebieg z myśli w postaci kreowania pewnego typu przestrzeni mnemonicznej. Tak więc oto spektakle Mądzika kształtują pewnego rodzaju Teatr Pamięci, prowokujący widza do refleksji, który stanowi jak gdyby utajony zapas jakiegoś wątku ideowego, osadzonego w całej siatce skojarzeń znaków audiowizualnych ze słowami i myślami. Ten sposób filozofowania poprzez tworzenie teatru dość osobliwego: „wewnętrznego Teatru Świata” wiąże się nieodparcie z uprawianiem pewnej wersji hermeneutyki filozoficznej.

Zatem, jak to wykazały powyższe spostrzeżenia, Leszek Mądzik podejmując na nowo – po Dostojewskim oraz po niektórych współczesnych nowatorach w dziedzinie teatru, jak np. Peter Brook, Józef Szajna i Tadeusz Kantor – dzieło kreowania wewnętrznego Teatru Świata okazał się szczególnego rodzaju artystą filozofującym. Stworzył on niezwykle oryginalny projekt siołscie sformułowanej (w znakach plastyczno-teatralnych) oraz wyłożonej (w artystycznej grze symbolami) antropologii. Wypowiadając się w odpowiednio zaprogramowanej hermeneutyce sceny antropologia ta, posiadająca wprawdzie odniesienia do pojęć i kategorii, a także – do siatki wartości personalizmu chrześcijańskiego, posiada wszak znacznie szerszy zakres istnienia i oddziaływania. Wymiary jej są uniwersalne, a treści nabierają ogólnokulturowego znaczenia, choć posiadają liczne odsyłacze do wątków teologicznych oraz do Starego i Nowego Testamentu. I tak antropologia ta (ze

względem na swój osobliwy charakter badawczo-kreacyjny, wyrażający się w regulach żywej artystycznej interpretacji świata i człowieka) nastawiona jest na penetrację wyższych poziomów znaczeń symboli i znaków teatralnych o szerokim zasięgu kulturowym. Jawni się ona w tej postaci jako rozpościerająca się na wyższych „piętrach” treści i wartości szczególnego rodzaju refleksja, którą należałoby określić mianem antropologii hermeneutycznej.

#### PRZYPISY

<sup>1</sup> J. Brach-Czaina, *Etos nowszej sztuki. cz. II. Ujęcia etosu*, Warszawa 1984, s. 192–221.

<sup>2</sup> *ibid.*, s. 192–193.

<sup>3</sup> W. Chudy, *Fenomen Sceny Plastycznej Mądzika. Wstęp do Programu teatralnego spektaklu SP KUL „Brzeg”*, s. 2–3.

<sup>4</sup> Por. H. Langkammer, *Teologia Nowego Testamentu, cz. II. Paweł. List do Hebrajczyków, rozdz. II, Wrocław 1984, s. 47–64; por. G. Wagner, Zrozumieć Pawła Apostoła, tłum. E. Walszewska, „W Drodze”, 1984, nr 6, s. 3–13.*

<sup>5</sup> Zob. A. Maggioni, *Grzech człowieka, „Communio” (Grzech i Przebaczanie), 1984, nr 5, s. 3–14.*

<sup>6</sup> W. Kasper, *Antropologiczne aspekty pokuty, ibid.*, s. 66–67.

<sup>7</sup> W. Borowski, *Kantor*, Warszawa 1982, ss. 58–60, 144–147; oraz T. Kantor, *Wstęp do Programu teatralnego spektaklu „Wielopole - Wielopole”*, ss. 2, 4–9.

<sup>8</sup> J. Marias, *Filozofia a chrześcijaństwo, „Znak”*, 1984, nr 8–9, s. 1055–1066.

<sup>9</sup> Są tu wyraźne odniesienia do Kantorowskiej formuły Teatru Śmierci, zob. W. Borowski, *Kantor, op. cit.*, s. 157–159.

<sup>10</sup> Por. P. Ricoeur, *Hermeneutyka symboli a refleksja filozoficzna, szkic I, przeł. H. Bortnowska, w: Te go z. Egzystencja i hermeneutyka, Rozprawy o metodzie*, Warszawa 1975 (pod red. S. Cichowicza), s. 25–52.

<sup>11</sup> Por. A. Awierincew, *Porządek kosmosu i porządek historii, tłum. D. Ulicka (z książki: Poetika ranniewizantyjской literatury), „Odra”, 1984, nr 9, s. 27–34.*

<sup>12</sup> Zob. P. Florenski, *Znaki niebieskie, w: tegoż, Ikonostas i inne szkice, tłum. W. Podgorzec, Warszawa 1981, s. 163–167.*

<sup>13</sup> P. Florenski, *Ikonostas, op. cit.*, ss. 77–153, 154–158.

<sup>14</sup> E. Olinkiewicz, *Między „Zielnikiem” a „Pęta niem”, „Odra”, 1988, nr 4, s. 106–107.*

<sup>15</sup> W podobnym duchu wypowiada się na ten temat Wojciech Chudy: „Ogólne charakteryzując spektakle Sceny Plastycznej można stwierdzić, iż jest to sztuka z pogranicza teatru, obrzędu, „żywej ikony” i moralitetu”. *Przedstawienia Mądzika działające na widza wartościami pozawerbalnymi (intuicje, uczucia, przeczuć, skojarzenia, wyobrażenia) są trudne do opisu i analizy, ale są w stanie dotrzeć głębiej do człowieka i jego psychiki sięgając nawet pokładów jego podświadomości*.

Zob. W. Chudy, *Wstęp do katalogu twórczości Mądzika, w książce: Teatr bezsłownej prawdy (w druku), zamieszczony w skrócie w Programie spektaklu „Pętanie”, Lublin 1986, ss. 4–5, 8–9.*

<sup>16</sup> *Pojęcia „przestrzeni mnemonicznej” i „teatru pamięci” użyte są tu zgodnie ze sprecyzowaniem i ujęciem ich przez Francisca Yates; zob. te jż e., Sztuka pamięci, Warszawa 1977 (głównie – Przedmowa, rozdz. III i IV), przeł. W. Radwański, ss. 7–13, 62–115.*

Today's avant-garde theatre, penetrating the deepest layers of man's mental life and harking back to ancient symbols, archetypal images and forgotten rituals, creates original, unconventional scenic signs. Though rather evasive, they are associated in the viewer's mind with something dear to him, something deeply experienced or dreamt about, as a result of which he becomes something of a co-creator, commentator and critic who does not shun from generalisation and evaluation. The stage aesthetics born in these circumstances treats the theatre as a dynamic field of play where any divisions of the area of the show are either superfluous or do not perform their basic function. In this case, even if the traditional morpho-

logy of the stage has been retained (including the footlights and the curtain), the theatre-goer feels himself – and should feel – a participant in the entire “scenic reality” which, conjured up in his inner self, is to outline a new horizon of values, whether the basic laws determining the structure and the functions of theatre are respected or not. What happens then is the peculiar phenomenon of “pure transcendence towards values” and the creation of the “art of essence” which, itself turning into a value, strives (regardless of the manner of interpretation) either towards the “death” of the given creative field or, through structural and semantic self-transcendence, towards developing it and extending its lifespan. Jolanta Brach-Czaina has described the phenomenon as the self-transcendence of art.<sup>11</sup> It consists in a striving, typical of avant-garde artists, also those involved in the theatre, towards the impossible, towards combining incompatible, at times contradictory elements or splitting and disintegrating the traditional coherence of content and form. This kind of the self-transcendence of the semantic structure and crossing its own limits by artistic structure corresponds to Witkiewicz's non-saturation with form, though one may also suspect the non-saturation with content. These phenomena spring from the unprecedented renewal of thinking about the world and its relations (revealed in various creative undertakings) with the thinking subject: the self inscribed into the world.

#### The desire to attain the impossible

Contemporary man cannot enclose the world, with all its wheel of events and phenomena, within a single capacious formula, a “principle of principles” or at least a set of rules that can be forced into the framework of a regular system. However conceived and understood, the world as a whole cannot be perceived by 20th century man. Moreover, even the thought of the possible discovery of the centre of the world is alien to him because Euclidean geometry and causality cannot account for the phenomenon of life when the mystery of existence remains a mystery. Neither can human consciousness be accepted as the “world's vantage point”, the cosmic centre. Up till now, the capital problem of man, that of the Other and Others within the structure of the relation: subject – subject has not been solved. In the mode of thinking established by the modern-time idea of “cogito”, there is only room for the relation: subject – object, which also poses an obstacle to the phenomenologist... The situation in itself calls for re-evaluation in human thinking and creative activity and even for the “re-composition of the cosmos”, the scientific or artistic model of which can no longer be shaped on the basis of the traditional categories of time, space, harmony, whole, cycle, rhythm, etc. The old tested means of creation like tone, colour, mass, time and colour interval, detail and object, alternation and sequence are no longer sufficient. In the face of the difficulty of solving the key issues of the existence of man and people (I – Others) the dismantling and “re-adaptation” of the outer space do not occur in a void but on the debris of old notions, worn-out schemes, crumbling orders. This creates the need to work out the principles of a new, more expedient language of artistic expression, capable of conveying in a convincing and plastic way the anxiety of the contemporary man, condemned to fragmentary existence and broken consciousness, torn away from the Whole and losing all points of support, one after another...

This artistic language may become manifest in a model of representations, in which suspension is the dominating element, and instead of the sense of the whole, there is the sense of a fragment, shift, division line. Then different times

and spaces are superimposed upon or annihilate one another, nature is usually absent, ethics has been suspended, and aesthetics – empty and self-oriented – discarded. The situation is an expression of the spirit, of our time, though we recognise a similar model of the world, and an artistic language which has shaped it, when we read Fiodor Dostoyevsky's novels and stories. As an artist and thinker at the same time, he presented even in the later half of the 19th century in a narrative form the spiritual drama of man that the reader perceives as a kind of "thing written for the stage", but also as an anthropological category, a drama of values going on inside each of us. Two of our contemporary creators of the Theatre of Thought, each in his own version of "impossible theatre", Tadeusz Kantor in his concept of "theatre without drama" and Leszek Mądzik, in his concept of "theatre without actors", hark back to the drama enacted in the "inner Theatre of the World" of Dostoyevsky's heroes. Each represents a different form of the same phenomenon: the self-transcendence of the art of theatre, intent on a search for new values.

### Hermeneutics of the depopulated stage: the "art of essence"

The formula of the "inner Theatre of the World" drawing, as it were, on the art and thought of the author of *The Possessed*, and corresponding to the risk taken by the contemporary artists dealing with the problem of man, has found a particularly convincing expression in the intellectual and aesthetic proposition of Leszek Mądzik's *Scena Plastyczna* (Visual Theatre) affiliated with the Catholic University of Lublin. Man, with a definite identity, functioning in the general situation, cast in his role in the all-embracing dramatic play between two orders of existence, cosmic and historical, fills the artistic space of all Mądzik's productions. He does so very intensively even though (or perhaps because) there are very few, less and less, human figures who act and attract the spectator's attention. Ridding the stage of what was believed to be the essential factor in the theatre, namely, the actor (in person), and with him of not only the dramatic text, but the spoken word, the word in general, the director had to have an important goal in order to be able to balance the upset structure of the show. This implied marked functional and semantic changes affecting the overall artistic and aesthetic shape of this theatre.

The goal is to create the "art of essence", an art of great intellectual and emotional syntheses which, by presupposing the "pure transcendence towards values", may endanger the key aesthetic limitations of existence and the development of the art of theatre as such. On the contrary, Mądzik's theatre is an example of the positive self-transcendence of the art of the stage. In its persevering striving for the discovery and purification of the essential, universal humanistic values, this art employs forgotten and underestimated creative tools which, being the simplest and poorest of all, do not veil the dramatic essence of human existence. The synthetic form of the drama-symbol, drama-essence, emerging from the wealth of individual facts provided by the definite human biographies, accepts no opulent settings and lively plots, and prefers presenting itself against a severe background and in restrained motion. The productions of the Visual Theatre are based on a self-transcending effort of thought, stimulating the viewer's memory and imagination. As a result of the imposing scenic vision (where images, motion and sound interpenetrate), the viewer undertakes the task of summarising within himself his own affairs and all-human situations, the meaning of life and the creation of values, lost and found anew. In this

respect, Mądzik's Theatre of the World refers one to Dostoyevsky's non-theatrical *Theatrum Mundi*, in which the foreground belongs to man, restless on the ladder of values and incessantly trying to go beyond his social and mental status in his ambitious act of transgression. Especially the production *Icarus*, a scenic "philosophical parable" to quote Wojciech Chudy, an "archetype of human struggle with God", discovered anew the "endless rhythm of fall and rebirth", so close to the rhythm of human histories told by Dostoyevsky to warn others against an urge to self-annihilation. Mądzik's "theatre of the drama of human fortuity" employs primary elements, perceived by people everywhere and at all times, regardless of the latitude and historical time. These elements include space, rhythm, light, sound, tension. Man, both here and there, becomes the Proud Self, seeing his salutary goal in acts of transgression and striving for human freedom based on the sinful oppression of others. Both Dostoyevsky's *Raskolnikoff* and Mądzik's *Icarus* first experience their own triumph, their victorious soaring "to the sky", which makes the failure of self-deception and self-humiliation all the more painful. The idea of human deity and an "altar erected to oneself" in both cases degenerates into a tragic grotesque, a Tower of Babel, and the proud carnal casing of the self-transcending Self becomes a dead shell, a spineless shape, a dummy, a sad clown cast on the dumping ground of history.

Mądzik's artistic world, constructed on lines similar to those in Dostoyevsky, Kantor or Szajna, contrary to Euclid and Newton, but in accordance with a more profound "logic of the illogical", hidden under the facts, presents scattered fragments and chips of the "human history" where all the hard facts of the individual biography and physiognomy, all the qualities describing the "here" and "now", occurring in those other worlds, have been removed. Chips of biographies and dramas, which can be attributed to no one in particular, add up to a generalised metaphor of the human condition, a collage-like whole of a surrealist image. In this artistic and conceptual shape, the history of man (people) turns out to be human history (of people at large) and transforms into a model of, or rather a design for being in the world of an existential man, conceived by Pascal and Kierkegaard, analysed by Schopenhauer, interpreted by Dostoyevsky and negated by Kantor.

### The architectonics of the stage as space of spiritual drama

The human drama, built into the "design", is enacted in the space of the spiritual drama of that generalised man, and therefore, in the dramatic fabric of a single but multithreaded history given in the perspective of eternity which smoothes out and justifies the paradoxes of life in a peculiar way. The paradoxes are revealed both through the departure from the pagan-Greek cosmology and the omission of the Hegelian dialectics of history, leading to their own artistic logic of the "inner Theatre of the world". Consequently, the stage in Mądzik's theatre, regardless of human logic and the dogmas of faith, combines, in a single dramatic node, various dimensions and concepts of time (the time of sin, the time of eschaton, the time of penance and forgiveness) and space (space divided into zones of "here" and "there", the space of the road, the point of departure and return, the Arcadian space, and the "field of competing forces", of dissonance, the central space and the peripheries, the "top" and the "bottom"). In such a Theatre of the World, drawing, in its own way, on different versions of the human individual: Dostoyevsky's, Szajna's or Kantor's there takes place and accounts with the "here, on this earth", but only as the starting

point followed by the significant "further on". Through a metaphorical allusion to "border situations" (i.e. extreme moments in life), contained among other things, in the very titles of the productions, *Ecce Homo*, *Nativities*, *Supper*, *Icarus*, *Brand*, *Wandering*, *Shore*, *Fetters*, or, conveyed through lucid symbols, *Fibres*, *Herbary*, *Moisture*, *Tomb*, *Ray*, *The Road*, this "further on", situates the main dramatic plot (or anti-plot) on the border area, at the junction of "here" and "there". At this junction, situated, as it were, beyond the time and space of the stage, we see outlined the meaning of the road, full of turns and obstacles, the direction of which coincides with that of the movement towards values, the horizon of which was outlined already in the New Testament. This road is to be travelled by existential man, adapted to the design for being according to the convention of "sin and absolution", and "purification" through suffering.

Thus an idea, deriving from Christian ethics<sup>4</sup>, presupposing that man's conceit and greed lead to his self-enslavement, finds a palpable, visual and philosophical shape at junction areas, on the borders and in clashes of the different contents of forms and contents of being. The inevitable sin accompanying an act of transgression, self-transcendence, implies the needs of exculpation through repentance, and "renewal" (rebirth) through the "transformation of the heart" which should be ready for "recapitulation" within the idea of Christian Love at any moment, any time now (not clearly defined) as approached by Paul the Apostle<sup>5</sup>. Paul's remarks on the overwhelming power of sin (which makes one "lose one's freedom"<sup>6</sup>) and fear which clouds the happiness of sinners found their symbolic embodiments in the visual scenic shape of *Moisture* and *Fetters*. For instance, in the former, the colourful but over bright screens and isolated, refied cage-like homes replace the grim jails, embodying the overwhelming power of contemporary man's pursuit of material comfort. In the latter production, the crowd catching the "rain of corn" from the sky is overpowered by the impact of plenty and scatter or fall to the ground. Instead of a greedy, noisy crowd, there is only a deserted battlefield, an ultimately an avalanche of grain, the "lunar landscape of death".

Also Kantor's category of "degraded reality" (inseparable from the formula of the Theatre of Death)<sup>7</sup> has been transposed and developed within the aesthetic concept of the Visual Theatre. It has less symbolic references to the category of the "nether world", as approached by Dostoyevsky, and has apparently broadened to include other aspects of human life linked to ethical problems. The mummies of celebrities of varying rank, quarters of cemeteries with monumental sarcophagi, plaster figures and detached heads, artificial limbs and an encrusted mask (with a lively, young face deep beneath), hospital tools of torture, white shrouds and dark, ominous curtains that suddenly "comme to life" – all these properties, and the big drops of water, of moisture, shape the idea of "secondary existence" through the all-embracing sense of "alienation". This existence is not only pathetic and evoking one's nostalgic meditation, longing after the irrevocably gone past, the "dead world" of childhood, as that present in Kantor's theatre, but first of all forbidding because of its eschatological threat of total eclipse preceded by suffering and fear.

The concepts of degradation and "secondary existence", experienced by people and things even once they have been "put to death", interpenetrate in Mądzik's theatre with universal images that the visitor carries within himself all the time. These certainly include cages, boxes, cupboards and sarcophagi, the brilliant image of a child and the obsessive image of a black bird or a shadow line, a river (that has to be crossed), a



tunnel, a ray of light or a luminous fibre, a luminous ball, the silhouette of a dead person reminiscent of the letter "T" suspended at a considerable height, etc. Some of the intellectual, emotional, cultural and religious experience of members of the public of Mądzik's productions is engaged in the perception of the successive images in the Fetters where the pale image of a small girl dressed in white evokes associations with a happy childhood and death, and where the luminous triangle projected into black space makes one think of a pyramid, the eye of Providence and the idea of Divine Trinity. Thus the "drama of human fortuity" (to quote Wojciech Chudy) is conveyed through the continual construction and transformation of pulsating, buoyant, infinite space, an impression conjured up by the endless interplay of light and darkness. In his ominous, eery visions, Mądzik often refers to elements of the "subordinated reality". For instance we have a procession of small dummies, proudly demonstrating the loose "packagings" of their impressive robes in a breathtaking dance-walk in a circle hinting at the tread-mill in which contemporary man is harnessed in his attempt to cover up his fear that freedom is only an illusion and that he is reduced to carrying the burden of his slavery along the same route every day. Thus man becomes like a part of a factory automaton which, once set in motion, cannot be put to a stop at any moment. In *Moisture*, "degraded reality" bears traces of the mystic fear of crossing the barrier of life, which is symbolised by the sequence in which the girl's swinging dead body is slung across a stretched rope. Another image to acquire the rank of philosophical generalisation is the dark space, with no regular contours, reminiscent of a passage or a big vestibule with a shaft of light piercing the black gloom, which makes the spectator aware of the drama of the annihilation of youth, beauty and optimism through violence inflicted on life. The only relic of the freshness and charm of biological existence is the meaningless and insensible mass of matter. It burdens objects (regardless of their aesthetic shape, in this case unchanged) with a peculiarly unpleasant and forbidding quality, the inertia, the all-embracing hypertrophy of gravity. In this way, a lucid metaphor, wrought exclusively by visual means of expression, evidently suggests the impermanence of material existence because once the area of "inferior reality" has been entered and the border situation, the inevitable end, has been reached, the "real", corporeal existence is condemned to the power of meaninglessness and chaos. Through inertia and losing contact with the emanation of the mysterious energy from the divine cosmos, existence as such (degraded and orderly) comes to the threshold of nothingness. Material existence is endangered by the mere changeability of states and forms of bodily duration, and once all the variants have been exhausted, reaches a state of such existential destitution as to come close to non-existence by defying kinesis and thus creating a gap in existence.

### To values through "sacrum"

Dostoyevsky's thesis that nothingness professed by atheism "is not the most dangerous for real Christianity" seems to support J. Marias's argument about the Old-Testament derivation of the concept "In the beginning God created the heaven and the earth", (Genesis)<sup>8</sup>, which suggests a glimmer of hope for the plane of reality embraced by the category of "degraded reality". For it only suggests thrusting objects back into a state of renewed chaos and formlessness rather than into nothingness and annihilation. Being capable of coming back to life in other spheres of being (existence), for instance as memory structures, "wandering" at will in time and space, these objects transform

into mutating shapes, images and symbolic visions. Thus considering the concept of nothingness in terms of materialism, we have brought our argument to the phenomenon which preoccupied Dostoyevsky for such a long time, namely, the abuse of a principle, value or idea, which must inevitably lead to self-negation. Analyses of the artistic space in Mądzik's theatre seem to bring us to the conclusion that in his pursuit, obeying the rules of certain hermeneutics of the stage, the author of *Moisture*, *Wandering* and *The Shore* has presented, by visualising abstract categories of thinking, the phenomenon which the author of *The Idiot* found so interesting. Especially the productions *Wandering* and *The Shore* formulate and subtly demonstrate a thesis resulting from analyses and syntheses on a high level of meaning, which the public, drawn into active collaboration with the author, should carry out on their own. The thesis is linked with the notions of life and death, the main body of which (through border situations) is outlined by a play of meanings and a contest of junctio n values on the dividing line between the two zones (and states of existence), in the neighbourhood of, and above it, projected onto a different dimension of extrasensory reality which can, nevertheless, be perceived by the senses through symbols, "eternal" images, colours, tones of light...

The thesis of the author of *The Idiot* about the self-negation and self-annihilation through abuse and over-insistent assertions is manifested in Mądzik's theatre in the most tangible way in his approach to the human body as a problem, value or category of thinking. In the two-aspect, poetic and philosophical generalisation proposed by this theatre's comprehensive scenic vision, as if devoid of mass and matter, and suggesting an unreal and sublimated artistic space of the stage, the body appears as something inanimate, as an object "put to death" and functions mainly as a fragment. A severed part, a fraction, a "quotation" from a human being, like a trunk, a leg or a head, seem "suspended in a void" and float through the scenic space as if weightless. Thus the human body, a symbol of a type of values of vitalistic provenance, inscribed into the artistic space of the stage in a very deformed, mutilated shape, as a fragment of a maimed whole may be understood not as a symbol of life but as its dummy, embodying the underground trend of existence, close to Kantor's category of "degraded reality" and Dostoyevsky's category of the "nether world".<sup>9</sup>

The artistic space in Mądzik's theatre is so composed that the spectator's general impression is that of dematerialisation and obscurity, with flickering light and the blurred borders of the world in which we live unconsciously, condemned to living in it. This leads to a sense of instability, immeasurability, stifling limitations, interchangeability of time and space, the interpenetration of this and other world, the taming of presupposed eeriness. The rhythm of his productions is reminiscent of the natural biological cosmic rhythm rather than that of human actions, in which it differs diametrically from the rhythmic organisation of theatre productions developed by our cultural tradition and the contemporary practice of European theatre. In Mądzik's theatre, the rhythm of breathing, slow, as if deliberately delayed, checked at regular intervals of time, demonstrated by various visual and audio-visual methods (like the complete black-out or the combined effect of lights and sounds), the incessant, relentless rhythm of breathing, heartbeat, the rhythm of sea waves, the rustling of the ears of corn, the rhythm of falling asleep and waking up, all of which can be neither accelerated or stopped, diversified or reduced – all these upset the key rules of the means of expression of stage known to the spectator from various aesthetic

conventions and artistic formulas of the past epochs. The rhythm of the productions of the Visual Theatre at the Catholic University of Lublin evokes in the spectators impressions of various types of movement, like uniformly accelerated motion that we perceive during a walk or on a journey or memories of motion like those permeating images seen in dreams or on the cinema screen (based on an identical movement coefficient)

The peculiar, unique nature of this rhythm, at times diversified (for instance through the superimposition of two sequences with different time modules, or through the interchangeability of basic rhythmical figures leading to structural transformations in the rhythm of the show), in itself meaningful and symbolic, apparently defies the rhythmical tradition of drama with its division into acts and the combination of condensed and rarefied sections of the dramatic structure, preserved in Dostoyevsky's Theatre of the World. The author of *The Possessed*, harking back to the Biblical category of Olam describing the world as all-carrying stream of time, regardless of creating a synthetic temporal structure in which the Biblical time is superimposed on the apocalyptic and existential time, had so arranged the image and the logic of events, the peculiar cases of human drama, that the swift passage of time added a dynamic quality to these events.

Not so Mądzik. By combining the existential concept of time (which can be brought to a stop and reversed) and the eschatological concept of time, though drawing on St Paul's theories (time in time), in which the apocalyptic time (interrupted time: aeon, new aeon) has been transformed by the inclusion of the saving work of Christ, the creator of the Visual Theatre has arrived at the effect of a lazy flow of the "ocean of time". Things and phenomena immersed in it close to one another acquire a new character, apparently breaking into a different dimension and quality. In the production *Wandering* and, in an altered form in *The Shore*, one can recognise the cyclic temporal order, describing the cosmological concept of time inscribed in a peculiar way in the existential order, interpenetrating with the eschatological order. This leads to the emergence of a rich field of meanings, in which the cosmological plane intersects the theological and philosophical plane of reflection on man and the world.

Without, as a rule, drawing on the biblical Olam and making only infrequent and limited references to the concept of Eternal Returns (perfectly adapted by F. Nietzsche as supporting evidence) of pagan-Greek provenance, Mądzik has worked out his own, interesting concept of artistic time that can be called hermeneutic because it springs from the dynamic gyre of analyses and syntheses on the level of higher symbolic meanings, all objects contributing to the content and the aesthetic fabric of every show. Incidentally, this is consistent with the general concept of this theatre, the Theatre of Thought, in which the use of symbols implies the continual creation and transformation of ever new values.<sup>10</sup>

For instance, in the production *Wandering* and *The Shore*, Mądzik tackles in a superb way scenic matter of a peculiar kind and creates originally designed and executed systems of visual forms superimposed on the subtle though many-layered fabric of sounds. This fabric almost tangibly "adheres" to the plastic modelling of the production creating the required audio-visual drama, which evokes visions unique for their consistent blend of evasive images and a telling message. The unusual spatial quality of the expanding or shrinking stage, which seems to pulsate with an inner rhythm of its peculiar "organism", conjures up an unusual atmosphere of emotions of a higher rank.

Endless, multiplying distances, achieved through a special assemblage of stereometric



forms, most often illusive ones, created by means of light and sounds, suggest a space of strange "negative architectonics" put together of concave particles (like building blocks) of depth. The resulting space pulsates with changeable light and subtle shadows, growing in turn denser or rarer.

Long beams with light showing through, both light, evasive and material, tangible in their massiveness, like gigantic cosmic looms "weave" a new universe, full of music and the harmony of forms under the viewer's eyes, emerging like a silkworm from a cocoon from a network of shadows of meridians and the unceasingly wandering parallels "winding round" the spatial masses of the luminous beams. It is a live, "breathing" universe whose mass seems evasive and changeable, and the form and architectural concept, permeated with a spiritual element, the divine logos, "which made everything happen..." The concept and form have nothing in common with Raskolnikoff's Arithmetic deriving from the human anti-logos (based on the order of the polis and the forces of the urge, on artificiality and mechanical motion), but a form resulting from the emanation of Divine Energy, life-giving and wise.<sup>11</sup>

### The field of dramatic games. "Theatre of memory"

Light and the organic forms expanding according to an ideally harmonious design, the "luminous fibre", the "yarn of life" filled with spirit, grown on the soil of higher wisdom – all this shapes a multi-layered, ambiguous symbolic landscape on the stage. Light, which penetrates the obscure space of the stage expanding inwards seems to produce the translucent suspension of pre-matter that, at a later stage, should transform into metaphysical dust, the Sophia in which "the Divine energy comes into contact with passive matter" and through which light passes (the way it does through a filter) dispersing into ranges of colours.<sup>12</sup>

One may have an impression that a giant temple has been erected on the stage. It signifies a universe, not the biological cosmos known since antiquity but a spiritual universe, the inside of the soul and at the same time the vast arena of the theatre of the world. This anti-material, "negative architecture" also presents itself to us as a peculiar type of "mnemonic space", constructed according to the Christian pattern of the theatre of memory, deriving from the symbolic world of the Bible and the writings of St Paul as well as the Christian model of iconographic consciousness. This temple, the "spiritual universe" and mnemonic space (hence also a carrier of memory) is like an artistic and mystic version of "Jacob's ladder", i.e., according to P. Florensky, "the way of rising to heaven". Thus interpreted, the space of the Visual Theatre, in which the all-embracing spiritual drama is enacted, apparently refers to the very essence of the temple where liturgy models the inner motion, i.e. the "division of the inside of the temple leading to the fourth co-ordinate of depth, upwards", which occurs "within the order of time". The same happens "within the order of space" when, as Florensky explains, "the organisation of the temple, leading from the external growth rings to the central core, has the same meaning... The spatial core of the temple is surrounded by such rings, the yard, the vestibule, the temple proper, the sanctuary, the altar, the antimensium, the chalice..."<sup>13</sup>

In Mądzik's theatre of memory, also light is no longer the physical means of creation, the way it was in Adolphe Appia, but according to E. Oliniewicz, "existence and life... animate matter, as it is for Professor Sedlak."<sup>14</sup> With its religious and cultural references, light embodies here a spiritual being, the emanation of the Divine Creature and the ontological norm for all things existing ("For ye were sometime darkness, but

now are ye light in the Lord: ... the unfruitful works of darkness..." – Ephesians, V, 8–11). In Mądzik, simple theatrical media like an interplay of shadows and lights, the "self-composition" of mobile systems of plastic forms, the "construction" of space through the dynamism of sounds, the "weaving of luminous fibre", the passage of flat ritual carts on the border of the auditorium/stage, the stretching and shrinking of the landscape of the interior, the cosmos-temple acquire a symbolic meaning.<sup>15</sup> This creates a peculiar stage in the hermeneutic Theatre of the World, which renewed ever and ever again as the theatre of memory<sup>16</sup>, uses patterns from the Holy History to present and analyse the fundamental problems of the eternal "human history". The goal of the latter is embodied in the visual symbol of existence in the world and movement along a trajectory on the colourful chess-board of values keyed up to the moral "geometry of the cross". What is thus created is a Christian Theatre of Memory, a mnemonic Theatre of the World inscribing itself in the individual spiritual inner self of a believer. In this theatre, Mądzik's hero, i.e. man (the synthetic "man of the world"), spread in the immeasurable space between God and the Earth, between spirit and matter, ethics and greed, possible and impossible, gets lost in detail, disperses his energy in the numerous interpretations of his inexhaustible multi-role, vague in its variety. It is of no consequence whether he impersonates a human character on the stage or only participates in a play of visual forms intended to arrange the space of man's spiritual inner self.

It appears from the above that bringing his theatre close to the limits of the art of theatre as such, based on actors as the key element, Leszek Mądzik has created an interesting paradigm of the "art of essence", springing from the phenomenon of transcending towards values. This subordination of the entire conceptor of theatre concept the idea of a search for man and the essence of humanity rather than a formula was bound to upset aesthetic patterns and basic canons obeyed within the given creative discipline. Therefore the dismissal of actors in Mądzik's theatre was not only justified but even inevitable. Speaking about man not through the mediation of man but through other media should (and has) prove more purposeful. Directing the main "stage business" towards the spiritual inside and the play to the imagination is not violence done to the art of theatre, but a development of it in the form of the Theatre of Thought. By transcending towards values not within the Cartesian structure "cogito" but within the evangelical structure "memento", the visual Theatre of the Catholic University in Lublin strives for crossing both formal and semantic barriers in its artistic movement, not hampered by the use of artistic codes and conventions. Thus reaching out for the cultural treasury of Christian Europe, Mądzik has confined himself to the repertoire of the simplest and poorest scenic signs, to ascetic but lucid devices of contemporary art (not necessarily related with the theatre) with a considerable semantic carrying capacity. Having given up colourful structure, massive forms, and picturesque scenic visions, the creator of the Visual Theatre has accomplished the difficult task of stirring the viewer's imagination and activating layers of cultural memory in various audiences only through the arrangement of the scenic space. By evoking dynamic associations of the presented scenic signs with the familiar repertoire of symbolic images and gestures, he has succeeded in constructing a message by creating a type of mnemonic space. Mądzik's productions add up to a Theatre of Memory, prompting the visitor to reflection, constituting a kind of latent notation of an intellectual motif set in a network of associations between audio-visual signs, and words and thoughts. This way of philosophising through a peculiar inner Theatre

of the World is irrefutably linked with a version of philosophical hermeneutics.

It appears from the above observations that Leszek Mądzik, who has undertaken the task of creating an inner Theatre of the World after Dostoyevsky and some contemporary theatre innovators like Peter Brok, Józef Szajna and Tadeusz Kantor, has proved to be a singular philosophising artist. He has created an original concept of anthropology, characteristically formulated (through visual-theatrical signs) and demonstrated (in an artistic play on symbols). Expressing itself within a specially programmed hermeneutics of the stage, this anthropology, though referring to concepts and categories and the network of values of Christian personalism, has a much broader background and influence. Its dimensions are universal, and its content has a general cultural scope although it carries numerous references to theological motifs and to the Old and New Testament. Because of its peculiar orientation at research and creation, manifesting itself in the rules of live artistic interpretation of the world and man, this anthropology aims to penetrate higher levels of symbolic meanings and theatrical signs of a broad cultural range. Revealing itself in this form as a peculiar kind of reflection, operating on higher levels of contents and values, this kind of reflection may be described as hermeneutical anthropology.

### NOTES

<sup>1</sup> J. Brach-Czajna, *Etos nowej sztuki (Ethos of New Art)*, part II *Ujęcia etosu (Approaches to Ethos)*, Warsaw 1984, pp. 192–221

<sup>2</sup> *ibid.*, pp. 192–193

<sup>3</sup> W. Chudy, *Fenomen Sceny Plastycznej Mądzika (Phenomenon of Mądzik's Visual Stage)*, Introduction in the programme of the production *Brzeg (The Shore)*, oo. 2,3

<sup>4</sup> Cf. H. Langkammer, *Teologia Nowego Testamentu (Theology of the New Testament)*, part II: *the Epistle of Paul the Apostle to the Hebrews*, ch. II, Wrocław 1984, pp. 47–64; G. Wagner, *Zrozumieć Pawła Apostoła (To Understand Paul the Apostle)*, translated into Polish by E. Waliszewska, W Drodze, 1984, No. 6, pp. 3–13

<sup>5</sup> Cf. A. Maggolini, *Grzech człowieka (The sin of Man)*, *Communio (Sin and Absolution)*, 1984, No. 5, pp. 3–14

<sup>6</sup> W. Kasper, *Antropologiczne aspekty pokuty (Anthropological Aspects of Penance)*, *ibid.*, pp. 66–67

<sup>7</sup> W. Borowski, *Kantor*, Warsaw 1982, pp. 58–60, 144–147; and T. Kantor, *Introduction to the programme of the production Wielopole – Wielopole*, pp. 2, 4–9

<sup>8</sup> J. Marias, *Filozofia a chrześcijaństwo (Philosophy and Christianity)*, *Znak*, 1984, No. 8–9, pp. 1055–1066

<sup>9</sup> There are obvious references to Kantor's formula of the Theatre of Death here. cf. W. Borowski, *Kantor*, op. cit., pp. 157–159

<sup>10</sup> Cf. P. Ricoeur, *Hermeneutika symboli a refleksja filozoficzna (The Hermeneutics of Symbols and Philosophical Reflection)* essay I, translated into Polish by H. Bortnowska in *id.*, *Egzystencja i hermeneutika. Rozprawy o metodzie (Existence and Hermeneutics. Discourses on the Method)*, Warsaw 1975 (S. Cichowicz, ed.), pp. 25–52

<sup>11</sup> Cf. A. Averintsev, *Porządek kosmosu i porządek historii (The Order of Cosmos and the Order of History)*, translated into Polish by D. Ulicka (quoted from the book: *Poetika ranniezvantsiokoj literatury*), "Odra", 1984, No. 9, pp. 27–34

<sup>12</sup> Cf. P. Florensky, *Znaki Niebieskie (Heavenly Signs)* in *idem Ikonostas i inne szkice (Iconostas and Other Essays)*, translated into Polish by W. Podgórzec, Warsaw, 1981, pp. 163–167

<sup>13</sup> P. Florensky, *Ikonostas (Iconostas)*, op. cit., pp. 77–153, 154–158

<sup>14</sup> E. Oliniewicz, *Między "Zielnikiem" a "Petaniem" (Between the Herbarium and Fetters)*, *Odra*, 1988, No 4, pp. 106, 107

<sup>15</sup> Wojciech Chudy expresses himself on the subject in the same spirit: "Characterising the productions of the Visual Theatre in a general way, we may say that this is an art on the borderline of theatre, ritual, 'live icon' and morality play. Mądzik's productions appealing to the spectator through non-verbal values (intuition, emotion, premonition, association, imagination) are difficult to describe and analyse and may therefore reach man and his psyche more profoundly, as deep as the layers of the unconscious."

Cf. W. Chudy, *Introduction to the catalogue of Mądzik's art*, in the book *Teatr bezsłownej prawdy (Theatre of Wordless Truth)*, in the press, published in an abridged form in the programme of the production *Fetters*, Lublin, 1986, pp. 4–5, 8–9

<sup>16</sup> The concepts of "mnemonic space" and "theatre of memory" are used in accordance with their introduction by Frances Yates; cf. *idem, Sztuka pamięci (The Art of Memory)*, Warsaw 1977 (mainly Introduction, ch. III and IV), translated into Polish by W. Radwański, pp. 7–13, 62–115.