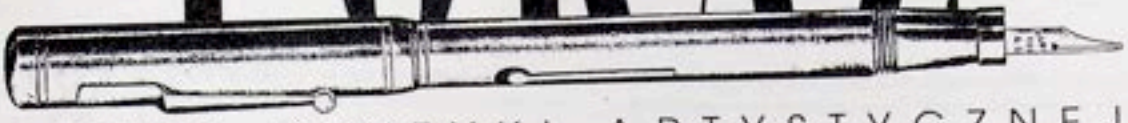
POKAZ



PISMO KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ

GRUDZIEŃ 1995 4 (13) CENA 4 zł ISSN 1231 9562

Teatr ma w sobie taki obszar, na którym bezpośrednio styka się z plastyką tak, jak ma obszary wspólne z literaturą czy muzyką. Scenografia – obojętne, przepyszna czy najskromniejsza, barwna lub monochromatyczna, rozbudowana w rozległe pejzaże i przestrzenne wnętrza czy ograniczona do nagich kulis i kilku przedmiotów jest zawsze kreacją plastyczną. A zarazem jest integralną częścią teatru, ważnym elementem prowadzonej z widzem gry prawdy i iluzji. Bez sceny , świateł, aktorów, bez ich ruchu i głosu, bez widzów wreszcie scenografia umiera, jest tylko wspomnieniem, rekwizytem, przedmiotem. Scenografia, jak pogoda, zawsze jakaś jest–jak zauważa wybitny twórca tej dziedziny, Adam Kilian. Jest tak różnorodna i bogata, że trudnoby było w ramach jednego zeszytu bodaj zarejestrować jej różne oblicza. Zebrane w tym numerze POKAZU materiały teatralno–scenograficzne to raczej wybór–jakże niepełny–kilku zaledwie z wielu twórczych postaw i propozycji.

ANDRZEJ HAUSBRANDT (strona 3)

Umowa

Stąd też wszelki spektakl teatralny – wspólny owoc kreacyjnej wspólnoty oglądających i oglądanych, efekt interakcji między sceną i widownią, może mieć – i ma – różny kształt, różną wartość znaczeniową i emocjonalną w odbiorze każdego widza.

MAREK ROSTWOROWSKI (strona 13)

"Tańczyli na moście"– wiek cały

Zamiast dzieła sztuki – iluzyjnego kostiumu idei, za jej siedzibę [Kantor] uznał „odnalezioną" rzeczywistość; wyeksponował ją w ostatnich swoich obrazach i wyprowadził na scenę takie jej odpadki i negatywy, z których idea jak gdyby wystaje w widoczny sposób, lub odcisnęła w nich swoje piętno – ów „ślad działania z tamtej strony".

MARCIN GIŻYCKI (strona 37)

Wróblewski nieznany?

Wróblewski naprawdę wierzył w komunizm. Wiara ta była tak silna, że jeszcze w 1957 roku, roku swojej przedwczesnej, tragicznej śmierci, gotów był rozgrzeszać stalinizm. *Zadziwiająca jest łatwość z jaką osądza się kilkunastoletnią ogromną działalność polityczno-społeczną jako błąd, a jej autorów jako głupców albo jako zdrajców* – pisał w czasach, w których nie można było udawać, że się o zbrodniach Stalina nie słyszało (*Wyznanie skompromitowanego >>byłego komunisty<<*).

W NUMERZE PISZĄ:

M. GIŻYCKI • A. HAUSBRANDT • A. HNIEDZIEWICZ • Z. JASTRZĘBSKA
K. JERZMANOWSKA • T. KANTOR • A. KILIAN • Z. KUCÓWNA • M. LEWKO
K. MEISNER • T. MOŚCICKI • M. ROSTWOROWSKI • J. SZAJNA
O. TRUSZYŃSKI • D. WRÓBLEWSKA • W. WIERZCHOWSKA

"Mrok i światło teatru
Leszka Mądrzika"

Marian Lewko

MROK I ŚWIATŁO TEATRU LESZKA MĄDZIKA

Wbrew narzucającej się oczywistości o jednej z podstawowych cech konstytutywnych Sceny Plastycznej KUL, jaką stanowi w tym teatrze perfekcyjne operowanie ciemnością i światłem, nie będzie tu mowy wyłącznie na ten temat. Uwidocznione w tytule mojej wypowiedzi zagadnienie potraktowałem metaforycznie, chcąc wyjąć z „mroku" i „objaśnić", tj. dać sobie odpowiedź na podstawowe pytania związane z kształtem artystycznym spektakli tego teatru. Tych mrocznych pytań jest dużo i nielatwo jest je rozświetlić. Toteż nie wszystkie będą przedmiotem moich rozważań. Wybrałem tylko niektóre z nich, być może kluczowe dla zrozumienia istoty oblicza ideowego i charakteru działań plastycznych tej sceny. Choć o teatrze Leszka Mądzika powiedziano już wiele[1], to jednak ten autorski teatr, mimo dwudziestu pięciu lat swego istnienia, budzi wciąż kontrowersje i obok głośnych braw nierzadko na widowni pojawiają się oznaki niezrozumienia.

Spektakle Mądzika wpisały się już mocno w panoramę kultury polskiej i nie tylko. Świadczą o tym bezustanne wyjazdy zagraniczne teatru, nie brak nowych zaproszeń. To drugi z powodów, aby przyjrzeć mu się nieco bliżej. I wreszcie jego natura: scena plastyczna. Należy zatem wpisać go w historię teatru czy też w historię sztuk plastycznych?

Zwykło się najpierw zajmować analizą formalną dzieła sztuki, aby określić później jego wymowę ideową, opisać założenia filozoficzne. W mojej wypowiedzi ten porządek odwróciłem. Stawiając sobie najpierw pytanie o filozofię, chciałem podjąć wątek najtrudniejszy dla widza: o czym mówi ten teatr. W wypadku opisu działań Sceny Plastycznej Mądzika jest to niezbędne, gdyż odbiór przedstawień pod kątem oglądania zaprezentowanej na scenie samej plastyki, a zatem wartościowania tylko wpisanych w przestrzeń sceniczną oglądanych przedmiotów, ich animacji, otwiera możliwość tylko jednego osądu: czy są to prawdziwe dzieła sztuki i do jakiej kategorii można je zaklasyfikować. Wówczas wszystko inne *poprzestaje na zwykłym ruchu, przemieszczaniu, zmianie, a więc na czymś, co stanowi jedynie spektakularne przejawy teatralnego działania pozostającego w stosunku do obrazów czymś czysto zewnętrznym, osobnym*, jak napisał jeden z recenzentów[2]. Tymczasem morfologia czasowo-przestrzenna pokazywanych przez Mądzika obrazów łączy sferę rzeczywistości fizykalnej z nadrealną przez co wpływają one na sakralizację oraz mityzację świata przedstawionego, a w dalszej konsekwencji na jego uniwersalizację. Dzieje się tak poprzez kreowane odpowiednie struktury artystyczne, modelujące przestrzeń ikoniczną w obrębie przyjętego światopoglądu, konwencji artystycznej czy tradycji literackiej, potocznych wyobrażeń czy faktów kulturowych, naturalnie z odrębną dla każdego widowiska typografią, wyznaczającą *swoistą logikę kadencji następujących po sobie obrazów-epizodów w porządku wewnętrznego czasu przedstawienia*[3]. Wprowadzone na scenę *postacie i rekwizyty, kształty, barwy i faktury, światło i cień, muzyka i rytm budują poszczególne odcinki, fazy widowiska (...) nasyconego nastrojem i znaczeniem, w efekcie końcowym ikoniczną i dynamiczną całość wyższego rzędu*[4], z polisemicznymi sensami wpisanymi w pierwotną warstwę oglądanego zdarzenia plastycznego. Rezultatem owej wywołanej na scenie gry napięć form, barw, rytmów i nastrojów wewnątrz sporządzanych kompozycji plastycznych jest próba bezsłownego dotarcia do sensu egzystencji ludzkiej, dążenie do odsłonięcia archetypicznych złóż świadomości człowieka. Teatrem filozofii człowieka nazwał Scenę Plastyczną Mądzika Wojciech Chudy, teatrem dramatu ludzkiej przygodności, teatrem dramatu losu permanentnie tragicznego i jednocześnie poszukiwaniem sensu komplementarnego do sensu przygodności – sensu transcendentnego[5]. Teatr ten stawia sobie bowiem za zadanie opis kondycji ludzkiej, drążenie krańcowych stanów bytu, analizuje pierwotne jakości, z którymi styka się każdy człowiek, takie jak tęsknota, lęk, erotyka, cierpienie, przerażenie, przypadkowość, śmierć[6]. Nie ma spektaklu, który by nie pytał o wartość ludzkich działań, wartość czasu ludzkiego, o życie odnajdowane w głębi grobu.

Pytanie o sens ludzkiego życia, nieodłącznie związane z problematyką śmierci, stało się motywem wiodącym wszystkich spektakli Sceny Plastycznej, oświetlając zagadnienie za każdym razem od innej strony. Grając symbolami zamiast kopiowania życia, Mądzik żąda od sztuki ewokacji, chce sugerować, pogłębiać i przenikać tajemnice świata i jednostki, osaczać to co niewypowiedziane, zaglądać w głąb zagadki istnienia. Chce poznać i opisać środkami sztuki fenomen ludzki, szuka odpowiedzi o kształcie finalnym.

Wizja przygodności człowieka i jego nieuniknionego zdążania w czasie ku śmierci, ten dramat esencjalny istnienia, zbudowana jest u Mądzika z niezwykłą wewnętrzną dyscypliną. Świat cielesny podlega tu sakralizacji, występuje wyraźna interferencja dwu rzeczywistości: przyrodzonej, empirycznej, i nadprzyrodzonej. Każąc zatrzymać wzrok na zasłonie wieczności, twórca wprawia widza w głęboką eschatologiczną zadumę, bez względu jakby na to spojrzeć – bo każdy musi w końcu przekroczyć tę barierę dzielącą nas od niewiadomego, by przenieść się z mrocznej ludzkiej egzystencji ku czemuś, co jest wyrazem naszej tęsknoty, co jest jasne, boskie i wieczne. Toteż artysta stara się odebrać śmierci pozory jej absurdalności, usensownić ją. Rozpacz istnienia zamienić w nadzieję nowego, lepszego bytu. Świadomość prawdy, że nasze zmaganie z życiem kończy się zawsze odejściem w śmierć, osadza w kontekście chrześcijańskiej eschatologii: każda śmierć, będąca gwałtownym wstrząsem dla ży-

jących, za każdym razem tak boleśnie przeżywana, ostatecznie jest powrotem do Tego, który jest dawcą życia, przejściem od cielesności do uczestnictwa w wewnętrznym życiu Boga. Mądzik bowiem stara się oglądać życie w podwójnym jego wymiarze, na płaszczyźnie realnej, dotykalnej, i na tej, gdzie wszystko jest zamurzone pod powierzchnią, przesłonięte, nieuchwytne, nieokreślone. Intuicją artysty buduje wielki teatr świata, teatr metafizyczny.

Poprzestając na prostej konstatacji fizycznej przemijalności, ten dramat ludzkiej przygodności można nazwać absurdem życia, można w fakcie tym widzieć punkt wyjścia dla poszukiwania wyższych racji istnienia. Uchwyciła to świetnie Elżbieta Morawiec, wskazując na religijny charakter przedstawień Mądzika, rodzących się z głęboko wyznawanej wiary twórcy, co w sztuce polskiej – zauważa – jest zjawiskiem wcale rzadkim[3]. I jest to, według mnie, być może jedna z ważniejszych przyczyn powodzenia tego teatru. Dla Mądzika – mówi Morawiec – *jak u Kierkegaarda rozpacz, zimne kolectwo ludzkiego istnienia są argumentami wiary*, ciało ludzkie, sprowadzone do symbolu człowieczeństwa, *skazane jest śmiercią fizyczną, ale tylko poprzez nie objawia się wieczne żywe wołanie duszy*[4].

Pytanie, czy teatr Mądzika jest zatem z natury swej teatrem religijnym? Z religią wiąże się konkretyzacja transcendencji człowieka, obcowanie z tym, co święte. Teatrem religijnym byłby więc ten, który kreuje takiego bohatera, w którym poprzez określone fakty czy zachowania religijne konkretyzuje się w przeżyciu i działaniu osobowy stosunek człowieka do osobowo rozumianego Boga, od którego człowiek jest zależny i który jest celem nadającym sens życiu. Klasycznym przykładem takiego teatru jest dramat hagiograficzny, w którym bohater poprzez obcowanie ze świętością Boga realizuje własne wewnętrzne przeznaczenie ku świętości. Drugi ważny krąg to dramat misteryjny, inspirowany księgami objawionymi *Pisma świętego*, gdzie Bóg otwiera się na dialog z człowiekiem, ofiarowując mu swoje przymierze zbawienia. W centrum dramatu religijnego spotykają się zatem dwie płaszczyzny sacrum: etyczno-religijna, dotycząca podnoszenia poziomu moralnego i religijnego życia człowieka przez utrwalanie i pogłębianie więzi z Bogiem, oraz biblijno-teologiczna, mówiąca o przynależności człowieka do Boga i jednoczeniu się z nim przez współdziałanie z łaską.

Sacrum w sensie filozoficzno-religijnym stanowi przedmiot dociekań aksjologicznych, tym samym plasuje się w sferze kultury, to jest poza obrębem wiary. Filozofia religii, będąc kontynuacją metafizyki, nie jest w stanie odpowiedzieć, czy Transcendencja jest Osobą, chyba że przyjmie twierdzenie takie za wartość aprioryczną, wyprzedzającą doświadczenie, obiektywnie istniejącą, którą człowiek wyczuwa intuicją i przed którą jest postawiony.

Sacrum w sensie religioznawczym oznacza to, co wyłączone jest ze sfery świeckiej (profanum) a związane z boskością. Może oznaczać w zasadzie wszystko, gdyż granica między sacrum a profanum tak rozumianym jest zmienna, zależna od wyboru człowieka religijnego. Toteż za „święty" może być uznany każdy element rzeczywistości (słońce, źródło, kamień, gaj, posąg, zwierzę itp.). Taki podział właściwy jest dla religii pogańskich i łatwo prowadzi do relatywizmu i naturalizmu. Z chwilą, gdy uznamy profanum za rzeczywistość autonomiczną, łatwo może ono stać się pojęciem instrumentalnym (utylitarnym) celem izolacji człowieka od religii i Kościoła (ateizacji), z powołaniem się na własny, laicki pragmatyzm etyki. Rzeczywistość sakralną bowiem, zdaniem religioznawców, objawiają mity, a raczej jakiś jeden Mit-Archetyp, do którego wszystkie inne nawiązują, nadający wartość egzystencji i tworzący wartości kulturowe.

Lansowana w religioznawstwie dychotomia pojęć sacrum-profanum chrześcijańskiemu widzeniu świata jest więc nieprzydatna, wręcz szkodliwa, fakty religijne badane są bowiem tylko horyzontalnie, w kontekście historycznym i społecznym, pomijając ontyczne uwarunkowania religii. Nie wiąże ona istoty świętości z rzeczywistością transcendentną, wertykalnie, z samoistnym bytem Osoby Boga. Chrześcijaństwo postrzega świat jako profanum w tym sensie, że po skażeniu grzechem prarodziców stanowi on rzeczywistość, która mocą Bożego postanowienia (dzięki samoudzielaniu się Boga, które osiągnęło swoją ostateczną i nieprzewyższoną formę w Jezusie Chrystusie) zmierza w dynamicznym procesie do coraz to większej autonomii, tj. do odejścia od świata kształtowanego przez jego pragnienia, a tym samym do coraz większej bliskości z Bogiem, aż do całkowitego zjednoczenia się z Nim dzięki usprawiedliwieniu przez prawdziwą (pełną) rzeczywistość Boga. Oznacza to, że zarówno osoby, jak i instytucje kościelne nie są oderwane od świata i są nacechowane jego duchem, a aktem wolnego wyboru człowieka dążą do osiągnięcia pierwotnie utraconej, pełnej jedności z Bogiem. Nie będąc odizolowane od świata – chrześcijaństwo nie jest więc samo przez się „święte", lecz zostało ustanowione w świecie, by tu zyskać swoje spełnienie. W doktrynie chrześcijańskiej ludziom dane są więc przemijalne chwile, które rychło wrócą do Boskiej wieczności, przeznaczeniem świata jest przejście po pewnym czasie w ten wymiar. Czas należący do Boga po „wypełnieniu się czasów" – jak mówi Biblia – powróci doń. W wymiarze ziemskim, przed upadkiem Adama, istniał okres pierwotnej jedności. Od tej pory czas istnieje jakby dwutorowo. Czas Kościoła, objawiona *historia sacra*, znamionuje nieprzerwane i niezmienne trwanie, *historia profana* to świecki czas wielości.

Sposób, w jaki czas i przestrzeń modelują morfologię dzieła, przynosi nam zatem odpowiedź, czy teatr Mądzika z natury swej jest rzeczywiście teatrem religijnym? Czy wnosi ze sobą takie konotacje? Sam twórca pytany o źródła swego teatru przyznaje, że żywo reaguje na teatr religijny i jego tradycje, ale żadnego ze swych spektakli nie ocenia jako czysto religijnego w swej problematyce. Powyższe stwierdzenie, zdaje się, wprowadza w istotę zagadnienia. Od strony rozwiązań ikonograficzno-wizualnych inspiracje chrześcijańskim Obja-

wieniem można dostrzec w niewielu zaledwie obrazach, takich jak *Ecce Homo* czy *Wieczerza*. Reszta obrazów odwołuje się do znanych faktów artystycznych i motywów literackich (*Ikar, Zielnik, Płótno*), zanurzona jest w ambiwalencji symboliki kreowanej światłem, barwą, kształtem, tudzież muzyką, a także ruchem w przestrzeni gry. Z chwilą wyłączenia ze spektakli słowa mówionego widz zmuszony jest przejść od interpretacji pojęciowej do wrażeniowej, zwłaszcza że sam jest tu podmiotem działań artystycznych, będąc bezpośrednio włączonym w przestrzeń widowiska jako jeden z jego zamierzonych elementów. Otóż w tym momencie zależne jest wszystko od samego widza. Dla jednych będzie to tylko proste stwierdzenie, że zostali postawieni wobec akceptacji lub odrzucenia problematyki aksjologicznej w sferze filozoficzno-religijnej sacrum. U drugich w momencie głębszych doznań wrażeniowych, z chwilą przeniesienia przeżywanych zdarzeń do sfery biblijno-teologicznej, pod wpływem niektórych bodźców skojarzeniowych może dojść do bezpośredniego zwrócenia się w stronę Boga osobowego, a więc do zaistnienia autentycznego przeżycia religijnego, a co najmniej do uświadomienia określonych prawd religijnych prowadzących do refleksji nad kondycją człowieka wierzącego. Oznacza to, że teatr Mądzika otwarty jest na każdego i dla każdego problematyka religijna (transcendentna) staje się ważna, choć niejednakowo może być przyjmowana. Gdyby teatr ten był przejrzyście religijny, straciłby część swojej widowni.

Nie wystarczy jednak stwierdzenie, że Mądzik uprawia teatr filozofii człowieka, teatr egzystencjalny. Takim jest wszakże teatr Sartre'a i wielu innych pisarzy czy inscenizatorów, próbujących swoimi działaniami artystycznymi określić kondycję człowieka. Nurt ten, po doświadczeniach II wojny światowej, otworzył sobie – jak wiemy – szeroko podwoje w teatrze, odchodząc od dramatu zaangażowanego społecznie ku sprawom sumienia jednostkowego, by w końcu stać się teatrem doli człowieczej, niepokojów i rozterek człowieka zmagającego się z absurdalnością świata. Przekroczona została konwencja naturalistyczna w teatrze świadomym kształtowaniem języka dialogu na język niepoetycki, płytki, zdezintegrowany, rangę poetycką pozyskując dla samego przekładu zdarzeń. Dokonał tego teatr absurdu, odbierając postaciom niemal wszystko, co dotąd je określało: pozycję społeczną, biografię, zawód, przekonania, nawet narodowość, stawiając w zamian wobec problemów egzystencjalnych wspólnych dla całej ludzkości, wobec pytań o cel życia, o Boga, o możliwość szczęścia na ziemi, wobec śmierci, cierpienia, miłości, samotności. Nieoczekiwanie dla samych twórców poetyką swoich dzieł teatr absurdu szeroko oddziaływuje na współczesną dramaturgię, z drugiej zaś strony tworzy podstawy dla rozwoju groteski i teatru happeningu.

Idąc tą samą drogą stawiania pytań zasadniczych, drążenia w głąb natury i człowieka, Mądzik zdecydował się na całkowitą eliminację słowa, poszukując własnego kształtu teatru w działaniach plastycznych, a jak wyżej powiedziano, zanegował też, przeciwstawiając się materialistycznej filozofii, absurd życia. Biorąc dramat przygodności za punkt wyjścia dla poszukiwania wyższych racji istnienia, chce odebrać śmierci człowieka (temat – obsesja artysty)[7] pozory absurdalności, sprowadzić zagadnienie życia ludzkiego ku ostatecznej sublimacji, aby mogło odrodzić się raz jeszcze w kształcie doskonałym. I tu dyskretnie podpowiada, że taka możliwość, według niego, istnieje, a drogowskazem są prawdy ukryte w przesłankach katolicyzmu.

Tak więc *nie jest to teatr dewocyjny ani hagiograficzny, ani liturgiczny (...), staje się katolicki przez pytania o sens życia, męczeństwa, cierpienia. Staje się przez to również głęboko humanistyczny, bliski wszystkim, niezależnie od przekonań religijnych i politycznych. A to, że stawia pytania bezkompromisowo, w sposób właściwy tylko młodości, daje mu świeżość i siłę oddziaływania*[8].

Jaka sztuka? Odpowiedź na to pytanie częściowo już otrzymaliśmy. Jest to teatr bez słów, teatr, w którym rolę przekazu treści przejęły na siebie ruchome obrazy plastyczne, nośne w asocjacje i sensy metaforyczne. Jest jednością wizji plastycznej, zbudowanej z kształtów, barw, dźwięków, światła. Mądzik ma swój język mówienia o sztuce. Nikt przed nim w tak znaczący sposób, tak precyzyjnie, nie potrafił operować czarno-biało-szarymi nasyceniami światła w przestrzeni gry, wpisując w nią poszczególne sekwencje ruchomych obrazów plastycznych. Umie zaskoczyć coraz to innym wykorzystaniem przestrzeni sceny i odmiennością plastycznej narracji. Ściślej mówiąc są to metaforyczne syntagmy plastyczne, układem dramatycznym napięć zmierzające do synegdochicznego ogarnięcia człowieka i świata. Ciało zaś aktora, jako symbol człowieka tym samym będące przedmiotem refleksji, podlega tu mechanizmowi ubezwłasnowolnienia, stając się równorzędnym znakiem plastycznym. Mądzik bowiem zarówno scenografię (rozumianą tu w znaczeniu klasycznym, co oznacza oprawę plastyczną sztuki, podporządkowaną grze aktora), jak i aktorów wyeliminował ze swoich spektakli, aktorem jedynym i rzeczywistym czyniąc plastykę, z interferencją muzyki i precyzyjnie dozowanego światła. Nie bez znaczenia jest operowanie głównie czernią i bielą.

Ważnym elementem tego teatru jest konstrukcja przestrzeni. Przestrzeń fizyczna sceny to długie, wąskie, wysokie pudło. W ruchu form plastycznych pozwala na wykorzystanie kierunków działań: wertykalnego, horyzontalnego i perspektywicznego; przenikanie się, skracanie i wydłużanie tych wymiarów przestrzennych w określonym obszarze rzeczywistości buduje współistnienie odpowiednich sensów symbolicznych, ale też naprowadza na pewne znane nam modele sceny. Charakterystyczny dla Mądzika horyzontalny i wertykalny plan działań plastycznych przystaje znakomicie do średniowiecznej sceny misteryjnej. Łatwo weń wpisać opowieść o męce Chrystusa, misteria o świętych, przy czym rozbijanie przestrzeni horyzontalnej na strefy, jak też zmiany obrazów dokonywane za pomocą wyciemniania sceny przywodzą na myśl prowadzenie widza do poszczególnych mansjonów. Taka przestrzeń pomaga więc Mądzikowi na samoistne budowanie teatru misteryjnego, co dla poruszanej problematyki nie jest bez

...szczenia. Elżbieta Wolicka, opisując działania przestrzenne Mądzika, zauważa przy tym ramową kompozycję obrazów, symterię układów, uciekającą perspektywę ujęć, stosowanie zbliżeń, wreszcie kadry zatrzymane w budowie akcji scenicznej[11]. Spostrzeżenie o tyle ważne, że choć sama o tym nie mówi, owe „kadry", rozgrywane w różnych wariantach realizacyjnych nasuwają analogie do filmu, tworząc swoiste zdarzenia o własnym klimacie emocjonalnym i alegoryczno-symbolicznym sensie. Przy czym *element czasowy, organizowany przez rytmikę tempo, charaktery tonalne i akcenty kontrapunktowe muzyki, nadają swego rodzaju egzystencjalne zabarwienie krwawanemu [...]*[12], w centrum postrzeganej rzeczywistości umieszczając obecność człowieka w jego złożoności.

O odrębności Sceny Plastycznej wśród podobnych działań teatralnych innych animatorów kultury decyduje nie tylko morfologia obrazów plastycznych funkcjonujących w przestrzeni scenicznej, ale też metoda prezentacji podejmowanych problemów wpisanych w czasoprzestrzeń *ludzkiego toposu krwawiącego w ruchomym obrazie-zdarzeniu*[13]. Mądzik sięga chętnie do ustabilizowanych już w kulturze archetypów, jednak ich nie powiela, nadbudowuje na nich własną mitologię, własne myślenie o życiu i świecie i w tym chyba leży główna siła jego wizji plastycznych. Dlatego poszukuje widza nie tylko wrażliwego na estetykę dzieła, ale i o dużym bagażu intelektualnym. Spróbuję to zilustrować na przykładach. Przykład pierwszy: *Ikar* – historia współczesnego Ikara, który wzleciał gdzieś pod niebiosa i spadł na ziemię, ale nie zginął jak w micie o Dedalu i Ikarze, lecz stał się inwalidą. Musi żyć ze swym kalectwem, odpychany i pogardzany przez społeczeństwo ludzkich manekinów: szeroka parabola człowieka mimo porażek ciągle zrywającego się do lotu, będącego wewnętrzną potrzebą ludzkości, jej tragiczną ananke. Nawet na inwalidzkim wózku Ikar nie rezygnuje z prawa do walki. Rzecz cała sprowadza się w istocie do stwierdzenia, że kraj, stworzony tęsknotą i bólem serca, rozpada się pod ciosami twardej rzeczywistości. Po prostu trzeba się pogodzić, że wiele ludzkich pragnień musi umrzeć na ziemi. Nie zwalnia to jednak nikogo od podejmowania ciągle nowych zadań: jak rozszyfrować tajemnice koła fortuny, jak wydostać się spod władzy krępującej człowieka cielesności, jak wyjść poza bariery przestrzeni, wyzwolić się od samego siebie, choć zdaje się, że wyzwolenie przychodzi dopiero przez śmierć (scena finalna przedstawienia).

Powszechnie uważa się *Ikara* za spektakl przełomowy w dziejach Sceny Plastycznej. Co na to wpłynęło? Wydaje się, że mogło to nastąpić dzięki wspomnianej wyżej reorientacji artystycznej, czyli w momencie, gdy Mądzik odstąpił od budowania idei spektaklu wokół znanych obrazów, zastępując je obrazami wydobytymi z własnej wyobraźni. *Ikar* rozpoczyna w sposób znaczący ten porządek działań. Najpierw widzimy zmaterializowany obraz mitu Ikara w jego zrywach ku słońcu, w jego biegu po scenie pod namiotem nieba i upadku do morza. Tutaj kończy się podanie mitologiczne. Teraz zaczynają się działania dalsze, reinterpretujące przekaz mityczny znakiem Ikara opadającego z góry na wózku inwalidzkim. Tym prostym zabiegiem artysta stara się uchwycić sens życia człowieka w cierpieniu, ukazując że jest ono wynikiem nie tylko działań i zdarzeń międzyludzkich, ale też próbą człowieczeństwa.

Przykład drugi: *Brzeg*. Zadanie znacznie trudniejsze do rozszyfrowania. Oto wprowadzeni w mgłę nocy przez ascetyczne postacie mnichów, pełniących tutaj podwójną rolę – służby technicznej w teatrze i zarazem ważnego elementu przemyślnie zbudowanej ikonosfery przedstawienia – wchodzimy do rzędu krzeseł, stąpając po czymś grząskim, w co zapadają się nogi szukając oparcia w stałym gruncie. Tuż przed oczami wyrasta czarna ściana kurtyny, chwytając w pułapkę samotności, rozdzieleni tak zostajemy od reszty osób niknących gdzieś w ciemnościach. Grozę obrazu dopełniają przewalające się nad głową ciężkie chmury. W dzień wszystko jest blahe, wszystko można obrócić w literaturę – pisze w *Nox atra* K. L. Koniński. Ale noc nie znosi kłamstwa, *w nocy jesteś sam na sam ze swoim sumieniem, które nie pozwala wyślizgiwać się kręto ostatecznym pytaniom (...), na dnie czarnej nocy, która się żadnymi komunałami codzienności oklamać i zamazać nie da, żadną kłamliwie optymistyczną metafizyką, śluby i przerażony sobą człowiek woła: Boże, Bądź!*[14] Ta ciemna noc, symbol takiego stanu wewnętrznego, z którego dusza wyrywa się do absolutnego połączenia z Bogiem, to w spektaklu świadoma próba nawiązania do pism św. Jana od Krzyża. Taka droga ku światłu istnieje, znaczona modlitwą i wewnętrzną uczciwością, co w inscenizacji podkreślał wymowny gest złożonych rąk na tle kościelnych okien. W finale spektaklu *pękają nagle ciemne zasłony, oczom naszym ukazują się coraz to nowe rzędy zawurzonych w srebrnej poświacie ludzkich figur. I sami do nich dołączamy.*[15]

Podobnie jest w *Tchnieniu*, malującym obraz śmierci w kontekście katolickiej eschatologii, gdzie odwoływanie się do tradycji kulturowych znakomicie koresponduje z przekazem Biblii, czyniąc z przedstawienia czytelną poetycką refleksję[16]. Zatrzymajmy się nad tym spektaklem parę chwil dłużej, gdyż wyjątkowo jasno odsłania fundamenty, na których opiera się cała konstrukcja przedstawienia. Pierwszym krokiem artysty jest odwołanie się do r e a l i ó w życia, do nieuniknioności śmierci, co zaznacza obecność sarkofagu i płaczek. Nawiązuje do tego także tytuł przedstawienia, bowiem potoczny zwrot: „wydać ostatnie tchnienie" oznacza po prostu „umrzeć". Lecz równolegle odsłania się cały szereg konotacji b i b l i j n y c h dotyczących „tchnienia", mówiących zarówno o przemijalności naszego życia, jak i o jego przynależności do Boga. *Żywot mój wiatrem jest* – woła biblijny Hiob. *I wróci się proch do ziemi, z której powstał, a tchnienie (życie) do Boga, który je wydał* – powiada Kohelet, nawiązując do Rdz. 2,7: *Ulepił Bóg człowieka z prochu ziemi i tchnął w jego nozdrza tchnienie życia*. Stąd w dawnej liturgii chrztu kapłan pochylony nad głową noworodka wykonywał symboliczny znak tchnienia, obrazujący wprowadzenie życia Bożego do duszy dziecka. W ten oto sposób konotacje biblijne „tchnienia" Mądzik łączy jednocześnie z chęcią pokazania materii wiatru jako wdzięcznego tworzywa artystycznego, raz jako przejawu życiodajnego tchnienia bóstwa, z drugiej zaś jako symbolu pustki, nicości, przemijania. Duch, oddech, dusza, tchnienie, życie, wiatr – ten łańcuch skojarzeniowy ma

w spektaklu ogromne znaczenie. Mądzik rozwija go przy pomocy dalszych konotacji, sięgając do przekazów ikonograficznych w s z t u c e, posługując się symboliką ptaka, mającego ścisły związek z elementem powietrza, wśród wielu odniesień oznaczającego także boskość, nieśmiertelność, duszę człowieka. Egipcjanie np. wyobrażali sobie duszę jako ptaka o ludzkiej głowie opuszczającego usta konających. W tradycji chrześcijańskiej znane jest podanie o śmierci św. Scholastyki, której dusza w postaci gołębicy ulatuje do nieba. Ptak zamknięty w klatce to dla Jeremiasza obraz duszy pojmanej w sidła zła, czekającej na swe wyzwolenie z grzesznego ciała. W Biblii gołąb, to także symbol Ducha Św., znak miłości Boga do jego Syna, ale też symbol zmartwychwstania, odrodzenia. Mądzik wykorzystuje tę symbolikę w postaci rozświetlonych klatek i ulatującego z sarkofagu gołębia, aby przypomnieć prawdę o istnieniu duszy ludzkiej i jej powrocie po śmierci do Boga. Istnieje jeszcze czwarty ważny krąg odniesień: do l i t e r a t u r y, gdzie mają swój analogon pióra, symbol lekkomyślności, niestałości ludzkich dusz, których losem cierpienie, błąkanie się w zaświatach. Tak przedstawia je Dante w *Boskiej komedii*: *poddane wichrowi w górę, w dół (...) płynące smugą burz duchy człowiecze, wśród nich para kochanków co się niecą na wietrze tam i sam jak lotne pierze. Wiatr mną jak piórkiem pomiata* – żali się Upiór w *Dziadach* Mickiewicza.

Na budowę spektaklu składa się zatem wielopłaszczyznowa równoczesność skojarzeń kulturowych, przetransponowana na znaki plastyczne. A więc u Mądzika to co realne jest dalece zmetaforyzowane, tak że przedmioty realne niemal w całości przejmują na siebie funkcje symboliczno-alegoryczne. Przewaga relacji ogólnego do szczegółowego urasta do rozmiarów mało spotykanych. A dzieje się tak dlatego, że artysta wprowadza w strukturę swych szuk nie tylko własną metaforyzację, ale też gotowe, zmetaforyzowane sensy już istniejące, funkcjonujące w obiegu kulturowym, parafrazując je, grając jakby teatr w teatrze. Tak więc w *Ikarze* mamy transformację mitu Ikara i Dedala, w *Zielniku* przywołaną głośną wystawę rzeźb Aliny Szapocznikow, *Piętno* nawiązuje do filmu Bergmana *Siódma pieczęć*, *Narodzenia* odwołują się do *Księgi Rodzaju*, *Wieczerza* do wątków nowotestamentowych, *Tchnienie* do szeroko pojętej metaforyki biblijnej, *Brzeg* do pism mistyków Kościoła, *Szczelina* do sakramentologii itd. Wszystko jest poddawane myślowej i artystycznej reinterpretacji. To wzmacnia siłę metaforyki, rozszerza pole intelektualnego rozeznania, wreszcie minimalizuje potrzebę rozbudowy sytuacji scenicznych wnoszących w zdarzeniowość wyższe sensy. W gruncie rzeczy jest to teatr ekspresjonistyczny, gdzie jedna postać reprezentuje cały świat, w jednej osobie mieści się Każdy. Stąd teatr ten oscyluje na granicy misterium i moralitetu. Pokazywana figura ludzka (czy para ludzka) w różnych sytuacjach jest tylko jedną figurą, której na imię Człowiek.

Mówiąc o teatrze Mądzika Andrzej Matynia wywodzi spektakle Sceny Plastycznej z tradycji działań plastycznych podległych prawom teatralizacji, takich jak environment, happening czy performance, co według niego prowadzi do wniosku, że działania teatralne Mądzika należy sytuować w obrębie plastyki a nie teatru[17]. Plastyka w teatrze, argumentuje Matynia, czyli inaczej scenografia, nie odgrywa roli samodzielnej, ponieważ jest służebna wobec aktora i słowa. Mądzik natomiast, animując plastykę, uczynił ją kodem partnerskim w stosunku do kodu aktorskiego i językowego, a po eliminacji słowa i sprowadzeniu aktora do rzędu znaku plastycznego stał się ona relewantnym formantem komunikowanych treści. Trudno jednak podzielić to zdanie. Raczej mamy po prostu do czynienia ze zjawiskiem granicznym, z interferencją plastyki i teatru jako dwu odrębnych gałęzi sztuki. Czym jest bowiem w istocie teatr? Jest połączeniem kilku samoistnych sztuk, które wchodząc ze sobą we wzajemną zależność tworzą nową odmienną jakość. W wypadku Mądzika mamy do czynienia z jedną z ciekawszych współczesnych scen. Jest to nowy autorski teatr, partnerski wobec teatru Kantora czy Szajny, z własną, odmienną strukturą artystyczną, której się dopracował.

1 Napisano już szereg artykułów, obok licznych recenzji z kolejnych przedstawień w kraju i za granicą. Powstały prace magisterskie (W. Sulisz, *Scena Plastyczna*, Teatr Akademicki KUL, Lublin 1981; B. Bednarek-Michalska, *Scena Plastyczna KUL – historia i tradycja*, Wrocław 1981). Najważniejszą dotychczas publikacją, roszczącą pretensje do monografii jest *Teatr bezsłownej prawdy*, Scena Plastyczna Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Red. W. Chudy, Lublin 1990, albumowe wydanie zbioru tekstów napisanych przez badaczy skupionych wokół różnych dziedzin wiedzy.

2 Lechita, *Kolorowe obrazki*, Biuletyn Festiwalu Teatrów Studenckich. Konfrontacje Młodego Teatru, Lublin, 1976. Cyt. za: *Teatr bezsłownej prawdy*, jw. s. 131.

3 E. Wolicka, *Teatr wyobraźni*, w: *Teatr bezsłownej prawdy*, dz. cyt. s. 31.

4 Tamże.

5. Zob. *Teatr dramatu ludzkiej przygodności*, w: *Teatr bezsłownej prawdy*, dz. cyt. s. 21-29.

6. Tamże, s. 21.

7 E. Morawiec, *Milczenie i słowo w spektaklach Sceny Plastycznej*, w: *Teatr bezsłownej prawdy*, dz. cyt. s. 41.

8 Tamże, s. 42, 43.

9 Problematykę śmierci w jej różnych aspektach można znaleźć prawie we wszystkich spektaklach Mądzika. Jest ona silnie wyakcentowana np. we *Wrotach*, w *Ikarze*, *Piętnie*, *Wędrowcach*, ostatnio w *Tchnieniu*, a także w *Szczelinie*.

10 R. Kieraciński, *Sztuka pytań ostatecznych*, Kierunki, 1975, nr 19.

11 Wolicka, dz. cyt. s. 33, 34.

12 Tamże, s. 33.

13 Tamże, s. 37.

14 M. Lewko, *Wpłynąć w szczęśliwą wieczność*, Tygodnik Powszechny, 1984, nr 1.

15 Tamże.

16. Zob. tenże, *Tchnienie życia i śmierci*, Tygodnik Powszechny, 1993, nr 17.

17 A. Matynia, *Tradycja i filozofia „działań plastycznych" Leszka Mądzika*, w: *Teatr bezsłownej prawdy*, dz. cyt. s. 55.