

Polska Sztuka Ludowa



NR 3/4

(215)

1991

ROK XLV

POLSKA AKADEMIA NAUK

INSTYTUT SZTUKI

KONTEKSTY

ANTROPOLOGIA KULTURY · ETNOGRAFIA · SZTUKA

BARBA BOHANNAN BRAUN BROOK CZYŻEWSKI DOBROWOLSKI
DUDKO DUDZIK ELIADE FIDERKIEWICZ GIBSON GOŁAJ
HÜBNER-WOJCIECHOWSKA JURKOWSKI KABZIŃSKA KIRCHNER
KOLANKIEWICZ KLINGER KRUKOWSKI van der LEEUW MĄDZIK
MURAWSKA OSIŃSKI PAWLUCZUK PROKOPIUK RENIK
RODOWICZ SCHILLER SEWERYN SMĘDER SOBASZEK STANIEWSKI
STOMMA TARANIENKO WALEWSKA WISŁOCKI WOŹNIAK

POLSKA SZTUKA LUDOWA
Rok XLV — 1991

W roczniku znajduje się podwójny, monograficzny numer (3—4)
poświęcony antropologii teatru.

Barba Eugenio, Trzeci brzeg rzeki, s. 99	nr 3—4
Benedyktowicz Zbigniew, Widmo środka świata. Przyczynek do antropologii współczesności, s. 16	nr 1
Bohannan Laura, Szekspir w buszu, s. 23	nr 3—4
Braun Kazimierz, święta księga „Mahabharata,” s. 31	nr 3—4
Chumiński Jerzy, Katastrofa: zachowania i pamięć wydarzenia, s. 36	nr 2
Czaja Dariusz, Krajobraz z Tobiaszem, s. 53	nr 3—4
Czyżewski Krzysztof, List z podróży, s. 63	nr 3—4
Czyżewski Krzysztof, Szroeder Wojciech, Podróż na Wschód, s. 64	nr 3—4
Danglová Olga, Twórczość a malarstwo ludowe, s. 49	nr 2
Dobrowolski Jacek, A kapela karuzela, s. 70	nr 3—4
Dudko Bożena, „Uciska nas ten sam but”, czyli o Teatrze 8-go dnia, s. 103.	nr 3—4
Eliade Mircea, „Marebito”, Rytuał i teatr, s. 3	nr 3—4
Fiderkiewicz Maria, „Herody” na deskach teatru Dormana, s. 95	nr 3—4
Gibson Michael, Afryka Brooks, s. 26	nr 3—4
Giedz Maria, Święta Góra Grabarka, s. 25	nr 2
Golaj Mariusz, Dawno temu w „Gardzienicach”, s. 55	nr 3—4
Grajny Lucjan, Wystawa żywieckiej rzeźby ludowej w kamieniu, s. 54	nr 1
Hübner-Wojciechowska Joanna, Mityczna i magiczna geneza tańców dworskich, s. 143	nr 3—4
Jackowski Aleksander, Antoni Toborowicz, s. 57	nr 1
Jackowski Aleksander, Marginalia, s. 33	nr 1
Jackowski Aleksander, Twórczość późnego wieku, s. 38	nr 2
Juszczak Wiesław, Paleolityczny epos, s. 3	nr 2
Kaniowska Katarzyna, Surrealizm i etnografia, s. 3	nr 1
Kirchner Hanna, Ludwik Hering i Teatr Osobny, s. 115	nr 3—4
Klinger Michał, Podróż do klasztoru św. Onufrego w dniu jego święta (24/25 czerwca, gdy schodzi się tam mnóstwo narodu), s. 60	nr 3—4
Kolankiewicz Leszek, Teatr zarażony etnologią, s. 13	nr 3—4
Kornaś Tadeusz, Sobaszek Waclaw, „Węgałty”, s. 68	nr 3—4
Kroh Antoni, Magierowa Barbara, Prywatny leksykon współczesnej polszczyzny (wstęp oraz próbka hasel), s. 47	nr 1
Krukowski Wojciech, Teatr w teatrze życia. Akademia Ruchu, s. 107	nr 3—4
Leeuw van der Gerardus, Święta gra, s. 4	nr 3—4
Limanowski Mieczysław, Rok polski i dusza zbiorowa, s. 85.	nr 3—4
Magierowa Barbara, Kroh Antoni, Prywatny leksykon współczesnej polszczyzny (wstęp oraz próbka hasel), s. 47	nr 1
Murawska Ludmila, Jak to się zaczęło, s. 119	nr 3—4
Ołędzki Jacek, Gesty nadziei, s. 35	nr 1
Ołędzki Jacek, Jezus chodzący po Jeziorze Genezaret, s. 9.	nr 2
Osiński Zbigniew, Mieczysław Limanowski dzisiaj, s. 73	nr 3—4
O teatrze. Zapis rozmowy. Rozmawiają: Jerzy Prokopiuk, Wojciech Dudzik, Krzysztof Renik, Włodzimierz Pawluczuk, s. 11	nr 3—4
„Pogranicze — sztuk, kultur, narodów”, s. 64	nr 3—4
Robotycki Czesław, Bylem w Gardzienicach, s. 54	nr 3—4
Robotycki Czesław, „Venus” z Bielska-Białej. Przykład analizy otoczenia wizualnego, s. 55	nr 2
Rodowicz Jadwiga, Nie cytaj lecz inspiracja, s. 58	nr 3—4
Schiller Anna, Dedykacja, s. 150	nr 3—4
Seweryn Andrzej, Aktor w teatrze wyobraźni. O „Mahabharacie” Petera Brooka, s. 33	nr 3—4
Seweryn Andrzej, Z dziennika, s. 40	nr 3—4
Skrok Zdzisław, Kłódki symboliczne. Przyczynek do zwyczajów pogrzebowych Żydów polskich, s. 18	nr 2
Smęder Magdalena, „Betlejem, Golgota, Bastylia i pusty pokój”, s. 122	nr 3—4
Sobaszek Waclaw, Ewolucja teatru wiejskiego, s. 71	nr 3—4
Sobaszek Waclaw, Kornaś Tadeusz, „Węgałty”, s. 68	nr 3—4
Stomma Ludwik, Uroda ludzkiej pomyłki, s. 11	nr 1

Stomma Ludwik, 1:0, czyli ludzie jak bogowie, s. 141	nr 3—4
Sznajderman Monika, O etnograficznym surrealiźmie, s. 7	nr 1
Szroeder Wojciech, Czyzewski Krzysztof, Podróż na Wschód, s.64	nr 3—4
Szydło Beata, „...Masz tę moc od mego syna i ode mnie” — o cudownym zdarzeniu w Oławie, s. 21	nr 2
Taranieńko Zbigniew, Odczynianie świata. Rozmowa z Włodzimierzem Staniewskim s. 43	nr 3—4
Taranieńko Zbigniew, Od początku do „Brzegu”. Rozmowa z Leszkiem Mądzikiem, s. 127	nr 3—4
Taranieńko Zbigniew, „Zielnik” — opis spektaklu, s. 137	nr 3—4
Taranieńko Zbigniew, „Brzeg” — opis spektaklu, s. 147	nr 3—4
Walewska Katarzyna, „Dwa teatry”: psychodrama analityczna a teatr otwarty, s. 139	nr 3—4
Wisłocki Seweryn A., Jędrzej Cierniak i jego teatr ludowy, s. 90	nr 3—4
Woźniak Roman, W obszarze sacrum, s. 112	nr 3—4

RECENZJE

Benedyktowicz Zbigniew, JAMES CLIFFORD, Problemy kultury, Cambridge, Mass and London 1988, s. 10	nr 1
Cała Alina, List do redakcji: W sprawie książki PRZEMYSŁAWA BURHARDA, Pamiątki i zabytki kultury żydowskiej w Polsce, Warszawa 1990, s. 60	nr 2
Jurkowski Henryk, O książce MARKA WASZKIELA Dzieje teatru lalek w Polsce, Warszawa 1990, s. 148	nr 3—4
Krzysztofowicz-Kozakowska Stefania, J. LIPMAN, T. ARMSTRONG, American Folk Painters of Three Centuries, New York 1980, s. 61	nr 2

WSPOMNIENIA POŚMIERTNE

Jackowski Aleksander, JAN ŚWIDERSKI (15.12.1931—24.03.1991)

REDAKCJA SERDECZNIE DZIĘKUJE PANU JACKOWI KRÓLAKOWI
ZA WYKONANIE PROJEKTU OKŁADKI NUMERU TEATRALNEGO.

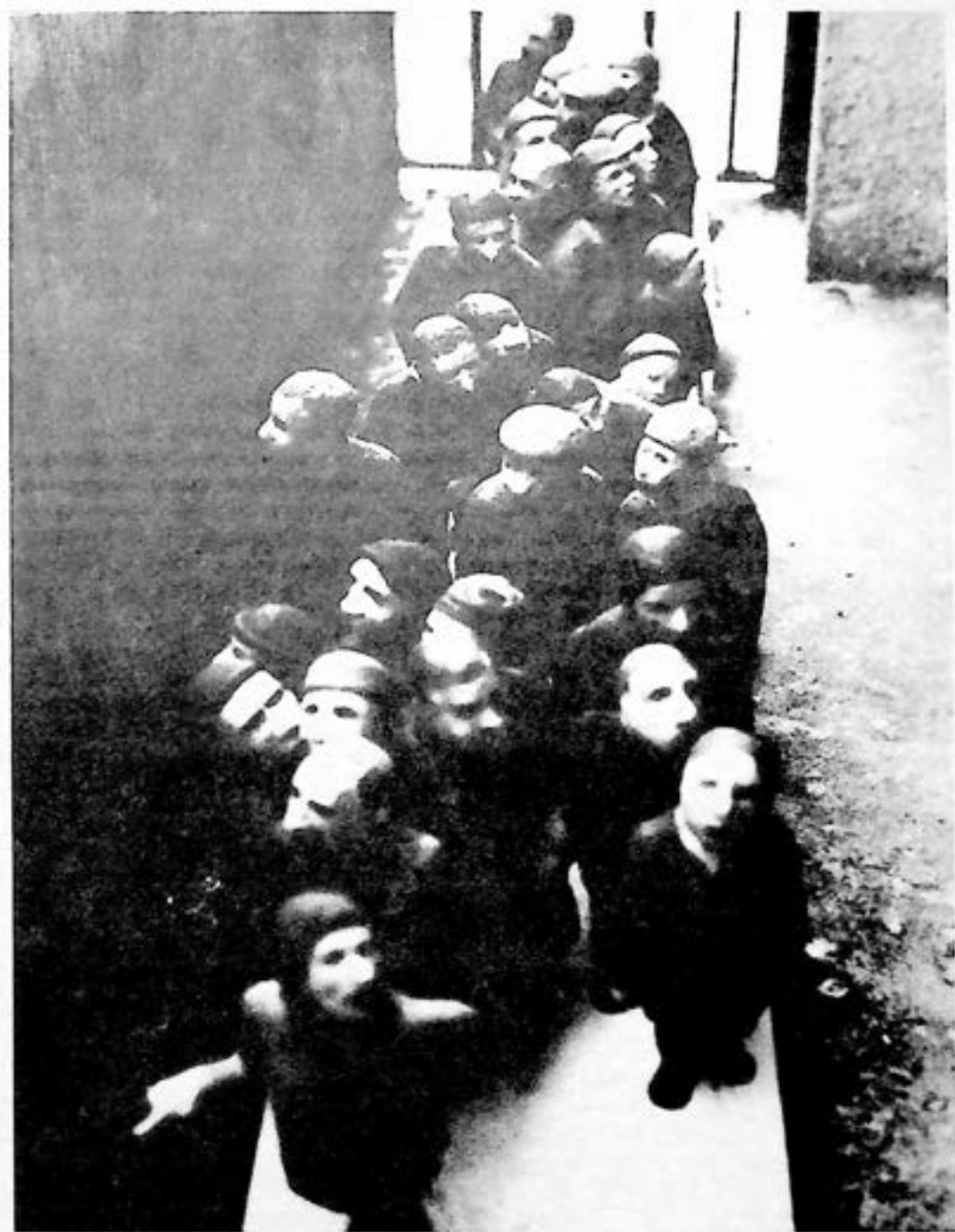
TREŚĆ

Mircea Eliade	„Marebito”. Rytuał i teatr	3
Gerardus van der Leeuw	Święta gra	4
Jerzy Prokopiuk, Wojciech Dudzik, Krzysztof Renik, Włodzimierz Pawluczuk	O teatrze. Zapis rozmowy	11
Leszek Kolankiewicz	Teatr zarażony etnologią	13
Laura Bohannan	Szekspir w buszu	23
Michael Gibson	Afryka Brooka	26
Kazimierz Braun	Święta księga <i>Mahabharata</i>	31
Andrzej Seweryn	Aktor w teatrze wyobraźni. O <i>Mahabharacie</i> Petera Brooka	33
Andrzej Seweryn	Z dziennika	40
Zbigniew Taranienko	Odczynianie świata. Rozmowa z Włodzimierzem Staniewskim Gardzienice, sobota-niedziela 27-28 kwietnia 1991 r.	43
Dariusz Czaja	Krajobraz z Tobiaszem	53
Czesław Robotycki	Byłem w Gardzienicach	54
Mariusz Gołaj	Dawno temu w „Gardzienicach”	55
Jadwiga Rodowicz	Nie cytuję lecz inspiracja	58
Michał Klinger	Podróż do klasztoru Św. Onufrego w dniu jego święta (24/25 czerwca, gdy schodzi się tam mnóstwo narodu)	60
Krzysztof Czyżewski	List z podróży	63
Krzysztof Czyżewski, Wojciech Szroeder	Podróż na Wschód	64
.	„Pogranicze — sztuk, kultur, narodów”	64
Tadeusz Kornaś, Wacław Sobaszek	„Węgajty”	68
Jacek Dobrowolski	A kapela karuzela	70
Wacław Sobaszek	Ewolucja teatru wiejskiego	71
Zbigniew Osipiński	Mieczysław Limanowski dzisiaj	73
Mieczysław Limanowski	Rok polski i dusza zbiorowa	85
Seweryn A. Wisłocki	Jędrzej Cierniak i jego teatr ludowy	90
Maria Fiderkiewicz	„Herody” na deskach teatru Dormana	95
Eugenio Barba	Trzeci brzeg rzeki	99
Bożena Dudko	„Uciska nas ten but”, czyli o Teatrze 8-go dnia	103
Wojciech Krukowski	Teatr w teatrze życia. Akademia Ruchu	107
Roman Woźniak	W obszarze sacrum	112
Hanna Kirchner	Ludwik Hering i Teatr Osobny	115
Ludmiła Murawska	Jak to się zaczęło	119
Magdalena Smęder	„Betlejem, Golgota, Bastylia i pusty pokój”	122
Zbigniew Taranienko	Od początku do „Brzegu”. Rozmowa z Leszkiem Mądzikiem	127
Zbigniew Taranienko	„Zielnik” — opis spektaklu	137
Katarzyna Walewska	„Dwa teatry”: psychodrama analityczna a teatr otwarty	139
Ludwik Stomma	1 : 0, czyli ludzie jak bogowie	141
Joanna		
Hübner-Wojciechowska	Mityczna i magiczna geneza tańców dworskich	143
Zbigniew Taranienko	„Brzeg” — opis spektaklu	147
Henryk Jurkowski	O książce Marka Waszkiela: <i>Dzieje teatru lalek w Polsce</i>	148
Anna Schiller	Dedykacja	149
Summary	150

Na okładce: Ludmiła Murawska jako Kleopatra, „Teatr Osobny”, 1981. Fot. Edward Hartwig

Na stronie tytułowej: Roman Woźniak, „Pasja”, 1983. Fot. Autor

POLSKA SZTUKA LUDOWA



K O N T E K S T Y

ANTROPOLOGIA KULTURY • ETNOGRAFIA • SZTUKA

CONTENTS

Mircea Eliade	"Marebito". Ritual and Theatre	3
Gerardus van der Leeuw	Holy Play	4
Wojciech Dudzik,	On Theatre	11
Włodzimierz Pawluczuk,		
Jerzy Prokopiuk,		
Krzysztof Renik		
Leszek Kolankiewicz	The Theatre Contaminated by Ethnology	13
Laura Bohannan	Shakespeare in the Bush	23
Michael Gibson	Brook's Africa	26
Krzysztof Braun	The Holy Writ of "Mahabharata"	31
Andrzej Seweryn	The Actor in the Theatre of Imagination. On Peter Brook's "Mahabharata"	33
Andrzej Seweryn	From a Diary	40
Zbigniew Taranienko	The "Undoing" of the World. An Interview with Włodzi- mierz Staniewski	43
Dariusz Czaja,	Gardzienice, Saturday-Sunday 27/28 April 1991	53
Czesław Robotycki		
Mariusz Gołaj	Work with Staniewski	55
Jadwiga Rodowicz	Not Quotation but Inspiration	58
Michał Klinger	The Journey to the St. Onufry Monastery upon that Saint's Name-day (24-25 June)	60
Krzysztof Czyżewski	A Letter from a Journey	63
Krzysztof Czyżewski,	A Journey to the East	64
Wojciech Szroeder		
• • •		
Tadeusz Kornaś,	The "Borderland" of Arts, Cultures and Ethnic Groups	64
Wacław Sobaszek	"Węgałty"	68
Jacek Dobrowolski		
Wacław Sobaszek	The Merry-go-round a Cappella	70
Zbigniew Osipiński	The Evolution of the Village Theatre	71
Mieczysław Limanowski	Mieczysław Limanowski Today	73
Seweryn A. Wiśłocki	The Year of Poland and the Collective Soul	85
Maria Fiderkiewicz	Jędrzej Cierniak and his "Folk Theatre"	90
Eugenio Barba	Jan Dorman's "Herods"	95
Bożena Dudko	The Third Bank of the River	99
Wojciech Krukowski	This Shoe Pinches, or the Theatre of Eight Day	103
Roman Woźniak	The Theatre in the Theatre of Life. The Academy of Motion	107
Hanna Kirchner	In the Domain of the Sacrum	112
Ludmiła Murawska	Ludwik Hering and the Separate Theatre	115
Magdalena Smeđer	The Beginning...	119
Zbigniew Taranienko	"Bethlehem, Golgotha, the Bastille and the Poor Room..."	122
Katarzyna Walewska	From the Beginning to "The Bank". An interview with Leszek Mądzik	127
Ludwik Stomma	"The Herbarium" - a Description of the Spectacle	137
Joanna	Two Theatres. The Psychoanalytic Psychodrama and the Open Theatre	139
Hübner-Wojciechowska	1 : 0, or People like Gods	141
Zbigniew Taranienko	Reflections on the Magic-Mythical Sources of Court Cere- monies	143
Henryk Jurkowski	"The Bank" - a Description of the Spectacle	147
Anna Schiller	On "The History of the Puppet Theatre in Poland" by Marek Waszkiel	148
Summary of Articles	Dedication	149
		150

REDAKCJA: Zbigniew Benedyktowicz (z-ca redaktora naczelnego), Aleksander Jackowski (redaktor naczelny), Ewa Korulska, Anna Kunczyńska-Iracksa, Sławomir Sikora (sekretarz redakcji), Ludwik Stomma oraz Zofia Bisiak

STAŁE WSPÓŁPRACUJĄ: Jerzy Bartmiński, Ewa Fryś-Pietraszkowa, Antoni Kroh, Jacek Ołędzki, Czesław Robotycki, Roch Sulima

TŁUMACZENIA: Aleksandra Rodzińska

REDAKTOR TECHNICZNY: Krzysztof Nalewajko

Adres redakcji: Instytut Sztuki PAN, ul. Długa 28, 00-950 Warszawa, skr. poczt. 994,
tel. 81-32-71/4 wewn. 227

REDAKCJA DZIĘKUJE DEPARTAMENTOWI EDUKACJI
KULTURALNEJ MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI
ZA POMOC W WYDANIU TEGO NUMERU



II 1 „Włókna”, 1973

OD POCZĄTKU – DO „BRZEGU”

Z Leszkiem Mądzikiem
rozmawia Zbigniew Taranienko

Zbigniew Taranienko: Dlaczego zdecydował się Pan na uprawianie teatru?

Leszek Mądzik: Przed założeniem Sceny Plastycznej KUL kilkakrotnie wykonywałem scenografię; przygotowywałem także corocznie dla mnichów kieleckich Groby Wielkanocne. Spotkania z Ireną Byrską, Mieczysławem Kotlarczykiem czy Andrzejem Rozhinem pozwoliły mi uwierzyć, że w scenografii może się zdarzyć coś ważniejszego niż w tym, z czym miałem do czynienia do tej pory. We wszystkich przypadkach chciałem być partnerem reżysera, wykonywałem więcej niż ode mnie oczekiwano.

Wszedłem w nowy dla siebie zakres, jeszcze dobrze nie wiedząc, czym jest — wcześniej zajmowałem się gobelinem, jakimś płaskim rysunkiem... Nie miałem praktyki ani z głębią, ani z perspektywą. Nie wiedziałem jeszcze, czym są studia, jak mam się uczyć historii sztuki, a już przez przypadek zaczynałem robić teatr...

Jednocześnie raz do roku, na wiosnę, w porze nasyconej najbardziej żywotnością całej przyrody, przyjeżdżałem do Kielc i w kościele Św. Trójcy realizowałem Groby. Były niekonwencjonalne. Moim pragnieniem było wyrażenie nastroju przez przeszerzenie. Nie używając figury chciałem ukazać to, co wydawało mi się najważniejsze. Szukałem głębi, kolorystyki i faktury, które pozwoliłyby mi pokazać nastrój cierpienia, śmierci i odchodzenia — w znacznie większym stopniu niż zmartwychwstania...

Z.T.: Dlaczego eliminował Pan konkret i skupiał się na wyrażaniu cierpienia?

L.M.: Odnalezienie dojrzałego momentu radości w życiu jest czymś bardzo cennym, ale strasznie trudnym — długo do tego dochodzimy. Nasza podatność na cierpienie jest chyba większa, i trudniej się nam zdobyć na nieklamany, głęboki optymizm, nawet ten, który wynika z koncepcji chrześcijańskiej...

Widzę z perspektywy czasu, że motyw cierpienia jest czymś, co lepiej się opracowuje plastycznie. Nie znaczy to wcale, że chcę zmniejszyć jego rangę, ale w moich doświadczeniach więcej kłopotu sprawiało mi znalezienie właściwego tworzywa do ukazywania sytuacji odwrotnych. Poza tym, sam byłem wówczas znacznie bardziej podatny na sytuację tragiczną niż na manifestowanie jakiegoś optymizmu.

Pytał Pan o mój stosunek do konkretności. To bardzo ważna sprawa. Uważam, że konkret skraca czas przeżywania. Nie pozwała, by wchodziły w nas różne napięcia, które wzbogacają przeżycie. Niepełne ujawnianie konkretności tworzy zupełnie inny klimat, buduje dramaturgię, która wprowadza nas w pożądane stany i nastroje. Chciałbym go więc eliminować, ale tak, by jednocześnie można było odczuć jego obecność — żebyśmy wiedzieli, że jesteśmy koło czegoś, czego namacalnie nie dotykamy...

Z.T.: Czy dotyczy to przedmiotu, który, w Pańskim teatrze, jest w pewien sposób pokazywany bądź sugerowany, czy też jeszcze

czegoś innego? Czy temat spektaklu też ma być nieuchwytny?

L.M.: Dotykamy spraw zawilych, na które nie ma jednoznacznych odpowiedzi — i dość trudno mi je wytłumaczyć... Może się tak zdarzyć, że odniesienia do jakiegoś przedmiotu, będą wyraźne — spektakle nieraz inspirowane, były przez konkretne obiekty... Oczywiście treści tego, co pokazujemy, są czymś innym, ale zawsze w jakiś sposób łączą się z tymi, poprzedzającymi je, obiektami.

Bardzo łatwo mogę je wskazać. Mówiłem wielokrotnie o jednej z prac Aliny Szapocznikow, która stała się powodem powstania mego *Zielnika*; w jakiś sposób zainspirował *Ikara* znany obraz Breugela; na pewno zdarzyło się to samo po obejrzeniu *Siódmej pieczęci* Bergmana — zrobiłem wówczas spektakl *Piętno*. Nie wiem, na czym to polegało, ale finał filmu *Lot nad kukulczym gniazdem* — rozruszenie studzienki i eksplozja wody — miał dla mnie związek z *Wilgocią*. Nie widzę w tym żadnej logiki, ale tak było.

Z.T.: Proponuję cofnięcie się wstecz. W 1969 roku odbyła się premiera pierwszego Pańskiego spektaklu *Ecce Homo*. Jak do niej doszło?

L.M.: Nigdy wcześniej na KUL-u nie wystawiano kogoś zupełnie nieznanego — zainteresowania współczesnością wyznaczały, co najwyżej, teksty Claudela czy Eliota. Realizacja mego zamierzenia była więc trudna w najstarszym, szanującym się teatrze studenckim. Nie miałem dalszych planów, myślałem o *Ecce Homo* jako o jednorazowej przygodzie, inaczej niż teraz, kiedy sądzę, że Scena Plastyczna powinna być zachowana. Ale udało mi się przekonać do swoich zamiarów mecenasów i zespół, który miesiąc przedtem zajmował się teatrem słowa. Z wykonawcami miałem jednak trudności, chciałem, żeby się wyłącznie przemierzali w przestrzeni...

Nie mogłem w tej sytuacji liczyć, że wykonają mi oni scenografię. Pracowałem nad nią w domu chyba przez pół roku. Moim zamiarem było zrealizowanie jednego pokazu na dziedzińcu uniwersyteckim, ale otrzymałem prawo do użytkowania jednej z sal wykładowych, i w rezultacie doszło do dziesięciu występów. Pierwotnie spektakl miał zostać pochłonięty przez ogień — widzowie mieli to obserwować z krząganków i z okien. Wnętrze, w którym graliśmy, przesądziło o ostatecznym kształcie całości — finał rozwiązaliśmy inaczej: witraże, stojące na zawiasach, runęły, przytłaczając sobą bohatera.

Zabiegów inscenizacyjnych poczyniłem niewiele — mniej więcej o metr poszerzyłem proscenium i dodałem dziesięciometrowy wybieg w stronę widowni, żeby zbliżyć aktora do widzów. Wchodzenie w głąb widowni i przekształcanie przestrzeni sceny stało się odtąd znamienne dla naszego teatru.

W *Ecce Homo* użyłem kilkunastu słów. Nagrane na taśmie cytaty z Mickiewicza i z innych autorów, nie pamiętam już dobrze z jakich, przebiegały się przez muzykę, stawały się podpisami

przez cały czas coś nowego. Kaleka reagował, przeżywał biologię, spotkanie z kobietą, wiele innych sytuacji.

W *Ikarze* objawiła się także nowa funkcja głębi — przy konstruowaniu finału. Zderzyłem w nim mianowicie dwie widownie — realną i sceniczną. I był to jeden z najmocniejszych, najbardziej archetypicznych obrazów w naszym teatrze.

Nagle, z głośnym stukotem, z głębi, wyjeżdżało coś dużego i nierozpoznawalnego. Mijając kolejne plany zbliżało się do widza. Powoli zaczynało się rozpoznawać kształty, wyodrębniać kontury, wylapywać bryły, zauważać sylwetki, a nawet grymasy twarzy. W końcu cała sala — druga widownia — wjeżdżała na widza, uderzając go prawie twarzą w twarz... Aż w pewnym momencie, przy zbliżeniu, pękała, rozpadając się na dwie, rozjeżdżające się na boki części.

Z.T.: W finale *Piętna*, kolejnego Pańskiego spektaklu — z następnego roku — mieliśmy do czynienia z pewną kontynuacją zdobyczy warsztatowych *Ikarza*.

L.M.: *Piętno* było rozmową Śmierci z Rycerzem, prowadzoną w czerni. Zastosowałem w nim pięć tuneli świetlnych; w każdym z nich zdarzało się coś innego, każdy z nich mógł z chwili na chwilę zniknąć, bądź wyraźnie się poszerzyć. Mówił Pan o pewnej kontynuacji — ale w *Piętnie* zbudowałem sytuację odwrotną do tej, jaka kończyła *Ikarza*. Nie wiem, czy komukolwiek wcześniej zdarzyło się w teatrze przewieźć widownię do końca miejsca gry, w głąb sceny. Pod praktykablami, na których posadziłem widzów, umieściłem dziesiątki łóżysk. Tylko trzech ludzi wystarczyło, by przetoczyć setkę widzów na drugi koniec sali, gdzie przedtem przebiegała akcja.

Wysłannicy Śmierci, którzy stali około dwudziestu pięciu metrów przed widzami z dużymi transmisyjnymi pasami, w pewnym momencie rzucali je w ich kierunku. Liny, zakończone hakami, rozwijając się uderzały nie dalej niż o metr od pierwszego rzędu. Po zaczepieniu haków o pomost i założeniu pasów transmisyjnych, widownia, ciągnięta przez Wysłanników, zaczynała toczyć się przez całą salę. Po dwudziestu pięciu metrach dojeżdżała do końca — wydawałoby się do pustej, tylnej ściany. Ale tam, blisko skrzyżujących drzwi, owiewał widzów niespodziewany chłód. I zaskakiwała ich niezwykła jasność — końcowy obraz spektaklu umieszczony został na zewnątrz budynku, w głębokim dole, który można było widzieć z góry.

Wykorzystałem wówczas konkretną sytuację. Widzowie podejrzewali, że za drzwiami sali, w której graliśmy, była jeszcze jakaś inna. Znajdowało się tam jednak zupełnie co innego — na niewidocznym z zewnątrz, ogrodzonym terenie budowy nowego frontonu KUL-u wykopano olbrzymi, o dziesięciometrowej czy siedmiometrowej głębokości dół, który obnażył niespodziewany labirynt różnych pomieszczeń i piwnic. W jednej z nich, silnie oświetlonej, umieściłem finałowy obraz spektaklu — Rycerza kłęczącego przy trumnie.

Oczywiście, można się domyślić kiedy przestaliśmy grać *Piętno*. W niedługim czasie skończono budowę frontonu. *Piętno* pokazywaliśmy zaledwie dziesięć razy.

Z.T.: Ale wszystkie następne spektakle są grywane dotąd. Kolejny z nich, *Zielnik* — historia niespełnionej miłości — przeżywają swą „drugą młodość”.

L.M.: Zdarzyło się to przypadkiem. Warunki umowy, dotyczące transportu, nie pozwalały nam pojechać z niczym innym na występy do Lyonu w 1983 roku. A scenografię do *Zielnika*, ważącą zaledwie sto kilogramów, mogliśmy z zespołem przewieźć samolotem jako bagaż ręczny. Spektakl został tam tak dobrze przyjęty, jakby był właśnie po premierze.

Z.T.: Dzięki temu powrócił na stałe do repertuaru?

L.M.: Nie powiem, żeby nie cieszył mnie sukces *Zielnika*, choć także trochę mnie niepokoi... Oznacza przecież, że ktoś jest za mało wymagający, albo może czegoś innego od nas oczekuje. Niebezpieczeństwo odbioru Sceny Plastycznej polega na tym, że przy pierwszym zetknięciu się z nią fascynuje sama forma... Tylko ten, kto śledzi poszczególne spektakle, może zauważyć, czy kolejny z nich jest gorszy, czy też lepszy. A przecież formę trzeba odrzucić — nie o nią idzie, co najwyżej można ją porównać

z czymś, co zostało zrobione później. Stary mój spektakl może być więc dla kogoś objawieniem, choć nim od dawna nie jest...

Z.T.: *Zielnik* wraz z *Wilgocią* i z *Wędrownym* stanowi pewien tryptyk, podobnie jak dwa ostatnie spektakle z dodanym do nich *Brzegiem*. Oba warianty wielokrotnie Pan sprawdzał w odbiorze. Pierwszy zestaw staje się zamkniętą narracją — od historii miłości i śmierci, poprzez konflikt duchowych dążeń i niszczyli jej materialnych sił — po osiągnięcie względnej równowagi, objawiającej się nadzieją wędrowania, przy obecności celu, wytyczającego nieustannie drogę...

L.M.: Można to tak rozumieć, choć tryptyk nabiera innego sensu, kiedy na końcu dodajemy *Brzeg*...

Z.T.: *Zielnik* rozpoczynał Pan od budowania sceny, ujawniając maszynierię teatru...

L.M.: Zdarzało się tak, że względu na warunki techniczne miejsca, w którym przyszło nam grać. Przy wystawianiu spektakli wypróbowałem niekiedy różne sytuacje. Przypomniał mi się eksperyment, dokonany niegdyś po zakończeniu *Wędrownego*. Bohater, nasz Chrystus, w pewnym momencie stawał na wózku do przewożenia chorych i zapalał papierosa, wkładając ręce do kieszeni. Był to sygnał do pełnego rozświetlenia miejsca gry i demontowania spektaklu na oczach widzów przy towarzyszeniu głośnej muzyki *Led Zeppelin*... Chcieliśmy zburzyć poczucie iluzji teatralnej, którą wcześniej sami wprowadzaliśmy. Zrezygnowałem jednak z takiego finału.

Z.T.: W *Zielniku*, w którym dominuje biel, wprowadził Pan także kolor. W kolejnych spektaklach zrezygnował Pan z niego zupełnie.

L.M.: Obecnie uważam, że kolor w *Zielniku* był niepotrzebny. Wystarczyłoby złamanie tonacji. Przeszkadza mi on teraz, ale z zasady nie zmieniam niczego w swoich dawniejszych spektaklach — widocznie takie miały być. Są w *Zielniku* miejsca, które ciągle aprobuję, ale wolałbym, na przykład, żeby wnętrza wysokich postaci były podświetlone od wewnątrz...

Z.T.: *Zielnik* jest spektaklem, w którym zaczął Pan światłem budować przestrzeń, wprowadził Pan w nim ponadto świecące przedmioty.

L.M.: Tak, pojawiło się w nim ważne dla mnie do dzisiejszego dnia nowe zagadnienie światła. W spektaklu, który właśnie przygotowuję, każda rzecz będzie miała swe własne światło...

Z.T.: Czy także dlatego zastosował Pan w następnych spektaklach jednolitą gamę bieli i czerni? W niej chyba łatwiej przeprowadzać tego rodzaju doświadczenia?

L.M.: Znacznie łatwiej modelować światło w czerni, musiał więc być jakiś związek między tymi wyborami. Spektakl, który obecnie robię, i o którym ciągle myślę, nawet teraz, podczas naszej rozmowy — bo mam taką właściwość, że wcale mi nie przeszkadza swego rodzaju rozdawanie się, a więc jednocześnie przepływanie obrazów czegoś nowego i myślenie o innych sprawach — będzie miał pełne własne światło. Zlikwiduję nawet rampę oświetleniową. Wszelkie mechanizmy zostaną oświetlone światłem, pochodzącym z ich własnych wewnętrznych źródeł. Będę miał w ten sposób większą kontrolę nad każdym elementem, a uwagę widza będzie można skoncentrować na fragmentach, na których mi zależy. Reszta przestanie istnieć... Wystarczy mi do tego kilkanaście kanałów oświetleniowych. Uniezależnię się także od instalacji zewnętrznych — spektakl będzie mógł być grany w każdej sali. A trup zagra w nim na harfie...

Właściwie rzadko zastanawiam się nad tym, jak przebiegały moje poszukiwania, jak przedstawia się ich ciągłość. Na ogół poddaję się pragnieniu, żeby się oderwać od tego, co już zrealizowałem. Oczywiście, do końca się to nigdy nie udaje...

Z.T.: I w tryptyku widać tę ciągłość, polegającą nie tylko na rozwinięciach pewnych treści, ale także na kontynuowaniu eksperymentów formalnych, dotyczących między innymi światła i materii spektaklu. Natomiast nie rozwiązał Pan dotąd jednoznacznie „zagadnień literackich”. I w *Ikarze* i w *Zielniku* mamy łatwe do uchwycenia fabuły.

L.M.: Ale są między nimi różnice — *Ikarz* był bardziej rozbudowany, *Zielnik* znacznie prostszy. Muszę powiedzieć, że



bardzo się to podobało i odbiorcom, i moim wykonawcom, którzy, na przykład, potrafili zupełnie zgubić się w *Wędrownem*, robiąc tam znaczne pomyłki, nie miewają natomiast żadnych problemów przy realizowaniu *Wilgoci*, choć nie ma w niej fabuły; spektakl zgadza się im plastycznie, a kolejne sekwencje wynikają z poprzednich.

Z.T.: Poprzedzające *Wilgoć* spektakle były historią jednej osoby. Wraz z nią pojawił się nowy typ uogólnienia — człowiek został wpisany w coś szerszego.

L.M.: Droga ludzkiego życia prowadzi przez naturę i kosmos, przez noc. Gdy płynie się nocą, nic nie jest do końca jasne... *Wilgoć* jest swego rodzaju zawieszeniem człowieka w pełnym niejasności kosmosie.

Z.T.: Dlaczego jednak w ostatnich spektaklach odszedł Pan od fenomenologii pojedynczego losu ludzkiego? W *Wilgoci* rozszerzył Pan dotychczasowy swój temat, umieszczając człowieka w szerszym wymiarze, w *Wędrownem* zrezygnował Pan z indywidualnego bohatera zajmując się bardziej zbiorowością.

L.M.: Czulem, że muszę się zająć jakimś szerszym sprawdzaniem ludzkiego losu...

Z.T.: Czy inspiracją do spektaklu *Wędrownie* była jedynie scena orania z Pańskiego spektaklu stazowego w Bolesławcu?

L.M.: Dzięki niej zobaczyłem finał spektaklu. Później zacząłem poszukiwać całego jego kształtu... Do *Wędrownego* zainspirowała mnie żywość przyrody, której widocznym przejawem są różne jej vibracje, a ponadto — jej siła. Wtopiony w przyrodę żywy organizm, mógł po niej biegać, albo mógł w nią wchodzić, mógł w niej paść i zostać, zgnić, albo tylko ją przygniść... Dlatego zboże w *Wędrownem* ma tak ważne znaczenie, choć nie jest pokazywane na końcu spektaklu.

Z.T.: Czy powtarzanie pewnych sekwencji w *Wędrownem* miało jakiś związek z tym, co Pan mówi?

L.M.: Procesja, pojawiająca się wielokrotnie w spektaklu, jest świadectwem ciągłej wędrówki — wszystko się podczas niej dzieje. Ale jest to także nasze „pójście na górę ciemną”... Procesje krzyżują się ze sobą, kołyszają się, powracają...

Z.T.: Wędrowanie stało się w tym spektaklu uogólnieniem wspólnego losu. Mamy jeszcze inną jego warstwę — w tle pojawia się wędrujący Chrystus.

L.M.: Spektakl *Wędrownie* jest próbą wejścia w podziemie. To także wędrówka dusz. Na początku Chrystus na dźwięku dzwonów opuszcza się w dół, w podziemie. Otwieramy tę przestrzeń, śledzimy jego dalszą wędrówkę. Po opadnięciu zasłony znajdujemy się już po drugiej stronie — poza polem, opanowanym przez kraczące ptaki...

Z.T.: Spektakl kończy obraz mechanicznej pracy w suchej, pozbawionej ziemi gablocie. To klamra, spinająca całość — w pierwszej scenie ta sama gabłota zasypywana jest ziemią.

L.M.: Z początku jesteśmy, jak gdyby, zasypani ziemią, i skazani na śledzenie tego, co dzieje się na dole. Pojawienie się pustej gabłoty na końcu spektaklu umożliwia nam wyjście z podziemia — już odmienionym i oczyszczonym.

Chciałem nawet użyć drabinki, dzięki której można by było po spektaklu wychodzić górą. Ale było to trudne technicznie. Pozostał więc skrót. W niektórych salach, w których grywałem, znaczenie tego wszystkiego było bardziej czytelne, w innych — mniej. Wszystko zależało od ich architektury.

Z.T.: Chrystus stał się właściwie w *Wędrownem* tylko świadkiem — sam nie działał.

L.M.: Biegniemy po jego konturze, zatrzymujemy go w kadrach — w pionie, w poziomie. Niekiedy oddala się od nas. Natykamy się na niego w różnych miejscach...

Z.T.: *Brzeg*, zrealizowany w 1984 roku, był nowym i ważnym eksperymentem formalnym, a jednocześnie przybliżył sferę sacrum bez przywoływania jakiegokolwiek opowieści czy postaci.

L.M.: Zawsze tęskniłem za tym, żeby widz był we mnie, żeby miał go w sobie, żeby tak pulsował, jak sam bym chciał... I cały czas czulem, że jest obok, gdzie indziej, nie tam, gdzie gramy. *Brzeg* był próbą wytrącenia widza z oczywistej, znanej mu fizyczności i zawieszenia go w przestrzeni naszych działań.

Dlatego widz wchodzi w nim do wnętrza scenografii... Chciałem, żeby widz stał się jej elementem — i razem z nią płynął. Albo, żeby się ze wszystkim splótł. Tak miało się stać w finale.

Przy realizacji wynikały z tego wszystkiego nowe, zaskakujące mnie problemy. Od dawna lubiłem wykorzystywać iluzję głębi i kontrolować poczucie odległości — w *Brzegu* skazałem się jednak na coś jeszcze bardziej trudnego, na stwarzanie wrażenia, że jakiś element, w rzeczywistości odległy od widza tylko o dziesięć centymetrów, oddalony jest od niego o kilometr. Przyznam, że łatwiej to było robić w innych spektaklach. Mam wrażenie, że nie udało mi się tego przeprowadzić tak, jak chciałem. Fizyczność w *Brzegu* nazbyt była odczuwalna, wszystko było zbyt dosłowne.

Z.T.: W niektórych sekwencjach traciło się poczucie wymiarów, nie odczuwając realności przedmiotowych elementów, w innych ujawniała się gra rzeczywistej materii i odległości — i nieokreślonych wymiarów, narzucanych iluzją. Nie przeszkadzało to jednak wcale w odbiorze, a nawet go wzbogacało. Final natomiast doprowadzał do jakiejś świątecznej wspólnoty widzów. Czy było to zamierzone?

L.M.: Cieszy mnie ta wspólnota. Ale nie mogłem jej przewidzieć. Nie byłem przecież w stanie ani tego zobaczyć, ani wcześniej wypróbować.

Z.T.: Widzowie w *Brzegu* sami stawali się aktorami... Ci z pierwszych rzędów mieli świetne aureole, podobnie jak wisząca na sznurze aktorka w finale *Wilgoci*. Byli rozświetleni — podobnie jak używana w spektaklu materia włókna.

L.M.: Stało się to więc, swego rodzaju wejściem w święte miejsce...

Z.T.: Jeżeli by porównywać *Brzeg* z jego inspiracją — z tekstami Jana od Krzyża — to, czy był on dyskusją z nimi, czy raczej kontynuacją?

L.M.: Spektakl miał rzeczywiście mówić o Janie od Krzyża — o jego życiu, posłaniu, emocjach, inspiracjach, czy o osobowości. Ale właściwie spektakl wydobyl z nas pokorę przyznania się że jesteśmy od tego wszystkiego bardzo daleko...

Jest coś takiego w moim teatrze, i we mnie, że im głębiej sięgam do takich wątków, jak teksty św. Jana, tym bardziej uświadamiam sobie, jak sam jestem od nich daleko! Chciałbym do tego wszystkiego dojść, ale w życiu wychodzi mi zupełnie co innego.

Jeżeli pokażę w kolejnym spektaklu taką kobietę, jaką była Teresa z Awili, doktor Kościola, która swą osobowością, urodą, a nawet używanymi przez siebie wonnościami, pragnęła zdobyć męczyznę ku Bogu — właśnie św. Jana od Krzyża — to idą za jej myśleniem i tropem jej postępowania, przekonam się jedynie, że sam pójdę w odwrotnym kierunku: ku Szatanowi, a nie ku Bogu. Więc, albo nie wyzwoliła ona tego, żeby mnie ku Bogu poprowadzić, albo ja sam nie chcę tego w niej zobaczyć — i wystarcza mi jej biologiczna atrakcyjność. Spektakl staje się w ten sposób dyskusją, dialogiem...

Jak mam to wszystko uchwycić? Jak zrobić ten spektakl? Im bardziej pragnę zbliżenia się do sacrum, tym bardziej widzę, że wchodzę w jakąś formę erotyki.

Wiem, że nie da mi to spokoju. I nie widzę powodu, żeby usprawiedliwiać swoją sytuację. Pytają mnie na naszym uniwersytecie, czy mój nowy spektakl będzie religijny. Naturalnie, ale jaki?...

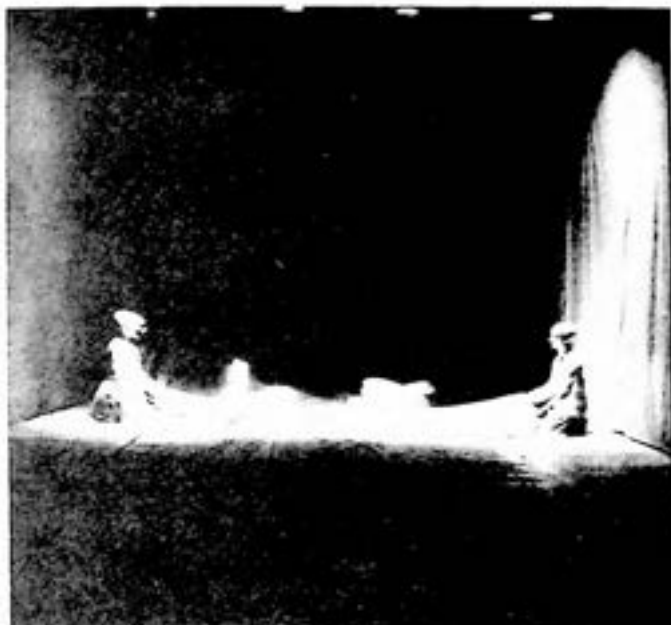
Z.T.: Przy odbiorze *Brzegu* nie było żadnych wątpliwości.

L.M.: Stało się w nim coś bardzo dla mnie niebezpiecznego — zawierzyłem nie sobie, lecz moim tęsknotom... Zgubiłem w nim siebie... Podałem się jednemu wymiarowi, ale mnie samego do końca w nim nie było. W *Brzegu* powinno się zdarzyć coś, czego nie zrobiłem.

Z.T.: Więc nie zgadza się Pan z nim w całości jako osoba?

L.M.: Chciałbym się z nim właśnie zgodzić — ale nie mogę. *Brzeg* nie jest spektaklem o mojej prawdzie.

Z.T.: *Brzeg* kończył się swego rodzaju rytuałem ofiarnym, jakąś komunią...



L.M.: I właśnie tego nie mogę już dalej robić... Wszystko muszę zobaczyć przez moje prawdziwe odczucia, a więc przetworzyć zgodnie z samym sobą. Muszę zrobić nowy spektakl na ten sam temat — ale zupełnie inaczej.

Myślę, że w *Brzegu* nie obnażyłem siebie do końca, bo bałem się kompromitacji... Nie wiedziałem o tym, robiąc go, ale czułem, że przedstawiłbym się fatalnie, zaskoczył sam siebie. To problem przeciwieństwa uczuć, przeżyć, pragnień, cenionych idei — i własnej natury.

Z.T.: Wszystko to mieści się jednak w sferze prawdziwych, ludzkich problemów, których nie brak nawet w świadectwach najbardziej wzniosłych i wartościowych — łącznie z tekstami cenionych przez nas mistyków...

L.M.: Zgadza się z Panem. Właściwie, gdyby i oni byli skazani na bezkonfliktowe dojście do świętości, wszystko byłoby zbyt proste, zbyt łatwe.

To, co czuję, to, co mnie dotyka, przeszkadza mi nawet robić teatr; jest silniejsze niż moja możliwość znalezienia odpowiedniego środka wyrazu. Często bywam bezradny...

Z.T.: Być może, wynika to też z tego, że operuje Pan aktorem w specjalny sposób, a ponadto — abstrakcją i aluzją. Dla ukazania wielu spraw to nie wystarcza, choćby charakteryzowało się konkretnym, materialnym dźwiękiem. Ze względu na używany przez Pana język teatralny, przedstawianie prostych, ludzkich pragnień przekształca się w coś niedopowiedzianego, upoetyzowanego, czy uwznioślonego — konkrety nikną, rozpraszają się, zamieniają w to, co ogólne.

L.M.: Nie wiem jeszcze, jak to zrobić, ale w nowym spektaklu muszę przejść przez barierę, która się przede mną pojawiła.

Z.T.: Ostatecznie, można z tego wszystkiego wyciągnąć wniosek, że główny problem Pańskiego teatru dotyczy w większym stopniu człowieka niż świata i tego, co poza nim istnieje?

L.M.: Tak właśnie jest... Nie da się wszystkiego włożyć w sprawy kosmosu. To na sie eksperymentuje, a nie na jakimś totalnym uogólnieniu... No co to jest sypienie? To dialog z sobą samym...

Z.T.: Mam wrażenie, że w Pańskich spektaklach Bóg istnieje jako tęsknota, albo gotowy symbol...

L.M.: Albo — jako wyrocznia. Bywa i tak, że istnieje, jako silna, niszcząca determinacja. A jednocześnie jest przecież nieprawdą, że możemy być ze wszystkiego wyswobodzeni czy że wszystko jest dla nas możliwe...

Z.T.: Ale w swoich spektaklach nie pokazuje Pan ani istotnych konfliktów, ani wyraźnie określonej walki. To wszystko zostaje utajone. Na pierwszym planie mamy raczej wykładnie, przemyslenia, sugestie...

L.M.: Pewne problemy tego teatru są nieodmienne. Ale rzeczywiście, może trochę za bardzo spekuluję... Jak mówiłem, powinienem bardziej się obnażyć. Myślę przy tym, że nie chcę powiedzieć niczego nowego, nie chcę być mądrzejszy od innych. Istnieją, po prostu, sprawy życiowe, które są moje, powinny się więc ujawnić; niekiedy przeszkadzają mi nawet w robieniu teatru.

Spektakl powstaje w dość długim okresie. Bywa, że poprzedzają go miesiące samotnej pracy, póki dojrzeje. Mówiliśmy o inspiracjach do spektakli, które pochodzą w wieku, kiedy człowiek dysponuje w miarę dojrzałą świadomością, potrafi je więc zauważyć, nazwać. Ale przecież na modelunek każdej osoby składają się przeżycia, pojawiające się bardzo wcześnie, w dzieciństwie. Nie bez znaczenia są dla mnie sytuacje, jakie zdarzały się w moim domu od 1950 roku, kiedy miałem pięć lat, i ciągnęły się chyba do 1953. Tym bardziej były ważne, że przebiegały w czasie, kiedy nie odbierałem jeszcze refleksyjnie świata. Mieszkalem wówczas z rodzicami i z bratem w Kielcach, przy ślepej ulicy, kończącej się szpitalem. To nie on był w tym ważny, lecz niezależny, położony obok niego budynek prosektorium, nazywanego wtedy przez nas „kostnicą”. Mieszkalem zaledwie trzysta metrów od niej — i wszystkie nasze zabawy toczyły się właściwie na okalającym ją terenie, a także w samym, niezamykanym budynku. Wokół jednej, dwóch, a nawet trzech otwartych — jak to było w zwyczaju — trumien, urządzaaliśmy swoje błękania, połączone z podglądaniem nieboszczyków od nozdrzy. Lęk,

a zarazem ciekawość, kordowały mnie każdego popołudnia, żeby tam zajrzeć. Ze strachem, maniakalnie, codziennie wchodziłem do kostnicy — i już byłem przy jakimś nieboszczyku. Nieraz sam, może nawet częściej niż z kolegami...

Zdarzała się ciągle jeszcze inna sytuacja — i na nią byłem właściwie skazany. Okno naszego pokoju, w którym jadaliliśmy, rozmawialiśmy i bawiliśmy się z bratem, czy też z rodzicami, wychodziło na ulicę, którą regularnie przechodziły konduktory pogrzebowe. Dolna futryna okna była na tej samej wysokości, co krawędź podstawy przejeżdżającego czarnego karawanu z czterema srebrnymi aniołami na rogach, ciągniętego przez parę czarnych koni. Dwa, a czasem trzy razy dziennie — szpital był duży, a miasto wojewódzkie — słychać było człapanie koni, a potem trumna przepływała przez nasz pokój, czasem tylko z jedną idącą za nią osobą, niekiedy z towarzyszącym jej tłumem i z defiladą czerwonych poduszek, jeżeli chowano jakiegoś państwowego dygnitarza. Był to pejzaż tak regularny i oczywisty, że niczym niecodziennym nas nie intrygował — nie odrywaliśmy się więc wcale od naszych zabaw, czy innych czynności. Trumna, jak zegar, wymierzała czas dnia.

Obie sytuacje zbudowały pejzaż mojego dzieciństwa. Umawiając się z Panem na dzisiejszą rozmowę, właściwie tylko o tym chciałem powiedzieć — myślę, że jest to ważne, i z pewnością tłumaczy wiele z tego, co robię...

Z.T.: Czy sądzi Pan, że sprawy, poruszane w Pańskim teatrze, nie zostały jeszcze dostatecznie dobrze ukazane w literaturze? A może sądzi Pan, że nie mogą być one przez nią przedstawione?

L.M.: Sądzę, że mamy wiele świetnych świadectw literackich, dotyczących mniej więcej tego samego. Nie uważam, żebym mówił o czymś nowym, nieznanym, czy niedostępnym innym ludziom. Przedstawiam to tylko innym językiem. Tak zwany „teatr plastyczny” ma własną wibrację, szuka swoich możliwości oddziaływania na widzów, ale właściwie ani same obrazy, ani sposób przekazu, nie są w tym najważniejsze; służą jedynie temu, co chce się ujawnić. Literatura z pewnością nie jest uboższa. Uprawiam teatr w ten sposób tylko dlatego, że moje zdolności są wyraźnie ukierunkowane. Nie jestem wszechstronny...

Z.T.: Czy nie jest jednak tak, że sygnały plastyczne — jeżeli są traktowane syntetycznie — ułatwiają bardziej otwarty odbiór, prowokując silniej wyobraźnię?

L.M.: Zgodzę się z tym. Dzięki obrazom staje się to wszystko pojemniejsze i odbiorcy mogą włączać jakieś własne sprawy. Forma ta daje więc im większą szansę współtworzenia niż większość napisanych tekstów.

II

Z.T.: Jak określiłby Pan poszczególne etapy procesu twórczego, prowadzącego do realizacji przedstawienia?

L.M.: Proces twórczy wypełnia cały czas, który prowadzi do spektaklu. Trudno z niego wydobyć jakieś elementy. Na początku jest właściwie tylko tęsknota za czymś, dręcząca potrzeba, żeby wyrzucić w jednej sekundzie coś, co potem musi się rozciągnąć na pół godziny. Tak było wielokrotnie, na przykład przy pracy nad *Ikarem* miałem, jak mówiłem, konieczność zderzenia widowni martwej z realną.

To ważny moment. Prawie wszystkie moje spektakle powstawały od sceny końcowej. Od początku wiem, czym ma się zakończyć spektakl — i mojej wizji raczej nie zmieniam.

Z.T.: A więc finał zawiera istotę spektaklu?

L.M.: Tak, a cały proces tworzenia polega na tym, żeby uzasadnić, dlaczego tak się właśnie stało. Spektakl powstaje właściwie od końca.

Z.T.: Czy poprzez systematyczne dodawanie poprzedzających go scen, czy też odnajdywanie trafnych dramaturgicznie wiązań?

L.M.: Znajduję punkty, nie powiązane jeszcze ze sobą obrazy, które później łączę w jeden ciąg, wypełniając zauważone między nimi przerwy.

Z.T.: Czy najpierw realizuje Pan scenicznie swoje wyobrażenie finału, a później poszukuje innych, wcześniejszych scen, czy też

określa Pan całą materię spektaklu i dopiero wtedy buduje konkretnie wszystkie sytuacje?

L.M.: Jeżeli widzę finał, i określa mi się on w miarę pełnie, od razu mam wyobrażenie konstruującej go materii, jej skali, a nawet pewnych technicznych możliwości — przecież wiem, że wszystko trzeba będzie realnie zrobić. Mam więc w wyobrażonym obrazie finału już jakoś określone tworzywo i faktury. Poszukując kształtu innych scen szukam jednocześnie tworzywa podobnego do tego, które już sobie wyobraziłem. Wypróbuję wtedy różnego rodzaju materiały, wybieram je, zwracając uwagę, żeby przez ich odbiór cały spektakl mówił mniej więcej o tym samym, a zarazem dawał szansę różnicowania napięć emocjonalnych. Materiał różnych scen nie może być ta sama, ale musi mieć ten sam rodowód. Spektakl musi być jednorodny.

Poprzedzające finał sceny są jakby łączącymi się z nim cięciwami. Nieraz są równoważnościowe. Finał wcale nie jest rozwinięciem tego, co już było.

Z.T.: Ale ze względu na jednorodną materię całości podczas odbioru pojawia się poczucie przenikającej ją logiki, wewnętrznej konsekwencji.

L.M.: Mam wrażenie, że w spektaklach istnieje pewna logika i rzeczowość — wbrew temu, że mogą one sprawiać wrażenie zestawów spontanicznych wyborów, co jest zresztą zgodne z ich emocjonalnym oddziaływaniem.

Z.T.: Czy światło powstaje łącznie z poszczególnymi scenami, czy, jak się to zwykle robi w teatrze, dopiero po skończeniu całości?

L.M.: Odróżniam światło wewnętrzne od rzeczy oświetlonej. Zdarzają się sytuacje, kiedy bardziej interesuje mnie rzecz świecąca niż światło, które coś oświetla. Wspomniałem już, że najchętniej widziałbym w moim teatrze rzeczy same emanujące światłem. Dlatego w ostatnich spektaklach światło często wędruje razem z przedmiotem, równoległe do tego, co się zdarza.

Z.T.: Ale, czy już wiedząc, jaki ma być ostatni obraz spektaklu wraz z jego materią i znaną fakturą, próbuje go Pan łącznie ze światłem, czy też poszukuje Pan światła dla całości, po decyzjach dotyczących innych scen?

L.M.: Wszystko, co mam w spektaklu, co daje się zawiesić bądź położyć, traci sens, jeżeli istnieje bez światła. Wtedy jest zupełnie martwe. Ile razy patrzę na tak zwane rekwizyty przez okno lub przy świetle roboczym, czuję się, jakby ktoś zburzył mój cały świat.

Z.T.: A więc, przedmioty są od razu tak przygotowywane, żeby były funkcjonalne wobec wielu zmian świetlnych?

L.M.: Robione są właśnie z tą myślą. Nieprzypadkowo od razu szukamy faktur sprawdzając, jak będzie pelzać po nich światło...

Światła trzeba szukać wraz z kształtem przedmiotu — przy określaniu jego wszelkich wizualnych możliwości. Często badam przedmiot poza spektaklem, bez żadnego kontekstu; w jakimś zamkniętym pomieszczeniu przeprowadzam próby, jak może się on odbarwić, w jaki sposób może stać się wyrazisty, tajemniczy, prawie misteryjny, jak może się uświęcić, a przy tym — nie zdradzać wszystkich treści. Pamiętam wiele prób „skrzyni z twarzą” wędrującej w *Wilgoci*; nie każda osoba do tego się nadawała, często zewnętrznie atrakcyjna uroda burzyła tę sytuację. A dziewczyna, która to początkowo kreowała, po dwóch latach zmieniła się do tego stopnia, że musiałem poszukać nowej realizatorki.

Z.T.: Co jest dla Pana najbardziej wartościowe podczas pracy nad spektaklem?

L.M.: To dziwne, ale jeżeli w czasie pracy kilkakrotnie nie mam poczucia, że jestem w kryzysowej sytuacji, gdyż wszystko obraca się przeciwko mnie, i nie mam wrażenia, że to, co udało mi się dotąd przygotować, jest bezwartościowe, a nawet, że jest jakimś kiczem, to myślę, że spektakl niewiele będzie wart... Często czuję, że coś może być odczytane jako prymitywne albo przypadkowe... Niepokoję te towarzyszą mi do premiery. Nigdy przed nią nie miałem pewności, że to, co zrobiłem, na pewno jest wartościowe. Dopiero konfrontacja z widzem daje mi jakąś gwarancję. Trudno mi powiedzieć, że wszystko, co wykonuję, jest przypadkowe, i dopiero widz mi mówi, czym właściwie jest. Ale właśnie jego odbiór daje mi pewność — coś się sprawdza w ludzkich emoc-

jach. Widz zwalnia mnie z ciągłego zmęczania i z obaw. Dzięki niemu mam satysfakcję.

Z.T.: Lecz w tym kontekście Pańskie kontrolowanie światła w każdym spektaklu staje się dalszym ciągiem procesu tworczego?

L.M.: Dlatego spektakle dla mnie ciągle żyją. Za każdym razem z rozpoczęciem muzyki zaczyna się kolejna przygoda. Nie zdarzył się dotąd zaden spektakl Sceny Plastycznej, w którym nie prowadziłbym sam światel. Z ludźmi na sali czuję się zespolony do tego stopnia, jakbym za nich otwierał oczy, rozświetlając to, co mają zobaczyć, dosycając to, a później wygaszając... Nieraz — co może jest ze stratą dla spektaklu — rozświetlałem go tak dalece, jak jest to możliwe, ale wiem, że, jeśli się wszystkiego w nim nie obnaży, nie zdobędę widzów. Czasem znowu potrafimy tak się w tych ciemnościach pogrzebać, wyszukując to, co chcemy, że spektakl idzie na granicy wytrzymałości widzenia.

Z.T.: Co właściwie powoduje tak różnorodne prowadzenie światła: wyczuwanie nastroju widzów, czy raczej chęć sterowania nimi?

L.M.: To wielka dla mnie satysfakcja, że mogę w pewien sposób sterować ludzkimi uczuciami. Niewiele jest takich sytuacji w życiu, w których można się tak diabolicznie znaleźć. Sprawia mi to tym większą radość, im głębsze emocje udaje mi się wydobyć ze spektaklu. To wszystko nie znaczy, że sam jestem chłodny i wyłącznie gram uczuciami innych. Sam się też im poddaję.

Wiem, w jakiej sali gramy, jak jest urządzona, kto przychodzi, jak się na spektakl dostaje. Nieraz całą widownię potrafi zdominować grupa, której nie mogę zdobyć — za krótko trwa spektakl. Często trzeba jakiegoś paralizującego działania, żeby odbiorców wytrącić z codzienności. Zdarza się, że kiedy udaje mi się zdobyć ostatniego widza, już się sztuka kończy. Ale robiąc światło na ogół o tym nie myślę — widz ma przecież prawo przyjść w jakimkolwiek nastroju, a jeżeli nie udało mi się go zmienić, to znaczy, że nie potrafiłem.

Z.T.: Mam wrażenie, że Pańscy aktorzy mają podobny stosunek — sądzą, że można tak nazwać realizatorów spektaklu. Lubią oglądać reakcje widzów w ciemności, w której sami są niezauważalni. I także pragną kierować nastrojami.

L.M.: To wielka ich tęsknota. W zwykłym teatrze aktorzy kontrolują to sami, w moim — mogą tylko podpatrywać reakcje widzów. Chcę, żeby je penetrowali, bo jest to jeden z momentów, który pozwala mi ich zdobyć. Wiedzą wówczas, że sami się do tego przyczyniają, co zresztą na pewno jest prawdą.

Z.T.: Dlaczego interesuje Pana kierowanie uczuciami innych ludzi? Dlaczego daje Panu tak wiele satysfakcji?

L.M.: Zaczęło się to bardzo niewinnie kilkanaście lat temu w Jugosławii, kiedy zostałem zaproszony do prowadzenia warsztatu na wyspie Preco. Zdarzenie, które wówczas powstało, miało duży wpływ na moje dalsze poszukiwania. Nazwaliśmy je później happeningiem sakralnym, ale nie nazwa była najważniejsza. Było upalne lato. Po raz pierwszy znalazłem się w klasztorze, położonym na samotnej wyspie, izolowanej od turystów. Codziennie dowożono na nią dwadzieścia kilka osób z pięciu krajów. Zaproponowałem uczestnikom, żeby każdy z nich w ciągu określonego czasu wykształcił w formie maski swoją indywidualną wizję Absolutu. Wykonanie maski stało się pierwszą częścią działania. Finał nastąpił w ostatnich dniach, kiedy w miejscowej świątyni wszyscy uczestniczący usiedli przed ołtarzem — każdy z nich miał w dowolny sposób ograć wymyśloną przez siebie formę. Aby wydobyć czyste przeżycia i emocje zdecydowaliśmy się na wykonanie spontaniczne. Ocenę warsztatową uznaliśmy za nieistotną. Byłem inspiratorem całego zdarzenia, w pewien sposób sterowałem już uczuciami, ale to, co udało mi się zobaczyć, zachwyciło mnie i przestraszyło zarazem. Uczestnicy grali wyłącznie z myślą o sobie, nie zwracając uwagi na innych. Wszystko stało się jedną, wielką ekstazą, u niektórych bardzo oszczędną, surową i pokorną, u innych — mieszczącą się na krawędzi przeżycia mistycznego. Siedziałem z muzykiem przy organach — wspólnie dosycaliśmy ich pulsowanie. Nie dziwiło mnie, że półobnażona dziewczyna wskoczyła na ołtarz i tańczyła

na nim wraz z maską, że inna spaliła swoją maskę na świecach, że jedna z Portugalek zaczęła krążyć z wielkim krzykiem w bocznych nawach — i nagle wybiegła z kościoła. Później, przez dwa dni nie mogliśmy jej odnaleźć; chciała pozostać w samotności na bezludnej wyspie... Pamiętam klęczącą martwo wśród tego Niemkę — w bezruchu, nie czyniącą zupełnie nic. Zafascynowałem się tym wszystkim.

Pomyślałem, że niekontrolowane wyrażanie emocji nigdy nie doprowadzi do teatru. Jeżeli chce się je z siebie wydobyć, należy iść do świątyni, czy do innych miejsc, gdzie się już to zdarzało i jeszcze może się zdarzyć. W teatrze można wykorzystać emocje i stany, które powstają w sytuacjach krańcowych — trzeba je jednak tak modelować, by udzielały się widzom, a nie ludziom, którzy kreują spektakle.

I stąd się bierze wielka pokora w działaniach mojego zespołu. Nie domagam się od aktora żadnych przeżyć, czy jakichkolwiek ekspresyjnych działań — wiem, że nie ujarzmiłbym tego. Niechaj sobie mój aktor podłoży, co chce, pod to, co robi, ale nie wolno mu tego obnażyć, gdyż, jak sądzę, do niczego nie może to doprowadzić. W teatrze trzeba natomiast tak budować akcję i sceny, żeby u widza powstawały napięcia, jakie mi towarzyszyły, kiedy oglądałem działania na Precu... Zespół uczestników, który to tam wykonał, stał się więc dla mnie odpowiednikiem widowni, a przy pomocy moich aktorów musiałem wymodelować resztę... Jakże inną się stała ich funkcja w tym przypadku! Zbliżyli się do widzów, stając się tylko świadkami...

Z.T.: Więc widzowie stali się dla Pana aktorami?

L.M.: Nie chciałbym ich tak określać...

Z.T.: Czy bardziej zależy Panu na dziele, czy na emocjach odbiorców? A może należy to w jakiś sposób łączyć?

L.M.: To dla mnie jedna całość. Nie idzie mi wyłącznie o obraz — wszystko musi się integrować.

Z.T.: Reżyser na ogół robi spektakl, a widzowie przychodzą i oglądają go, doznając, oczywiście, wielu wrażeń i emocji. Pewien typ doznań jest pożądanym, ale na ogół — pozwala się widzom na swobodę. Pan chce wywoływać emocje o specjalnym napięciu i włączać je bezpośrednio w spektakl, zmieniając zasadniczo jego charakter. Były podobne próby, ale zamierzone rezultaty osiągnęto poprzez ludzkie działania aktorskie. Pan chce to zrobić inaczej...

L.M.: I dlatego moje spektakle są tak konstruowane, żeby widownia stawała się częścią scenografii, żeby widz ją dokomponowywał. Chciałbym mieć widza wewnątrz tego wszystkiego... Już sporo mówiliśmy o *Brzegu*; najpełniej próbowałem to zrobić właśnie w tym spektaklu. Pragnąłem, żeby jego widz stracił

możliwość kontroli kinetycznej, nabrał wątpliwości, co do tego, co jest prawdziwym podłożem, żeby zostały zachwiane jego przyzwyczajenia, co do kierunków; chciałem, żeby nagle w tym wszystkim pojawił się kosmos, gdzie już nie wiadomo, gdzie co jest, nie wiadomo, co skąd przyszło, co jest za, a co obok, co się kiedy zawali, a co odwróci. Chciałem, żebyśmy gruntownie powytrącali siebie z naszego codziennego poczucia materialności i przestrzeni.

Z.T.: Czy istnieje jakaś skala emocji, która specjalnie Pana interesuje? Jak by Pan ją określił? Czy jest ona bliska uczuciom doznawanym podczas uczestniczenia w rytuale?

L.M.: Chyba tak. Myślę, że świetnie służy temu ciemność. Jest dla mnie najwdzięczniejszym gruntem... Z niej właśnie chciałbym wszystko wydobywać.

Z.T.: Więc ciemność to podłoże pewnego typu emocji?

L.M.: Tak. I w pierwszej chwili wydaje się to proste — wiadomo, że wystarczy wejść do ciemnego pokoju i od razu coś nas ogarnia. Ale potem z ciemności trzeba coś wygrzebywać, z trudem wyciągać. Pozwala nam jednak ona na wszystko — w niej możemy mieć najczystszy kontakt z Bogiem. „Noc ciemna” Jana od Krzyża, to ten stan, który mógł doprowadzić go do mistycznego upojenia i spotkania. Broniłbym więc ciemności jako zasady. Tylko w teatrze musimy ją rozwarstwić, położyć, podzielić, otworzyć, wydłużyć, dać jej nieskończony wymiar głębi...

Z.T.: Jak można by jeszcze inaczej określić odczucia, które pragnie Pan wzbudzać? Moim zdaniem bliskie są one emocjom, doznawanym podczas jakichś obrzędów, wzruszeniom sakralnym, prowadzącym ku transcendencji, a także do przeżyć wartości egzystencjalnych. A może także, odbywa się dzięki nim jakaś penetracja podświadomości?

L.M.: Nie wykluczałbym także tego ostatniego momentu... Dochodzimy jednak, jak zauważyłem, do rozważań, przy których kończy się moja możliwość nazywania... Istnieje we mnie tęsknota za jakąś świątynią, która może się zdarzyć w przestrzeni spektaklu, za jakąś uświęconą tajemnicą, ale nie można tego przecież dokładniej określić. A przy tym — jest jeszcze coś innego, co się temu wszystkiemu przeciwstawia — prawda o mnie samym, o moich pragnieniach.

Ta pierwsza tęsknota została silnie wydobyta już w *Piętnie*, w którym, po raz pierwszy, na szerszą skalę zastosowałem czerń — korci mnie zresztą przy każdej premierze i powtarza się w wielu finałach. Jak mówiłem, w *Piętnie* amfiteatralnie skonstruowana widowiska została przetoczona w głąb sali — w tajemnicę, w mrok. Później otworzyłem inną, zimną przestrzeń, położoną gdzieś głęboko, w dole — i kazałem widzom dalej patrzeć na spektakl... *Piętno* stało się czymś, co można by nazwać moim credo. Jakbym niczego więcej nie chciał już powiedzieć, tylko nawoływał, by wejść do środka tajemnicy, aby zobaczyć, jaką jest! Aby przekroczyć barierę możliwości poznania — w jakimś transie...

Z.T.: Czy zgodzi się Pan, że treść Pańskich spektakli wyznacza ciągle badanie relacji między sferą sakralną, ludzkimi dążeniami do transcendencji, a szeroko rozumianą materialnością?

L.M.: Można tak o niej powiedzieć.

Z.T.: W Pańskich spektaklach materia, reprezentowana, na przykład, przez proste jakości jeszcze nie poukładane w struktury, kształtuje jednak jakieś formy czy załączki rzeczy. Między prostotą jakości materialnych, przedmiotami w trakcie powstawania, a sferą sakralną istnieje olbrzymi rozróż.

L.M.: Są w mojej pracy rzeczy, co do których naprawdę nie wiem, jak powstają, ani czym do końca są...

Zawsze jednak chciałem, żebyśmy czuli nierealność tego, co jest w spektaklu, żeby nie było to namacalne, żeby to, co się widzi, przy każdym zbliżeniu oddalało się i przesuwało coraz dalej...

Z.T.: Pragnie Pan więc, żeby to wszystko zostało zawieszony w swoim istnieniu, stało się czymś nie do nazwania? Czy jednak każdy z obrazów nie może być zastąpiony innym? Nie wynikają one przecież z siebie. Są między nimi takie, które sugerują jakiś logiczny ciąg, ale istnieją także inne, właśnie zastępowalne. Dlaczego? Czy zmierza Pan przez to, na przykład, ku odsłonięciu



prostej, pierwotnej materii, która się dopiero kształtuje, czy też pokazuje Pan raczej łatwe jej niszczenie, rozpad, a więc także tkwiącą w niej negację zasadniczych wartości?

L.M.: Materię modeluję, albo działam na nią destrukcyjnie. Obie sytuacje są ważne.

Z.T.: Czy to znaczy, że wszystko jedno, co Pan stosuje w danym momencie? I chodzi tylko o emocje odbiorcy, a nie o spektakl i jego znaczenie? Odbiorcy poszukują znaczenia...

L.M.: Wiem, że tak jest, i nie chcę robić z siebie ludowego artysty, który zupełnie nie wie, co czyni. Ale naprawdę do końca nie wiem, dlaczego w jakimś momencie w pewnych kierunkach zmierzam, a w innych zaś nie. I nie mam wcale potrzeby zastanawiania się nad tym. Jeżeli czuję, że coś w danym momencie będzie dla spektaklu najlepsze, stosuję to. I wiem, co jest w danym momencie najlepsze — ma to przede wszystkim służyć potęgującemu się napięciu, o którego wytworzenie mi idzie.

Z.T.: Czy można powiedzieć, że przy pewnych wyborach powstrzymuje się Pan od nazywania i dokładniejszego określenia znaczeń?

L.M.: Staram się właśnie wszystkiego do końca nie wiedzieć. Ale w sumie jest to dosyć dziwne: najczęściej działam spontanicznie jakbym zupełnie nie kontrolował tego, co tobie, lecz nieraz dokładnie i precyzyjnie wiem, co mam, na przykład, powtórzyć, żeby dokonało się to, do czego dążę. Jest więc we mnie coś irracjonalnego i racjonalnego równocześnie.

Z.T.: Czy dotyczy to także rytmu spektakli?

L.M.: Właśnie rytm kontroluję świadomie. Najchętniej rozpocząłbym próby z gotową muzyką, ale jest to na ogół niemożliwe, robię więc najpierw same obrazy, pozbawione dźwięku.

Z.T.: Czy dodawana później muzyka potwierdzała wewnętrzną rytmiczność spektaklu?

L.M.: Coś takiego parokrotnie się zdarzyło. Ale rytmiczność powstaje głównie poprzez wewnętrzną pulsację obrazów. Zdarza się, że w czasie prób mam dwukrotnie więcej materiału niż potrzeba — eliminuję więc to, co nie zgadza się z całościowym rytmem. To budowanie napięcia, narastanie sytuacji, potrafię sobie jakoś ponazywać. W większości kieruję się swoim odczuciem.

O wyrazie całości spektaklu nieraz decydują niezbyt zauważalne elementy. We *Wióknach* blisko widzów została umieszczona forma negatywu rzeźby głowy; spełniała wiele funkcji — była miednicą, misą chrzcielną, gniazdem, pozornym źródłem światła. W pewnym momencie niebawale ważny stał się jej nierównomierny, telepiący się ruch. Także i on budował rytmikę całego spektaklu.

Z.T.: Rytm spektaklu spojony jest nierozłącznie z przestrzenią i światłem. Kierunek poszukiwań przestrzennych wyznaczyła — i ograniczyła jednak — sala, w której grywa Pański zespół, do tej pory służąca w dzień jako miejsce wykładów.

L.M.: Trudno zaprzeczać faktom — naszą przestrzeń musimy kreować właśnie w tej sali. A rytm rzeczywiście wiąże się z przestrzenią. Chciałbym, żeby wszystko, co jest widoczne w spektaklu, było daleko, jak najdalej, i przez to wyzwalało poczucie niemożliwości przybliżenia się, jak ręka na jednym z płócien Salvatora Dali, która się wyciąga w nieskończoność, a jednak nie dotyka tego, ku czemu zmierza. Najlepsze rozwiązanie miałibyśmy wtedy, gdyby nie było ścian, gdyby nie było się o co oprzeć...

W pewnym momencie stwierdziłem, że mam świadomość robienia przestrzeni — i stało się to dla mnie jakby końcem mojej przygody... Przeraziłem się, że mogę to w pełni kontrolować, że potrafię bez żadnego przeżycia zrobić iluzję przestrzeni. Dlatego uciekłem do *Brzegu*, żeby szukać gdzie indziej, żeby się do czegoś zmusić. Mógłbym zrealizować wiele spektakli z głębią. I byłyby one w pewien sposób zafalszowane, gdyż miałbym je za darmo — sam wcale bym ich nie przeżył. Lubię zdobywać widzów, a nawet lubię nimi sterować, ale wraz nimi muszę wierzyć w tą samą prawdę. Jeżeli zrobiłbym spektakl stosując wyłącznie znane mi środki techniczne, pojawiłby się w nim fałsz. Być może,

w teatrze jesteśmy szalbierzami, ale nie chciałbym być świadomy tego do końca. Dlatego nie chcę mieć świadomości kontrolowania wszystkiego, ani pełnej wiedzy o znaczeniach swego teatru — byłoby to tym samym, co rozpoznanie tajemnicy. A nie powinno się jej znać...

Tak jak pragnę do końca czegoś nie wiedzieć, chcę być także zmęczony teatrem. Dopiero wtedy wiem, że przebyte trudności coś znaczą — i do czegoś prowadzą. Chcę być też tym, co sam robię, zdziwiony. Na szczęście to mi się zdarza. Nawet niedawno, na otwarciu wystawy *Brzegu*, zdziwiłem się, jak wpadłem na pomysł zrobienia skrzyń z pootwieranymi wiekami, poprzerastanych sizalem... Zastanawiałem się, skąd mi to przyszło do głowy. Pytałem aktorów, jak im to wtedy tłumaczyłem — sam już nie pamiętam. Czy dzisiaj wpadłbym na coś takiego? Miałem do siebie dystans, a zarazem satysfakcję — wiem, że sam to zrobiłem, ale jak do tego doszło? Oglądałem więc jakby cudzą wystawę...

Zapominam poprzednie realizacje, chcę się od nich odciąć, żeby zaczynać „od zera”. Wiąże się z tym moje zabieganie o ciągle nowy zespół. Po jakimś czasie mam chęć rozstania się z ludźmi, z którymi pracowałem, jako z materiałem, który i sam się zmęczył, i mnie już trochę obnażył — i już wie, że czasem może coś za łatwo powstać. Wolę, żeby przyszedł ktoś, kto niczego nie będzie wiedział. Prawie wszyscy, którzy przychodzą do zespołu Sceny Plastycznej nigdy przedtem nie widzieli mojego teatru, i zupełnie nie wiedzą, czym on jest...

Daje to mnie samemu możliwość wejścia w teatr na nowo... Pobudza moją witalność, odświeża. Ale po paru latach wszyscy się znowu męczymy. Ja jednak mogę sobie pozwolić na zmęczenie pracą, bo nie jest to takie groźne — przerywam ją wówczas, i czekam, a po pewnym czasie wracam do niej z powrotem. Ale jeżeli oni się zmęczą, wszystko się psuje od podstaw: nie będą już mogli zrobić niczego nowego, jeżeli będę chciał coś zrealizować. Z.T.: Mówiono o Pańskich poszukiwaniach, że mają na celu badanie przestrzeni, że jest to główny temat spektakli...

L.M.: Ale tak nie jest — przestrzeń zawsze służy tematowi. Za największy dramat tak zwanego „teatru plastycznego” uważam podobny problem. Ten teatr, który w większym stopniu niż inny wykorzystuje plastykę, nie może przecież polegać na czystym estetyzowaniu, na przeżywaniu obrazów, z których nic nie wynika. Teatr musi być przekazem jakichś idei, a nie służyć wyłącznie estetycznym wrzuceniom.

Z.T.: Jak Pan określa swój zespół — jako techniczny czy aktorski?
L.M.: Ludzie, którzy mi pomagają, z pewnością nie są jedynie

II. 8. 9. „Wilgoć”, 1978



pracownikami technicznymi; maszynistów nie interesuje, jak funkcjonuje całość spektaklu. Mój zespół ogląda je, chce być w ich środku, w ich materii. Buduje spektakle, ale chce je także na swój sposób przeżywać. Czy nie można by powiedzieć, że ludzie ci, to aktorzy, których specyficzną formę wykształciła koncepcja naszego teatru?

Z.T.: Jeżeli używa Pan w spektaklach postaci ludzkich niewiele ma to jednak wspólnego z aktorskim graniem. Choć zostały wyznaczone reguły ich działania, czy prezentowania się na scenie, ich zachowania nie różnią się od życiowych. Dlaczego tak jest?

L.M.: Nie musimy przecież stosować jakiegoś grania...

Z.T.: Czy łączy się z tym idea, że człowiek ma być, a nie grać — jak na przykład było w dawniejszych formach teatru Kantora?

L.M.: Właśnie to mieliśmy na względzie. Ci „aktorzy” mają, po prostu, być. Tak samo istnieją, gdy — na ogół niewidoczni — przemieszczają w głębi pola gry jakieś rzeczy czy plansze. A nawet podobnie istnieją w *Brzegu*, w którym nie grają wcale ról mnichów, choć są osłonięci habitami. Lecz nawet wtedy, kiedy przesuwane są perełki, czujemy, że czyni to ludzka ręka, a nie jakiś mechanizm.

Z.T.: Sądzę, że w Pana teatrze jest więcej specyficznego aktorstwa niż się na ogół wydaje — zdarzało mi się, na przykład zauważać w *Wilgaci*, że niektóre z „grających przedmiotów” obsługiwał inny niż zazwyczaj zestaw osób. Wydaje mi się, że zespół, który od początku nie robi spektaklu, choć niewidoczny, realizuje go znacznie gorzej...

L.M.: Wiem o tym — i zgadzam się z Panem w zupełności. Zespół, który stworzył spektakl, powinien go dalej prowadzić. Ma bowiem inną świadomość, inne poczucie wagi każdego elementu i jego działania, ze względu na trud włożony w jego przygotowanie. Po prostu — spektakl staje się jego własnością. Praca nad *Brzegiem*, to także kilka miesięcy żmudnego przewlekania się, nie tylko próby techniczne. Trudno w tym czasie podniecać się sztuką, ale dzięki wykonanym wówczas czynnościom, spektakl stał się własnością tych, którzy przy nim pracowali.

Z.T.: Mam wrażenie, że dla wielu członków zespołu spektakle bywają swego rodzaju rytuałem, powtarzaną ceremonią, przesyconą nie tylko wartościami technicznymi, ale i znacznie wyższymi — sięgającymi jakiejś tajemnicy.

L.M.: Być może. Nie rozmawiam z nimi o tym.

Z.T.: Czy zespół uczy się w jakiś specjalny sposób poruszania się w ciemności? Większość ich czynności polega na przesuwaniu przedmiotów i wprowadzaniu w ruch różnych mechanizmów za kulisami.

L.M.: Sami jakoś opanowują technikę precyzyjnego poruszania się bez światła... Natomiast nigdy nie mają szansy zobaczenia całego spektaklu. Jak mówiłem, jest to dramat tego zespołu. To, bez wątpienia, strata, mimo że wolę pracować z ludźmi, którzy niczego nie wiedzą o moim teatrze. Ale to zupełnie inny aspekt całej sprawy.

Właściwie moi aktorzy tylko dzięki reakcjom widzów coś wiedzą o spektaklu, w którym grają.

Z.T.: Nie mówiliśmy jeszcze, w jaki sposób dochodzi Pan do kształtu przedmiotów, funkcjonujących w spektaklach?

L.M.: Przed spektaklem gromadzę tworzywo o podobnej fakturze, na ogół monochromatyczne — zgodne z moim wyobrażeniem materii finału — z którego chciałbym zrobić obiekty. Nie mam jednak pełnej wiedzy o tym, co z niego wykonam. Nie wiem też wcale, jak te przyszłe obiekty mają działać, i jakie mają być. Ale od razu uwzględniam przekształcenia, którym będą ulegać ze względu na padające na nie światło. Później sprawdzam tworzywo na pewnej „ścianie”, czy też raczej w jakiejś ograniczonej przestrzeni. Także i ją muszę odnaleźć — nawet jeżeli decyduję się na rozegranie spektaklu w czerni, to może być ona bliższą, matową, fakturową, z jakimiś zadrapaniami czy z omszałym rysunkiem...

Z.T.: Wreszcie wykonuje Pan z tego tworzywa skrzynie, konstrukcje, ekrany, na poły rzeźbiarskie elementy, maski. Jak dochodzi Pan do pełnych kształtów, które będą istotne w spektaklu?

L.M.: Bardzo trudno zrekonstruować wszystkie etapy, przypomnieć sobie kolejność decyzji. W każdym razie, w przypadku wykonywania skrzyni muszę już wiedzieć, jakie będzie miała światło, i w jakim będzie układzie — w pionowym, poziomym, czy też zmiennym. Mini-pakamera, nowe, inne przestrzenie, w pewnych momentach pojawiają się w miejsce większej przestrzeni, która nagle gaśnie. Tworzą one kolejny układ iluzji. W spektaklach używam obiektów, jakie są potrzebne dla właściwego wyrazu całości; często są to skrzynie, ale także formy antropomorficzne, czy nadające się do przemieszczania faktury, a nawet — falujące zboża.

W tym samym czasie, kiedy określam formę przedmiotów, buduję spektakl w innym aspekcie — całą podstawową przestrzeń dzielę na segmenty poziome, a także na warstwy, idące coraz bardziej w głąb.

Może to zabrzmieć zaskakująco, ale zawsze duże znaczenie miało dla mnie to, co się dzieje w świecie przyrody. Ciągle obserwuję działanie wiatru, ruch liści, płynięcie wody. Nie ma w moim teatrze bezpośrednich przeniesień natury, ale ona sama, choć transponowana, stale jest w nim obecna. Przyroda, albo tęsknota za nią, inspirowała mnie wielokrotnie, wręcz zmuszała do zastosowania jakichś form.

Wyraźniejsze jest to wszystko w moich stazach, kończących się zawsze pokazami w formie spektaklu. Staz w Bolesławcu, a raczej dziesięć kilometrów za miastem, przygotowywałem dość długo. Pojechałem tam w maju i poprosiłem władze miasta, by wykupiły część zasianej łąki — żeby właściciel nie ścinał na niej trawy. Teren szedł skarpą ku górze, po drugiej stronie płynęła rzeka, bodaj Bóbr. Staz odbywał się w lipcu. Doprowadzono prąd, całą potrzebną mi przestrzeń mogłem więc oświetlić reflektorami. Wcześniej marzyłem o wietrze — akurat tak się stało — tego wieczoru, kiedy odbywał się finał warsztatu trawa zaczęła pulsować. Zastosowałem muzykę; ukryty w trawie Krzesimir Dębski grał na skrzypcach, a gdzieś przy brzegu rzeki na fidoli Jan P. Kaczmarek. Dźwięk doprowadzono jednak tam, gdzie działa się akcja *Widzów* przywieziono z Bolesławca autokarami, wypro-



wadzone na drogę, umieszczono na skarpie. Pokaz składał się z wielu scen, ale jedna jest dla naszego wątku ważna: nagle silna linia światła przecięła łąkę, biegnąc od strony rzeki wprost ku widzom. U końca świetlistej smugi, widocznej w wibrujących trawach, zamajaczyła biała plama. Po chwili dało się rozróżnić sylwetkę konia. Za nim szedł oracz, przecinający brudną ziemię. Spód niej w ślad za ciąciem pługa wychodzili szeregiem żywi ludzie... Oracz zbliżał się do widzów.

Wykonanie odpowiedniej konstrukcji zajęło mi dwa tygodnie. Pług nie mógł zawadzić o człowieka — jego ciącie było więc markowane, prawdziwe zostało zrobione godzinę wcześniej. Koni musiał nauczyć się specjalnie chodzić. Wszystkie te przygotowania by odsłonić żywych ludzi, powstających, jakby rodził się z ziemi.

W *Wędrownem* mamy na końcu podnoszenie plachty. Do finału zainspirowała mnie właśnie opowiedziana scena ze stażowego spektaklu.

Z.T.: Czy zrealizował Pan dużo takich jednorazowych spektakli?
L.M.: Kilkanaście. Większość z nich powstała za granicą; w ostatnim okresie stały się one dla mnie może nawet ważniejsze niż robienie teatru. W Polsce prawie nikt nie wie, że tym się zajmuję. Prowadzone przeze mnie staże zawsze kończą się spektaklami — ograniczenie się do nauczenia ludzi jakichś umiejętności nie wydaje mi się najbardziej interesujące. Zawsze pragnę coś konkretnego zrealizować. Istnieje jednak zasadnicza różnica między spektaklami teatralnymi a stażowymi. W stażach rysuję generalną koncepcję działania i zwracam uwagę na pełny wyraz emocji, dopuszczam więc bycie sobą i pewien brak dyscypliny — jest to zupełnie przeciwstawne do zasad, jakie stosuję podczas pracy w teatrze.

Niedawno miałem ciekawy staż w Scheersbergu. Jego uczestnikom zaproponowałem przedstawienie najbardziej charakterystycznych momentów dzieciństwa. Brali w nim udział ludzie między dwudziestym piątym a trzydziestym rokiem życia. W ciągu

pierwszych dni ich poszukiwania przebiegały w pamięci, zwierzenia zamieniały się nieraz w spowiedź — uczestnicy wywiekali z siebie to, co najbardziej ich bolało. Dotyczyło to przede wszystkim sfery erotycznej... Codziennie do drugiej, trzeciej w nocy, czułem się jak spowiednik...

Realizacja stażu zaczynała się w jednym, dość dużym pokoju. Był październik, dość zimno; od strony odległego o pół kilometra Bałtyku zawiewał wiatr. W pokoju zebrano się około stu osób — uczestników innych staży, przebiegających w pobliżu. Po otwarciu drzwi widać było tylko mrok — i grubą, przyczepioną do klamki, srebrzystą linę. Prowadziła w przyrodę, w mrok, przechodząc przez odległe od siebie od trzystu do pięciuset metrów pokoje uczestników staży, poprzez zorganizowane przez nich samych przestrzenie dzieciństwa, obrazy wnętrza tych ludzi. Wcześniej podprowadzono prąd, zbudowano, co kto chciał — każdy przez dwa tygodnie mógł urządzać swój własny świat. Lina biegła przez pokoje, wąwozy i plaże... Sam byłem gdzie indziej — w latarni morskiej; widziałem tylko punkty świetlne, rozciągające się w odległości pięciu czy sześciu kilometrów. Puściliśmy jednolitą, silnie nagłośnioną muzykę. Widz szedł w mroku — trafiał do różnych wnętrz. W każdym z nich miał inną sytuację. W pokoju wyklejonym choinkowymi aniołkami dziewczyna maniackalnie puszczała mydlane bańki; gdzieś dalej, w drugim pomieszczeniu, facet bez przerwy spuszczał wodę z wucetu; w innej kapliczce tej drogi krzyżowej inna dziewczyna ustawicznie otwierała szafę i przebierała się w matczyne, półerotyczne ciuchy. Wiele drażliwych sytuacji... Ktoś w jakiejś rodzinie zginął, ktoś z rodzeństwa się do tego przyczynił; ludzie ujawniali to, co prawdopodobnie nie wyszło w żadnych dochodzeniach... Wiem, że aż z Kilonii ktoś przywiózł starą szafę, ktoś inny pojechał do rodziny pod Monachium po jakieś szczegóły. Po dwóch godzinach widzowie — ciągle prowadzeni przez linę — wracali innymi drzwiami do tego samego pokoju. Nie zażądałem sobie trudu oglądania tego wszystkiego, nie chciałem iść do tych pokoi — bałem się tego bardzo. Znam je tylko z wcześniejszych opowiadań.

Z.T.: Jakie znaczenie posiada dla Pana tego rodzaju staż? Czy jest to jedynie scenariuszowe ćwiczenie? A może poszukiwanie jakiegoś materiału?

L.M.: Przede wszystkim było w tym kierowanie emocjami uczestników — zarazem ich wszystkich, podnieciłem tą pracą. Ale także — sprawdzałem plastycznie różne sytuacje. I w tym aspekcie ważny był dla mnie widok całości z wieży, wcale nie wnętrza tych ludzi.

Fot. Stefan Ciechan: il. 10, 11; Andrzej Polakowski: il. 1-9

Zbigniew Taranienko

„ZIELNIK” – OPIS SPEKTAKLU

Widzowie, którzy zasiądą w kilku podwyższających się rzędach, wpuszczani są do sali przy roboczych światłach. Na górze widać przyczepione do metalowej konstrukcji zrolowane płaty białego płótna i jakieś pozwijane worki. Na białej podłodze niewielkiej sceny, po obu stronach dużego, pękniętego na środku białego obiektu, najbardziej przypominającego lupinę lub muszlę, siedzą dwie postacie kobiet w jasnych sukniach.

Akcja przebiega w przekształcającej się przestrzeni — w czasie trwania spektaklu rozszerzy się ona i ostatecznie przemieni w długi, biały tunel.

1. Ciemność. Dynamiczna muzyka, przez którą przebijają dźwięki jakiegoś silnika. Słychać szelest zsuwających się w dół wielkich, białych płacht. W błyskach ostrego, fioletowego światła, co dwie, trzy sekundy, przy których przebiega cała scena, odsłania się zaledwie kilkumetrowa, biała przestrzeń. Widać

il. 10, 11. „Brzeg”, 1983



w niej huśtającą się horyzontalnie w powietrzu pełną ekspresji postać mężczyzny. Ciągłe zapalanie się i gaśnięcie światła powoduje, że ciało mężczyzny — podobnie jak działania wykonywane w tym samym czasie przez inne postacie — widać w ostrych skrótach, w niepowtarzających się, pełnych dynamiki obrazach, utrwalanych chwilami ciemności. Mężczyzna, w pasie zaczepiony linami, zwrócony jest głową, osłoniętą białym nakryciem, ku tyłowi sceny. Bosymi stopami, skierowanymi w stronę widowni, i rękami, którymi trzyma się innych lin, kontroluje dynamikę ruchu — wyrazistego i płynnego zarazem. Jest cały owinięty w płaty białego płótna i papieru, spod którego miejscami prześwieca nagie ciało. Początkowo huśta się wysoko, zawisając wielokrotnie nad pierwszymi rzędami widzów, później coraz bardziej obniża swój lot. Z przeciwnych, bocznych kulis — podczas trwającego ciągle lotu mężczyzny — wychodzą na scenę dwie postacie odrealnionych, jakby niczego nie widzących kobiet. Obie są białe, ubrane w długie, białe suknie i ściśle przylegające do głów czepki. Bardzo wolno, stopa za stopą, z opuszczonymi rękami, nie wykonując żadnych innych gestów, podchodzą bliżej do siebie. Przybliżają się do środka sceny. Wycofują się. Po chwili pojawiają się na powrót — znowu naprzeciwko siebie, każda w przeciwnym rogu sceny. Idą ku sobie — nie zmieniając swego rytmu i sposobu zachowania — mijają się. Dochodząc do narożników obracają się przodem do widowni i idą wolno do przodu wzdłuż boków sceny. W połowie jej szerokości zwracają się twarzami do siebie, po przejściu kilku kroków obie w tym samym momencie klękają i wyciągają ręce. Każda z nich na chwilę odsłania bliżej siebie położoną połowę lupiny, po czym zamyka ją i siada na piętach. Błyska czerwona jej barwa. Pod lupiną mieści się jakiś kształt, przypominający miękką sylwetkę ludzką. Znajdujący się właśnie nad nią mężczyzna obniża się. Białe kobiety podnoszą się na kolana, ustają i ukazują obie części lupiny — czerwonymi środkami na zewnątrz po raz drugi. Padają, przykrywając się nimi. Po chwili wstają i wychodzą z obu częściami lupiny w ręku — każda w innym kierunku. Na podłodze, w mroku pozostaje bezcielesna forma — kobieca suknia z przyczepioną do kołnierza głową. W tym momencie mężczyzna kończy swój lot, płynnie spada na podłogę plecami do góry, obejmuje miękką sylwetkę. Intensywny dźwięk muzyczny. Mężczyzna wraz z kobiecym kształtem w ramionach przewraca się na plecy. Ostatnie błyski fioletowego światła. Ciemność.

2. Inna muzyka. Słabe światło rozjaśnia jedynie podłogę sceny. Po całej jej szerokości, równoległe do jej boków, wolno i nieprzerwanie przetacza się wyprostowany mężczyzna — z pleców na piersi, z piersi na plecy — mocno obejmując odsłoniętą przed chwilą bezcielesną, kobiecą postać. Światło, rzucane na tył sceny i na jej boki, wydobywa z mroku dwie głowy ludzkie, zarysy ciała, dynamiczną materię ubiorów. Postać kobieca — zwiewna suknia — pojawia się na przemian nad mężczyzną i pod nim. Mężczyzna, nie zmieniając swej wyprostowanej pozycji ani kierunku ruchu przewraca się wielokrotnie, ale w zmiennym rytmie — niekiedy zatrzymuje się, zgodnie z muzyką i przygasającym przy jego obrotach światłem. Ciemność.

3. Światło. Biała przestrzeń sceny staje się trzykrotnie dłuższa niż uprzednio była. Ekspresyjna muzyka, nasycona dynamicznym głosem kobiecym. W końcu białego tunelu, na tle wysokiego, wąskiego przedmiotu, przez chwilę widoczny, jasno oświetlony, nagł, odwrócony tors kobiety z opuszczonymi ramionami. Twarz w dole, niewidoczna, okryta włosami, ręce rzucają głębokie cienie. Wraz z końcem wokalizy zapada ciemność.

4. Nowy motyw muzyczny. Środkowy plan sceny zostaje podzielony plamami o różnych barwach — obszar od lewej strony widowni ma kolor zielony, następne — czerwony, żółty i niebieski. Nieco bliżej w jasnej przestrzeni po obu bokach sceny siedzą na piętach zwrócone profilami do siebie dwie na biało ubrane kobiety z osłoniętymi głowami. Trzymają oburącz szeroki płat białego płótna o długości równej szerokości sceny. Na nim leży mężczyzna. Przy podnoszeniu do góry płótna przez jedną z kobiet,

mężczyzna wolno przetacza się w stronę drugiej kobiety. Kiedy ona, z kolei, podnosi płynnym ruchem płótno, mężczyzna przewraca się na powrót w drugą stronę. Ruch ten powtarzany jest wielokrotnie. Przez moment — w dali — błysk nagiego torsu kobiety. Później w głębi tunelu widać zarysy niezróżnicowanej, wielogłowej formy, zajmującej prawie całą scenę. W miarę jej powolnego zbliżania się do przewracanego ciągle mężczyzny rozdziela się ona na cztery wielkie postacie. Wszystkie, w rzędzie, podchodzą coraz bliżej do bohatera, w pewnym momencie leżącemu bez ruchu, plecami do góry, na środku sceny.

5. Wysokie figury kobiet o wyraźnie wymodelowanych głowach i piersiach, ubrane w długie suknie o wąskich rękawach wchodzą w kolorową strefę sceny. Każda z nich nabiera innej barwy. Białe ubrane kobiety przetaczają mężczyznę ku figurze zielonej, stojącej z lewej strony. Mężczyzna podnosi się na kolana, skłania głowę, wyciąga do niej ręce, dotyka okolic jej brzucha. Po chwili wysypują się z niego paprochy, jakieś zwitki i śmieci. Zielona figura cofa się w głąb sceny, a mężczyzna pada. Białe kobiety przetaczają go ku następnej — żółtej. Mężczyzna klęka, wyciąga ręce, dotyka jej także. Podnosi do góry wyciągnięte pasma jasnych klaków. Żółta figura oddala się, podobnie jak poprzednie. Mężczyzna z modlitewnym gestem zbliża się do kolejnej — czerwonej figury. Odsuwa się ona od niego gwałtownie, nie pozwalając na bliższe zbliżenie. Tak samo jak poprzednie, wycofuje się w głąb sceny i ginie w mroku. Mężczyzna pada po raz trzeci. Białe kobiety przetaczają go ku ostatniej, stojącej po prawej, błękitnej figurze. Na wezwanie klęczącego mężczyzny błękitna pochyła się i obniża; mężczyzna dotyka jej ramion i głowy, zbliża się do niej. Błękitna przychyliła się do tyłu, mężczyzna łączy się z nią w objęciach. Ich sylwety giną w mroku przy wygasających światłach i dźwiękach muzyki, przybliżających się do widowni i powracających w głąb przestrzeni tunelu. Zapada ciemność.

6. Na krótko na najdalszym planie sceny pojawia się znowu oświetlony, nagł, odwrócony tors kobiety z towarzyszącą mu ekspresyjną, zmysłową wokalizą. Silne wyciemnienie.

7. Przy przyćmionym świetle i spokojnej muzyce na nieco bliższym planie sceny — na jej środku — spada z góry niezbyt szeroki płat płótna sięgający podłogi. Zastłania wyciemniający się zarys kobiecego torsu, centralnie dzieli przestrzenny tunel. Po chwili płótno rozświetla się, całe się jarzy. Po obu jego stronach, blisko boków sceny, pojawiają się profile dwóch klęczących, zwróconych ku sobie figur. Stają się coraz jaśniejsze, białe. Zza płótna, z obu stron, wyciągają się w kierunku ich głów ludzkie ręce. Zdejmują z nich maski. Podnoszą je rytualnym gestem do góry. Obraz zapada w ciemność. Nikną figury, jeszcze przez chwilę jarzy się płótno.

8. Na chwilę, w jednym błysku, pojawia się rozświetlony, odwrócony tors nagiej kobiety w perspektywie białego tunelu.

9. Światło w głębi białego tunelu. Z dźwiękiem, przypominającym osuwającą się lawinę kamieni, na najdalszym planie sceny gwałtownie rozwija się zaczepiona blisko sufitu tkanina, z jakiej wykonuje się worki bądź opakowania, o kształcie ludzkiej sylwety, poddanej zniszczeniu. Przyczepiona jest do niej na górze maska kobieca, a nieco niżej — piersi. Po chwili — trochę bliżej — podobny, głośniejszy odgłos, i spadanie drugiej, postrzępionej tkaniny. Wraz ze spadaniem kolejnych strzępów sylwet — coraz bliżej widowni — przybliża się też do niej ten sam, wzmagający się dźwięk, a także światło. Tkanin jest w sumie kilkanaście, wszystkie mają zaznaczone, kobiece twarze, niektóre z nich biusty, a nawet podbrzusza. Ostatnia z nich rozwija się z hukiem nad głowami widzów, siedzących w pierwszym rzędzie. W ciszy zapala się na widowni światło. Jednocześnie gaśnie na scenie. Płaskie, antropomorficzne kształty zmieniają barwę z ugrowej na ciemną barwę ziemi. Ich kontury rzucają cienie; kontrastowo odcinają się od jaśniejszej przestrzeni. Na podłodze pozostaje kadłubek bezcielesnej, kobiecej postaci.

