

didaskalia

nr 41

Bixa Bergeld między mikrofonem a makrokosmosem



cieplak, kutz, miśkiewicz

najnowsze premiery

szekspir

"Ten osobliwy szereg kolorów..."

rozmowa z mayenburgiem

Ciało jest polem bitwy

O malarstwie Zbysława M. Maciejewskiego - str. 83

różewicz

Grzegorz Niziołek
różewicz dwukrotnie..... 2

po premierze
Elżbieta Wysińska..... 4

po premierze
Andrzej Wajda..... 6

dłaczego różewicz?
Kazimierz Kutz, Paweł Miśkiewicz..... 7

młody teatr

ciało jest polem bitwy
Z Martusem von Mayenburgiem
rozmawia Dorota Sajewska..... 9

repertuar

Iwona Lębucha
tylko to, co niezbędne..... 14

Małgorzata Wilczewska
dulacy współcześni..... 17

Ewa Gudertian-Czaplińska
noga pani greti..... 18

Joanna Biernacka
pogubiony..... 19

Natalia Jakubowa
"wielki chory" grzegorza jarzyny..... 22

Pia Partum
ludzie przeciętni..... 24

plusy i minusy. przewodnik teatralny..... 26

senda: co widzieli państwo ostatnio w teatrze?
Piotr Cieślak, Izabella Cywińska, Zofia Gońbiew,
Krzysztof Jasliński, Leszek Kolankiewicz,
Wojciech Majcherek..... 28

zdarzenia

Karolina Maciejczak
katharsis?..... 29

Krzysztof Lupa
katharsis..... 31

Marzena Potaczka
przestrzeń ciała w fabryce kropeń..... 32

Katarzyna Osłńska
triunf meyerholda..... 34

Dorota Jarząbek
podróż do nienadówki..... 37

goethe

Thomas Irmer
w muzeum nowoczesności..... 39

Jan Niedziela
www.goethe.isis..... 42

szekspir

William Butler Yeats
w stratfordzie nad avonem..... 47

Agata Adamiecka
przemoc, zemsta, przebaczenie:
"tytus andronikus"..... 51

aktorzy

inne terytorium ekspresji
Z Jerzym Radziwiłowiczem
rozmawia Justyna Gładys..... 56

Justyna Gładys
cuiusmodi na scenie..... 58

inny teatr

Tadeusz Kornas
alternatywa jest wszystkim..... 61

Dominika Łarionow
przestrzeń multipikturalna madzika..... 66

Paweł Łopatka
okolice camp..... 70

orient

Krzysztof Renik
między świątynią a salą teatralną..... 73

biografie

Katarzyna Osłńska
suler. część IV..... 78

Izabela Polubińska
carpe diem..... 83

berlin

Dorota Sajewska
kapitalizm i depresja..... 90

Anna Burzyńska
blika bargeld: strategie przeciwko sztuce..... 96

wilno

Łukasz Drewniak
putinek..... 101

teatr telewizji

Agnieszka Fryz-Więcek
seks i strach..... 108

teatr w książkach

Diana Poskuta-Włodek
modrzejewka - chłapowska - modzecka..... 109

książki..... 111

polemiki

Dorota Krzywicka
balet, śpiący król..... 112

spis treści

przeźrzenie

multiplikulturalna mądźika

Dominika Łanionow



Przestrzeń teatralna ma szczególną moc. Słusznie zauważyła Dobrochna Ratajczakowa, że jej najważniejszą cechą jest antropocentryzm, bowiem „pozbawiona człowieka, aktora i widza, postaci dramatycznej i współuczestniczącego w jej perypetiach odbiorcy, staje się jedynie «martwą scenografią», «wspaniałym pustkowiem», jak pisał w 1859 roku Franciszek Wężyk. Jest tylko «spektaklem rzeczą», jak zauważył dwieście lat wcześniej, w roku 1657, abbé d'Aubignac¹⁵. Trudności z jej dokładnym określeniem rodzą się wówczas, gdy mamy do czynienia z teatrem, który częściowo pozbawił przestrzeń teatralną aktora i zupełnie wyeliminował postać dramatyczną. Budowanie jakościowo różnych przestrzeni stało się zasadniczym celem Leszka Mądzika i widowisk Sceny Plastycznej KUL.

Kreowanie widowisk Mądzik rozpoczyna od zagospodarowania długiego, wąskiego tunelu. (Scena Plastyczna KUL nie ma własnej sali, korzysta z wąskiej, ale głębokiej na około trzydzieści metrów auli uniwersytetu). Przestrzeń teatralną reżyser buduje na kilku poziomach. Pierwszy to sfera konstrukcji całego obrazu, drugi to wewnętrzna przestrzeń poszczególnych elementów świata scenicznego. Aktorzy, manekiny i przedmioty mają własne pola gry. Wylaniają się one z mroku sceny poprzez światło, a muzyka wzbogaca je o dodatkowe znaczenia.

Specyficzne traktowanie przestrzeni powoduje konieczność powołania nowego terminu, który wyjaśniałby zadania, jakie pełni ona w spektaklach Sceny Plastycznej. Widowiska zbudowane są zawsze z kilku obrazów, podporządkowanych wspólnemu tytułowi. Dlatego można nazwać tę przestrzeń multiplikacyjną (wieloo obrazową, od łacińskiego określenia *multae picturae*). Określenie tej przestrzeni mianem multiplikacyjnej buduje pomost pomiędzy przedstawieniami Sceny a dziełem malarskim. Tworzone przez Mądzika struktury przestrzenne konstruowane są wedle zasad kompozycji malarskiej, gdzie kontrasty barw służą spotęgowaniu napięcia, światło prowadzi widza do najważniejszego znaczeniowo punktu, a obiekty rozmieszczone są zgodnie z regułami proporcji pozwalającymi zachować jedność przestrzenną.

Malarstwo jest z natury swej dwuwymiarowe. Mądzik stwarza obrazy trójwymiarowe, które nie korzystają z iluzjonistycznych chwytów. Konstruowanie głębi stało się wręcz obsesją artysty, będąc jednocześnie ważnym elementem kreacji widowisk. W wywiadzie udzielonym Zbigniewowi Tarantence wspominał, że już w *Wieczery* (trzecim swoim spektaklu), odkrył, iż budowanie przestrzeni „zaskakiwanie widza – i przy tej okazji siebie samego – prowadzi do zdynamizowania napięcia, wzmocnienia wyrazu, do dialogów nastrojów”¹⁶.

Mądzik zapamiętał wstrząs i napięcie, jakie wytwarzało się w czasie spektakli Teatru Laboratorium 13 Rzędów między sceną i widownią. Chciał uzyskać podobną reakcję, ale przy wykorzystaniu innych środków wyrazu. „Po obejrzeniu *Apocalypsis cum figuris* zaczęły się krystalizować moje dążenia, choć dopiero teraz, po piętnastu latach, mogę jasno określić – mówić na początku lat dziewięćdziesiątych. – Wtedy, jak to teraz widzę, powstała we mnie chęć, by stworzyć taki teatr, którego wizualno-emocjonalne przeżycie byłoby na takim samym poziomie, jak zdarzyło się odbiorcom *Apocalypsis*... Grotowski zrealizował to poprzez aktora, ja sam chciałem osiągnąć podobny stan oczyszczenia – czy wibracji – widza, dzięki jego oglądowi rzeczy, świata i głębi. Do tej pory poszukuję takich możliwości w dramaturgicznie i ekspresyjnie uruchomionej plastyce”¹⁷.

Jerzy Grotowski w Opolu wraz z architektem Jerzym Gurowskim próbował rozbić przestrzeń sceniczną, łącząc ją z widownią, co zostało nazwane sceno-widownią. Do każdego spektaklu była komponowana nowa relacja aktora z widzem. Ale trzeba zaznaczyć, że aktor był w Teatrze Laboratorium czynnikiem podstawowym, to on tworzył spektakl i dla niego przede wszystkim była projektowana przestrzeń. Reżyser osiągnął niezwykłą intensywność kontaktu pomiędzy widzem a aktorem. Mądzik świadomie pozbawił swój teatr ekspresji aktorskiej, aby nośnikiem napięcia pomiędzy widownią a sceną był tylko ob-

raz, budowany światłem i intensyfikowany przez muzykę. Czołwiek w widowiskach Sceny nie jest niezbędnym czynnikiem konstruującym przestrzeń. Nigdy też w odniesieniu do teatru lubelskiego nie było mowy o teatrze uczestnictwa, do czego dążył Grotowski. O takie pragnienia można by posądzić jedynie *Brzeg*, którego układ przestrzenny zakładał wciągnięcie widza w obraz. Ale publiczność w założeniu reżysera miała stać się biernym elementem scenografii, a nie współuczestnikiem przedstawienia. Spektakl dziać się miał przed centralnie ustawioną widownią, ponad głowami widzów i pod ich stopami. Obrazy miały okalać publiczność ze wszystkich stron. Swoją poszukiwania Mądzik motywował: „Zawsze tęskniłem za tym, żeby widz był we mnie, żeby miał go w sobie, żeby tak pulsował, jak ja sam bym chciał... I cały czas czułem, 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”¹⁸. Od strony technicznej jednak założenia reżysera okazały się trudne w realizacji. „Od dawna lubiłem wykorzystywać iluzję głębi i kontrolować poczucie odległości. W *Brzegu* skazałem się jednak na coś trudniejszego, 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”¹⁹.

Do wcześniejszych eksperymentów z przestrzenią teatralną należy *Piętno*. Widzowie siedzieli na ruchomych praktykach, dzięki czemu widownia przesuwała się po sali. „Po dwudziestu pięciu metrach dojeżdżała do końca – wydawałoby się pustej tylnej ściany. Ale tam blisko skrzypiących 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”²⁰. Przedstawienie powstało w trakcie przebudowy gmachu KUL-u. Do starej części dobudowywano fronton. Scenę finałową *Piętna* rozegrano w dole wykopanym pod fundamenty nowego budynku.

Zarówno *Brzeg*, jak i *Piętno* były grane krótko. Zabiegi włączenia publiczności w sceniczny obraz okazały się nieudane. Mądzik odtąd zachowuje tradycyjny podział na scenę i widownię, ale publiczność bywa częścią scenicznego świata. *Tęsknienie* zaczyna się od sekwencji luster, w których odbijają się twarze siedzących widzów. W *Kirze* lustra znajdują się pod nogami publiczności pierwszego rzędu. W ten sposób reżyser szuka sposobów nawiązania kontaktu z widzem, czy raczej zaanektowania go do wykreowanego świata. Lustra jednocześnie poruszają przestrzeń spektaklu; umieszczone przed oczami siedzących, burzą iluzję czwartej ściany. Zmagania z przestrzenią reżyser opisał w jednym z wywiadów: „przestrzeń przeznaczona dla widzów malała stopniowo kosztem miejsca na tworzenie spektaklu. Nie traktuję widzów tak jak w teatrach repertuarowych, gdzie zajmują oni ponumerowane fotele, w ponumerowanych rzędach, skąd mają przebiec rozmaity widoczność. Nie wyobrażam sobie, aby w moim teatrze była osoba, która miałaby zobaczyć więcej lub mniej niż ktoś inny. Bo chciałbym każdego bez wyjątku zaprosić do wykreowanej w spektaklu przestrzeni, chciałbym, aby każdy poczuł się jej częścią, tak by nie chciał choćby na chwilę zawieść wzroku gdzie indziej. Widzowie powinni zapomnieć o świecie, z którego przyszli i stać się uczestnikami scenicznych wydarzeń. A ponieważ spektakle są zazwyczaj krótkie, kilkudziesięciominutowe, mam niewiele czasu, aby ten cel osiągnąć”²¹.

Przez trzydzieści lat Scena Plastyczna KUL stworzyła spójną zasadę konstrukcyjną przedstawień. „Wchodzi się na widownię w ciemności, przy niteknych błyskach laterek, zajmuje miejsce – pisał Wojciech Chudy. – Ciemność otwiera i zamyka spek-

zł. ciemność także dzieli całe przedstawienie (trwające około czterdziestu minut) na fazy, odcinki, które zawierają względnie ciągłą sytuację dramatyczną. Takich odcinków jest od pięciu do osiem w każdym spektaklu; gasnące światło oznacza koniec i śmierć czegoś, z ciemności znów powstaje promień światła, wstaje brząsk⁷⁶. Oczywiście to uogólnienie, ale tak komponowanych jest większość obrazów Sceny. Na tym też polega multipikturalność przestrzeni teatru Mądziaka. Na struktury widowisk składa się ciąg sekwencji zbudowanych z kilku obrazów.

Chudy wysnuwa dalsze wnioski: „Rzeczywistość dramatyczna w teatrze Mądziaka nie jest zatem ciągła, lecz dzieli się na wyraźne klatki, kadry czasu i przestrzeni. To posłużenie się techniką jako kurtyną nie jest jednak zabiegiem tylko technicznym; dyskretność tego światła ma swój sens. Coś się zaczyna, coś kończy; jakiś układ brył i postaci organizuje się, aby w końcu runąć, rozpaść się; jakaś barwna przestrzeń nabiera się intensywnością, po czym ginie w ciemności⁷⁷. Można się zgodzić, że zasadniczą cechą obrazów Sceny Plastycznej jest ich „poklatkowość”. Jednak rozumienie kadru nie ma tu nic wspólnego z filmem, do którego to pojęcie się bezpośrednio odwołuje. Mądziak wykorzystuje zasady kompozycji plastycznych, w których światło prowadzi wzrok widza do najważniejszego znaczeniowo punktu. Kompozycja, początkowo ledwo naskicowana reflektorem, stopniowo odkrywa się przed widzem. Tajemniczość pojawiających się obrazów przyciąga uwagę, wymaga skupienia i uważnej obserwacji.

Drugim ważnym problemem, poruszonym przez Chudego, jest nieciągłość rzeczywistości dramatycznej. Nie do końca jest to prawdą. Poszczególne spektakle tworzą całość wyższego rzędu, kreują tę samą rzeczywistość dramatyczną. Jedność tematyka stwarza wrażenie ciągłości. Wynika to również z jednorodnego stylu spektakli. Reżyser nie powtarza tych samych obrazów, ale za pomocą podobnych elementów kreuje nowe, dlatego powstaje wrażenie swoistego *déjà vu*.

Artysta był zafascynowany starocerkiewną ikoną. Cechą jej zaś jest perspektywa sferyczna, która tworzy kompozycję obrazu w oparciu o podziały pionowe i poziome. Mądziak rozwijał jednak myślenie o przestrzeni przenosząc swoją działalność w obręb trójwymiarowej przestrzeni teatru. W *Ecce Homo* zachował dominującą rolę malarskiego tła i podestu, na którym rozgrywała się akcja i poruszali się aktorzy. Wyraźnie zaznaczył się pion i poziom rozgrywanego widowiska. Podobnie były rozegrane następne przedstawienia (*Narodzenia*, *Włocza*, *Włókna*, *Ikar*, *Piętno*).

Zielnik zaczynał się obrazem otwartej przestrzeni, pozornie nieorganizowanej, w której poruszali się aktorzy. Odsłonięcie sceny jednak częściowo zniweczyło iluzję. Dlatego późniejsze spektakle Mądziaka zaczynają się od ciemności, a publiczność wchodząc na widownię stopniowo zagłębia się w mrok. Jest to celowy zabieg, aby widz nie mógł na początku rozpoznać przestrzeni, aby zaskoczyć go głębią i jej możliwościami.

Zabiegiem stale stosowanym przez reżysera jest wprowadzanie do widowisk gablot-ekranów czy „oświetlonych wewnątrz kadrów” (określenie Wojciecha Skrodzkiego). W obrębie obrazu pojawia się inny obraz zaopatrzony w wewnętrzne światło i głębię. Dzieje się tak w początkowych scenach *Włocza*, gdzie w trzech gablotach-ekranach pojawiają się trzy twarze. Jedna z prawej strony, dwie z lewej, wylaniają się z mroku naprzemiennie, by w końcu razem zaistnieć na „plótnie” – w mroku. W *Pytaniu* z oddali zbliżają się w stronę publiczności dwie gabloty-ekrany z drewnianymi kukłami. Kiedy obraz staje się na tyle widoczny, że widzowie rozpoznają zarysy postaci – te poruszają się, a jedna wysypuje piasek. We *Włoczu* ekrany stały się malarskim cytatem, Skrodzki dostrzegł w nich „ślady obrazów (reminiscencje holenderskich muzeów⁷⁸”. U Mądziaka pojawiają się trzy pochylone postaci, przypominające Trzech Królów nad żłobkiem Jezusa. Ich pokora za-



znaczona jest układem ciał i gestem dłoni. To nie – jakby się wydawało – drewniane kukły, ale ludzie ubrani w zgrzebne worki, z łysymi głowami; znaki pokory, nic więcej. Nie ma w tym obrazie precyzji Jana van Eyeka czy Vermeera. Holenderskich malarzy łączy z obrazami Sceny Plastycznej wrażliwość na gest i precyzyjne oświetlenia kompozycji.

W *Kirze* na wchodzących nie czeka przestrzeń nasycona czernią, ale okno sceny zaopatrzone w ozdobny fryz, na który składają się trzy „rzeźby” głów ludzkich. Kiedy zaczyna się widowisko, fryz zjeżdża w dół, przy czym nie zmienia się jego oświetlenie. Publiczność nie wie, czy to obraz jest ruchomy, czy widownia podjechała na wysokość fryzu. Pojawiają się gabloty-ekrany. W ich wnętrzu widzimy fragmenty rozpiętego na krzyżu Chrystusa, tak oświetlone, że wygląda jak anatomiczne studium, przypominające rysunki Leonarda da Vinci i Michała Anioła. Wylaniające się i niksujące w mroku gabloty-ekrany stanowią ważny element konstrukcji przestrzeni. Z jednej strony są swobodnym malarskim cytatem, z drugiej tworzą dodatkową przestrzeń w obrębie „nieskończonej” głębi, podkreślając jej multipikturalność.



„Wzrost” fot. Stefan Gochan

Innym charakterystycznym elementem tej przestrzeni jest płaski ekran, który budował podziały w pierwszych przebieżeniach (*Wieczerza, Piętno*). Powrócił na nowo w *Kirze*, gdzie ekran z półprzezroczystego płótna wiruje w ciemnej przestrzeni. Tym razem jego funkcja jest nieco odmienna. Nie służy dzieleniu przestrzeni; jego poziomy płynny ruch sprawia, że przestrzeń pulsuje.

Reżyser panuje nad przestrzenią, na oczach widza tworzy ją i niszczy. Scenografia *Szczelny* składa się z kilku metalowych rurek, na które naciągnięty jest materiał. W finale odbiite rusztowanie, pomalowane fosforyzującą farbą, delikatnie świeci. Po chwili raptownie się rozsypuje – tym obrazem kończy się widowisko. W *Kirze* i *Cahunie* pojawia się niekoleczony „wachlarz” symetrycznie zbudowanych kul. Przypominają stary teatralny system scenograficzny perspektywicznej sceny. Brak jedynie prospektu wierzącego kompozycje. Za każdą kulą kryją się aktorzy. Powstaje wrażenie przestrzeni pełnej zakamarków. Obraz ten pojawia się kilkakrotnie, również kończy przedstawienie. Wachlarz nie znika stopniowo w ciemnościach, ale się składa. Mądzik zamyka świat, który stworzył i pozostawia widza w mrocznej pustce.

„Dla mnie światło potrafi być samo w sobie dramatem, który może się spełnić na scenie – mówił Mądzik. – Jakbym miał szukać analogii, to przeżyłem podobne emocje w obrazach Rembrandta. Tam to światło tak cudownie biega po twarzach, mówi o dramacie czasu i człowieka”¹¹. Kolor i światłocień były głównymi elementami dramaturgii Rembrandta. „W pierwszych chwilach wydaje się, że wiele jego obrazów utrzymanych jest w ciemnobrązowej tonacji – pisał Ernst Gombrich. – Te ciemne tony dają większą moc i siłę kontrastowi kilku jasnych, połyskliwych kolorów. W rezultacie światło na niektórych obrazach Rembrandta wydaje się niemal oślepiające. Artysta jednak nigdy nie używał tych magicznych efektów światła i cienia dla nich samych. Zawsze służyły uwydatnieniu dążeń danej sceny”¹².

Podobnie u Mądzika: obrazy sceniczne wyrastają z mroku i wydają się ciemne, z jasnymi refleksami światła. Czern jest stałym elementem tego krajobrazu. Jednak nie było tak od początku. W *Ecce Homo* pojawiło się malowane tło, wzorowane na ikonie, w *Wieczerze* dominowała purpura, pojawiło się złoto, oranż, brąz. *Zielnik* był feerią barw: błękit, zieleń, oranż, czerwień i dominacja bieli. „Czern zadomowiła się na scenie od roku 1978, od spektaklu *Wługość*, więc towarzyszy mi od dawna. Na przekór stereotypom traktuję czern jako kolor bezpieczny, nie budzący niepokoju ani lęku. W kosmosie to czerni właśnie jest kolorem ostatecznym. I właśnie dzięki czerni, która pozwala się skupić, można dostrzec rzeczy, jakie narzuca umykają naszej uwadze”¹³ – mówił Mądzik.

W teologii chrześcijańskiej symbolika czerni jest ambivalentna. Z jednej strony wiązana była z niewiarą i grzechem, a z drugiej stała się barwą pokory i wyrzeczenia¹⁴. Mądzik podejścia do koloru nie należy rozpatrywać w kategoriach religijnych, tylko estetycznych. Goethe w *Farbenlehre* z 1810 roku „ujmował kolory jako prąjzjawiska (Urphänomene), coś powstającego z siłami kosmicznymi. Ciemność jest równie ważnym elementem jak światło. Polaryzacja ciemności i jasności wyznacza bieg Natury, dni i nocy, rytm życia ludzkiego. Świat i ciemność, duch i materia, aktywność i kontemplacja, powiastek żeński i męski. (...) Cały porządek barw zawieszony pomiędzy ciemnością i jasnością. Ich skrajnym wyznacznikiem jest biel i czern. Wszystkie zaś barwy chromatyczne są za wsze ciemniejsze od bieli, a jaśniejsze od czerni. Najbliższy ciemności jest błękit, najbliższa jasności żółcień. Dla Goethego są więc dyne dwie barwy fundamentalne”¹⁵, pisała Maria Rzepińska.

Żółcień i barwy ciepłe występowały w pierwszych spektaklach Mądzika (*Wieczerza, Ikar, Zielnik*), kiedy artysta skupiał się na poszukiwaniu estetycznych środków wyrazu. Wraz z rokiem udratyzowaniem akcji i coraz silniejszym skupieniem na temacie istoty bytu barwy ciemnieją. Mrok staje się

koł szarości (Włgoc), błękitu (Wrota, Szczelina), a więc kolory nazywanych przez malarzy zimnymi. W *Calinie*, ostatniej premierze Sceny, niespodziewanie końcowy obraz – ukrzyżowanego Chrystusa – tonie w karminowej czerwieni.

Goethe traktuje kolor jako barwę świetlną, która interesuje go głównie w kategoriach optycznych, związanych z ludzką percepcją: „Każde umiarkowane światło może być widziane jako barwne, toteż wolno nam każde światło dostępne wzroku nazwać barwnym. Bezbarwne światło i bezbarwne płaszczyzny – to w pewnym stopniu abstrakcje: z naszego doświadczenia właściwie ich nie znamy”¹⁶.

Mądzika można wpisać na listę kontynuatorów myśli Goethego. Podejście twórcy Sceny Plastycznej do koloru zakłada właśnie stworzenie barw ze światła, jego blask nadaje walor wszystkim elementom widowiska. Ale światło tworzy także przestrzeń, kreuje głębię, modeluje mrok. Promień światła pokazuje nam trzeci wymiar sceny, intensywność otaczającej ciemności każe myśleć o czwartym wymiarze. Jednak czas nie liczy się dla Mądzika. „Chciałbym, aby dla widza spektakl był poradczasowy także w swojej strukturze przestrzeni – twierdzi. Jednocześnie nie chcę, by można było zidentyfikować czas powstania spektakli. Nie chcę, aby cokolwiek mówiły o czasie przedmioty, rekwizyty, które mają inną funkcję: ani, o ile można tak powiedzieć, kostiumy integralnie związane z ciałem. (...) One są poza czasem i bardziej jeszcze dopełniają przestrzeń, która krzyczy, kiedy nie mamy dosłowności także w tych detalach”¹⁷.

Echa zmagania się z przestrzenią, światłem i czasem znajdziemy również w innej, zapomnianej już dziś, teorii malarzkiej, w promienizmie (rosyjska nazwa *luczizm*, francuska – *rayonnisme*). „Była w nim mowa o kolorze, który jest tym dla malarstwa, czym dźwięki dla muzyki, o odczuciu czwartego wymiaru, o tworzeniu nowych form, których wyraz zależy od siły i stosunku tonów”¹⁸ – pisał Mieczysław Porębski. Twórcą promienizmu był Michaił Łarionow, który 24 marca 1913 roku ogłosił w Moskwie manifest nowego kierunku w sztuce. Pisał w nim między innymi, że „dzieła artystycznych nie rozpatruje się pod kątem czasu, różnią się one w swej istocie dzięki formie, w jakiej są postrzegane i w jakiej zostały odtworzone. (...) Obraz jest zmienny, powoduje wrażenie czegoś pozaczasowego i przestrzennego – powstaje w nim wrażenie tego, co można nazwać czwartym wymiarem, ponieważ jego długość, szerokość i grubość warstwy farby są jednymi oznakami otaczającego nas świata, natomiast wszystkie wrażenia powstające w obrazie są już innego rzędu; tym sposobem malarstwo staje się równe muzyce, pozostając sobą”¹⁹.

Mądzik mógłby się zgodzić z Łarionowem. Wydaje się, że obydwa twórcy problem czasowości dzieła sztuki postrzegają podobnie. Zasadnicza rozbieżność istnieje w podejściu do muzyki. Dla Mądzika staje się ona dopełnieniem obrazu konstruowanego w przestrzeni. Malarstwo w tej koncepcji nie ma swojego brzmienia, jak widział to Łarionow. Twórca Sceny Plastycznej wyraźnie dookreśla znaczenie muzyki: „jest dla mnie krwiobiegiem spektaklu, nerwem organicznie z nim związanym. Mój obraz tęskni za muzyką. Ona przynosi emocje... Przez nią oglądam swoje spektakle. Wyzwała we mnie cudowne odczucia, przeżycia, które nigdy by się bez niej nie wyzwoliły. Jest jedyną rzeczą w moim teatrze, której stworzyć nie potrafię”²⁰. Muzyka ma zasadniczą funkcję w kształtowaniu rytmu widowiska, stając się „kontrapunktem zjawisk plastycznych”²¹. Ma też znaczenie czysto techniczne, głośna muzyka zagłusza szmer przesuwania poszczególnych elementów scenograficznych.

W *Zielniku* „zasuszone strzępy” ludzkiego ciała spadają z góry w rytmie nagle pojawiającej się głośnej muzyki. Ten dźwięk niezwykle ostro przecina przestrzeń, nadaje scenie intensywności i grozy. Mądzik chętnie wiąże konkretny motyw muzyczny z elementem scenografii. Widać to wyraźnie również we *Wrotach*. W scenach początkowych z mroku wyłania się

gigantyczny walec. W kilku sekwencjach ten obraz jest powtarzany. Za każdym razem towarzyszy mu motyw muzyczny. W *Kirze* powtarzający się obraz „wachlarza” łączy się z rytmem walca. W *Tchnieniu*, kiedy spektakl się kończy, publiczność siedzi w ciemnościach słuchając dźwięku bijącego serca. W *Wądrownych* odgłos kopania i sypania ziemi był kłamrą widowiska. Przeważnie jednak Mądzik zaczyna spektakle od ciszy i na niej kończy. *Wrota* kończą się żywym obrazem, po którym muszą przejść widzowie wychodząc z sali. Obrazowi nie towarzyszy muzyka, tylko szmer rozmów zaskoczonych publiczności. W *Włgoci* w scenie końcowej na drążku wisi ciało, oświetlone od tyłu ostrym reflektorem. Słychać tylko dźwięk skapującej wody.

W spektaklach Sceny Plastycznej funkcja muzyki polega przede wszystkim na scalaniu obrazu. Multipunktualna przestrzeń poszczególnych sekwencji jest jasno rozpoznawalna dzięki przyporządkowaniu elementom scenograficznym stałych motywów muzycznych. Muzyka nie stała się jednak zasadniczym elementem widowiska. „Po prostu przedmiot, forma, przestrzeń bez muzyki nie potrafią żyć – mówi Mądzik – To jest ze sobą wspaniale zintegrowane, dopiero ten mariaż może stworzyć pełnię”²².

• • • • •

¹ D. Ratajczak *Przestrzeń w dramacie i dramacie w przestrzeni teatru*, Poznań 1985, s.11.

² *Od początku – do Brzegu. Z Leszkiem Mądzikiem rozmawia Zbigniew Tarasienko*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty 1991/3-4”, s. 128.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, s. 130.

⁵ *Ibidem*, s. 131.

⁶ *Ibidem*, s. 129.

⁷ *Czerń, kolor ostateczny. Z Leszkiem Mądzikiem, twórcą Sceny Plastycznej KUL, rozmawia Agata Koss*, „Rzeczpospolita”, 11. 02. 1997.

⁸ *W. Chudy Sens plastyczny ludzkiego dramatu*, „Akcent” 1989/4, s. 176; por. tenże *Teatr bezsłownej prawdy*, Lublin 1990.

⁹ *Ibidem*, s. 177.

¹⁰ W. Skrodzki „Wrota” – życie, „Tygodnik Powszechny”, 1 IV 1990, nr 13.

¹¹ L. Mądzik *Światło*, w: *Leszek Mądzik*, BWA Bydgoszcz 1998.

¹² E.H. Gombrich *O sztuce*, tłum. D. Stefańska-Szewczuk, Warszawa 1997, s. 424.

¹³ *Czerń, kolor ostateczny... op. cit.*

¹⁴ W samej liturgii kolor czarny jest barwą smutku i żaloby, ale może być wymieniony na fiolecie, który w rozumieniu Kościoła zbliża się do czerni, mimo iż jest to inna barwa chromacyjna (Innocenty III wprowadził nawet w tej sprawie odpowiednie zarządzenie i fiolecie stał się kolorem żalobnym i pokutnym królów i kardynałów). Podobne rozumienie tych dwóch barw można odnaleźć w malarstwie sakralnym. Diabeł, który zgodnie z regułami symboliki powinien być malowany czernią na średnio-wiecznych płótnach zyskał kolor fioletoowy, brązowy lub ciemny błękit, por. M. Rzepińska *Historia koloru*, Kraków 1983.

¹⁵ M. Rzepińska, *op. cit.* s. 443.

¹⁶ *Goethes Farbenlehre*, ausgewählt von Rupprecht Mathaei, Ravensburg 1971, s. 71-74; cyt. za: M. Rzepińska *Historia... op. cit.*, s. 449-450.

¹⁷ E. Oliniewicz *Nie tylko o zmysłach*, „Notatnik Teatralny” 1996/11, s. 137.

¹⁸ M. Porębski *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, Wrocław 1965, s. 129.

¹⁹ M. Łarionow *Promienizm*, tłum. J. Smoleńska, w: A. Turzyski, *Między sztuką a komunią*, Kraków 1998, s. 79-85.

²⁰ L. Mądzik *Muzyka*, w: *Leszek Mądzik*, BWA, *op. cit.*

²¹ W. Chudy *Teatr dramatu ludzkiej przynależności*, w: *Teatr bezsłownej prawdy*, Lublin 1990, s. 25.

²² E. Oliniewicz *Nie tylko o zmysłach*, *op. cit.* s. 141.