

Poogramyza

SZCZECIŃSKI DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY

w numerze m.in.:

• R. Cieślak o festiwalu
teatralnym Kontrapunkt 2002

• P. Michałowski
o teatrze Mądzika

• B. Papenfuß — wiersze

• K. Brakoniecki,
E. Schilling — proza

3/2002 [38]

cena 8 zł

Pogranicza

2002 nr 3 [38]



Proki, reż. Paweł Niczowski, Fot. Karolina Jaklewicz

W numerze

Robert Cieślak <i>Kontrapunktowe spotkania</i> (szkic)	5
Piotr Michałowski <i>W ciemni wieczności. O teatrze Leszka Mądziaka</i> (szkic)	18
<i>Pierwsze zarażenie</i>	
Z Przenysławem Wasilkowskim rozmawia Marta Poniatowska	30
Elżbieta Stelmaszczykowa „Czarodziej”, „Rusalka”, „Pleciuga”... ..	38
Przesłane z Niemiec	
Bert Papenfuß <i>pięknym nadobne, pieśń szturmowa hord bałtyckich, związek bojowy wrogów miast hanzy, wszystko dla wszystkich</i> (poezja)	40
<i>Piszę tylko o tym, co mnie interesuje...</i>	
Z Bertem Papenfußem rozmawia Krzysztof Niewrzęda	45
Krzysztof Niewrzęda <i>Bert Papenfuß</i> (szkic)	51
Kazimierz Brakoniecki <i>Widok na morze</i> (proza)	56
Ewa Schilling <i>Anka!</i> (proza)	61
Marta Bylica <i>Wtorek</i> (proza)	71
Piotr Macierzyński *** [urodziłem się...], *** [czuję się...], *** [miss Ciechocinka...], *** [niebo wisi na włosku] (poezja)	74
Jacek T. Gierliński <i>Maska</i> (proza)	77

Recenzje, omówienia, przeglądy

Inga Iwasłów <i>Pakiet</i> (P. Brunel: <i>George Sand/Fryderyk Chopin. Bieguny miłości</i> , A. Proulx: <i>Kroniki portowe</i> , G. Brewer: <i>K-PAX</i>)	88
Agnieszka Roguska <i>Chopin — polski artykuł eksportowy</i> (szkic)	93
Arieta Galant <i>Gdzie jest Simone?</i> (S. de Beauvoir: <i>Listy do Nelsona Algrena</i>)	96
Piotr Michałowski <i>Album, panegiryk, reklama i donos</i> (P. Huelle: <i>Mercedes-Benz</i>)	100
Ada Roztecka <i>Menstruacja oswojona</i> (J.L. Wiśniewski: <i>Zespoły napięć</i>)	102
Łukasz Kasper <i>Bezpruderyjny słownik</i> (C.J. Cela: <i>Słownik erotyzmu</i>)	104
Agata Bogdańska <i>Melanże</i> (N. Ammaniti: <i>Bagno</i>)	106
Karol Maliszewski <i>Trwanie obrazów</i> (M. Wierczonek: <i>Poezje</i>)	109
Magdalena Kobus <i>Marta Fox o Marcie Fox</i> (M. Fox: <i>Czerwień raz jeszcze daje czerwień</i>)	111
Jerzy Madejski <i>Wojownik</i> (K. Uniłowski: <i>Koloniści i koczownicy</i>)	113
Małgorzata Ciepla <i>Kanon rozmowy</i> (P. Szewc: <i>Wolność i współczucie</i>)	116

Andrzej Skrendo <i>Nowa konstelacja</i>	
(T. Mizerkiewicz: <i>Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku</i>)	118
Piotr Urbański <i>Czy wiem, co myślę, kiedy pożądam... (idąc labiryntem)</i>	
(G. Ritz: <i>Nic w labiryncie pożądamia</i>)	121
Maciej Cisło <i>Twórcy</i> (D.J. Boorstin: <i>Twórcy</i>)	124
Robert Cieślak <i>Czytając „Tadeusza Różewicza...”</i>	
(promocja książki A. Skrendy <i>Tadeusz Różewicz i granice literatury</i>)	126
Dorota Tubielewicz-Mattsson <i>Przekraczanie granic obyczajowości</i>	
Na przykładzie tekstów prozy dla dzieci opracowanych przez studentów kursu tłumaczeniowego	129
Okolice dzieciństwa	
Urszula Chęcińska <i>O poetyckim czytaniu</i>	132
Jolanta Ignatowicz-Skowrońska <i>Dr Remisław Wójcik (nekrolog)</i>	134
Kartka z kalendarza	
16 maja 2002	136
<i>Z biegiem dni...</i> (kronika wydarzeń kulturalnych)	137
<i>Książki nadesłane</i>	146
<i>Autorzy „Pograniczy”</i>	147



Psaki, reż. Paweł Niczewski. Fot. Karolina Jaklewicz

W ciemni wieczności

O teatrze Leszka Mądzika

„Co teatr może jeszcze wydrzeć mowie, to zdolność przekraczania słowa, rozwoju w przestrzeni, wreszcie moc wibracyjnego, rozkładowego działania na wrażliwość widza.”

Antonin Artaud

Pozakonkursowa rama tegorocznego Kontrapunktu była bardziej okazała niż jej konkursowe wnętrze. Mocnym otwarciem stała się retrospektywa Sceny Plastycznej KUL, obejmująca wystawę fotografii *Pejzaże wyobraźni* oraz trzy spektakle: *Wilgoć*, *Wrota* i *Całun*. Zamknięciem było widowisko plenerowe Teatru Ósmego Dnia *Arka*, pokazane w Parku Kasprowicza. Obydwa te zjawiska wyznaczyły bieguny teatralnego myślenia przestrzenią. Mądzik reprezentuje przestrzeń zamkniętą i koncentryczną, natomiast *Arka*, przedstawienie pomyślane jako atak przypuszczający promieniście na zgromadzoną wokół obiektów sceny widownię, atak wymyślnymi pojazdami i ogniem, wykreśliło przestrzeń otwartą, dynamiczną i decentryczną. Opozycji zamknięcia i otwarcia przestrzeni nie odpowiada jednak analogiczne przeciwstawienie w planie znaczeń. Na odwrót: Scena Plastyczna wieloznacznością swych wizji od początku istnienia prowokuje liczną rzeszę egzegetów, natomiast efektowne widowisko plenerowe (które trudno powiązać z poetyką Teatru Ósmego Dnia, gdyż mieści się w jego bocznym nurcie teatru ulicznego) miało humanitarno-pacyfistyczną wymowę plakatu, łatwą do skojarzenia z polityczną aktualnością wydarzeń w Czeczenii, Bośni lub innym regionie zagłady małych narodów.

Zarazem w obu wypadkach chodzi o spektakle rezygnujące ze słowa — jednak z powodów znów różnych. I o ile *Arka* ośniewa hollywoodzkim rozmachem i efektywnością, a nawet przepychem ruchomej scenografii i rekwizytów, to asceza formalna Mądzika skłania do kolejnej syntezy — choć była już przedmiotem wielu opisów, analiz, interpretacji i uogólnień — także dokonywanych przez piszącego te słowa. Pokazany wybór z ponad trzydziestoletniego dorobku artystycznego wydaje się reprezentatywny, a ponadto łatwo przywołuje wspomnienia spektakli obejrzanych nawet przed wielu laty. Skłania do porządkującego bilansu, choć w niewielkim stopniu do reinterpretacji, gdyż narastający komentarz do tego konsekwentnie ewoluującego zjawiska, które wymyka się nawet najpojemniejszym definicjom teatru, raczej się suplementuje niż wznieca spory krytyczne. O pracach Mądzika mówi się na ogół z analitycznym namysłem, a nie z krzykliwym entuzjazmem — jako o propozycji, która wprawdzie jest rewolucją, ale cichą i dokonywaną w laboratorium sztuki — bynajmniej nie dla rozgłosu i bez burzycielskich aspiracji.

Jest to zarazem teatr czerpiący swą siłę z ograniczeń i redukcji teatralnego kodu: czasu, światła, koloru, przedmiotowego konkretności, osoby, a przede wszystkim — słowa. A jeśli się zastanowić nad jego egzystencjalnym sensem, to do tych redukcji czasem chce się dodać jeszcze redukcję nadziei.

1. Wejście i depozyt

Wprowadzanie widzów niewielkimi grupkami i reglamentacja miejsc dokonywana przez obsługę (często z udziałem samego Mistrza) wynika z uwarunkowań technicznych zaciemnionego labiryntu, ale staje się zarazem symbolicznym aktem inicjacyjnym, poprzedzającym rytuał jakiegoś wtajemniczenia: jeśli nie metafizycznego, to takiego, które zapowiada rzeczywistość trudną i nieoczywistą — przynajmniej kwestionującą prawa fizyki klasycznej. Funkcjonalność w sposób naturalny uruchamia proces znaczeniowótórczy, zacierając granicę znaku i znaczenia — tego, co w konwencji teatru konieczne, od tego, co artystycznie celowe. Wchodząc, stąpamy niepewnie w półmroku pełnym niespodzianek: trudno zauważalnych stopni, kładek i wyrw pod stopami, chwytamy się odruchowo chwiejnych ścian, które okazują się tylko nie dającymi szansy oparcia czarnymi kotarami.

Ta laboratoryjna prowizorka przestrzeni przygotowuje do wytężonej uwagi ostentacyjnym dyskomfortem fizycznym, oferując w zamian to, co jeden z krytyków nazwał „komfortem samotności”; pozbawia ubocznych odskoczni i azyłów, jakimi w tradycyjnym obiekcie teatralnym jest foyer i bezpieczna widownia. Tę sztuczność funkcjonalną uwydatnia niekiedy retusz czystej kreacji: przezroczyście miejsca w podłodze, pod którymi leżą postacie. Takie groteskowe efekty wydają się zarazem bliskie gabinetom grozy i ostatecznie mogą być odczytane jako niestosowny żart. Niestosowny — gdyż poczucie humoru czy ironia to kategorie z pewnością obce wizjom Leszka Mądzika. Być może to już ostatni przybytek powagi w sztuce — ostatni teatr, w którym nie pozostawia się nawet marginesu na dystans ironii, a tym bardziej śmiechu.

Tu scena panuje niepodzielnie i bezwzględnie narzuca swe prawa; widz, decydując się na wejście, niejako podpisuje swą zgodę na wszystko i oddaje swe zmysły w depozyt surowej wyobraźni na czas określony długością spektaklu.

2. Przestrzeń i nieskończoność

Wejście w mrok ma chronić teatr przed deziluzją. Nie widzieć materii, a tym bardziej nie dociekać tajemnic techniki i prostej zapewne, ale precyzyjnie działającej, maszynierii: sznurków, bloków, dźwigni, wyciągów i wózków. Chodzi o wchłonięcie widza w przestrzeń wykreowaną. Właśnie: pojedynczego widza, a nie widowni, której bezpieczna wspólnota rozpada się na rzecz samotnego bycia w otoczeniu spektaklu.

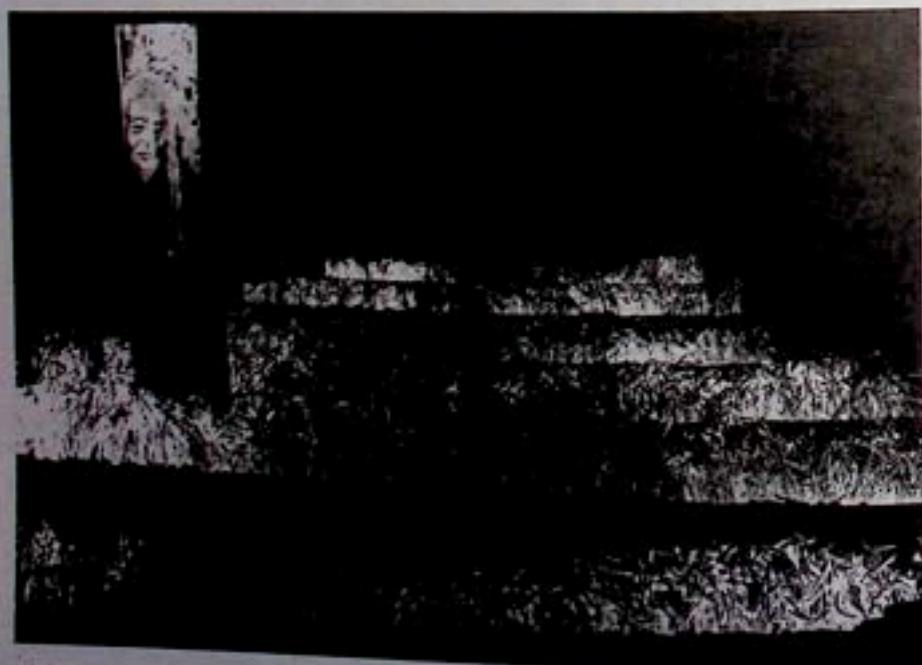
Mądzik organizuje swą przestrzeń bezwymiarowo. Zostajemy zamknięci w szczelnym na świat pudle, w którym zaciera się geometria dwuścianów i trój-

ścianów, a trójwymiarowa bryła odkształca w parabolę nieskończoności — obiektu, którego środek znajduje się wszędzie (zależnie od usytuowania widza) a którego granice są nigdzie. Przestrzeń nieogarniona i nieograniczona, której bliższe zdają się prawa astrofizyki niż reguły Euklidesa. To wewnątrz zneutralizowanego prostopadłościanu stwarza tło dla zjawisk, którym odjęta została materialność i cielesność.

Twórca lubi natomiast rozciągać głębię poprzez zwielokrotnienie planów. We *Wrotach* z oddali nadciągają bezszelestnie ruchome kurtyny, a raczej: tylko połyski czarnej draperii lub folii; falując nadjeżdżają, by niepostrzeżenie stanąć w zaskakująco realnej bliskości wyciągniętej ręki i znowu oddalić się w głąb — aż do zaniku. Podobnie się toczy ku nam ogromny walec z czarnymi otworami, potem pelzające i połyskujące kształty monstrualnych węzów. Mglista poświata wędrująca ponad głową każe się domyślać, że przestrzeń została od góry zamknięta jakimś miękkim sufitem.

Pamiętam inne, mocniejsze zamknięcie góry: finałowy obraz w spektaklu *Wędrownie*, w którym dokonuje się istotna transformacja przestrzeni. Najpierw unosi się podłoga niby ziemia pokryta darnią i ukazuje podziemie grobu, widziane w przekroju. Potem ów grób rozciąga się na widownię, a nad nami w żółtawym prostokącie światła przesuwają się jakiś przedmiot, którego dźwięk podpowiada, że jest to łopata zasypująca wykop. Psychoanalityczny horror w stylu Bergmana.

W niektórych spektaklach równie silnie odczuwana jest zarówno bliskość, jak i głębia. W *Brzegu* tuż przed widzami wyrastała ciemnozielona pofałdowana kur-



Wędrownie

tyna, rozcięta u dołu poziomą linią jaskrawozielonego światła. Z tej linii oddzielają się i przesuwają w lewo okrągłe punkty — jak na szkolnym liczydło. I zaskoczenie: te świetliste kule znajdują się w zasięgu ręki, nanizane na niewidoczną żyłkę. Ja-widz nie jestem jednak wybrany: zaraz dostrzegam, że takie same obiekty rozdzielają wszystkie rzędy widzów; są za mną i przede mną, w sugestii nieskończoności oddalających się planów. Potem wyrastają w tych samych miejscach włókna suchych traw; włochate sznurki przyłączone do desek. A górą, ponad nami, również w rytmie powtarzalnych planów, przetaczają się ogromne pofałdowane walce, przypominające unoszone na wodzie pnie drzew. Te przedzielające obserwatorów mikrosceeny, na których toczy się ta sama sztuka, uwiarygodniają głębię, która dalej się rozciąga może na 10, a może 100 metrów — być może tylko w iluzję lustrzanych odbić.

Problem organizacji głębi scenicznej zastanawia wobec możliwości techniki filmu oraz grafiki komputerowej: niektóre efekty osiągnąć można bowiem środkami znacznie prostszymi na kinowym ekranie. Przestrzeń wirtualna jednak nie interesuje chyba Mądzika: namacalność przedmiotu wydaje się tu równie istotna, jak jego nieokreśloność.

3. Czas i wieczność

Czas tu płynie inaczej — jakimś równoległym i niezależnym nurtem, który nie naśladuje niczego spoza teatru. Najwyżej — puls i rytm serca. To hermetycznie zamknięta kapsuła, w której zawieszono zostają prawa liniowej chronologii i gdzie poczucie przemijania odczuwane jest inaczej niż w konfrontacji z tarczą zegara. Przed laty, omawiając *Pętanie*, nazwałem to dzieło (zresztą uogólniając na inne dzieła Mądzika) „pół godziny wieczności”. Chodziło nie tylko o fenomen kondensacji czasu wypełnionego teatralnymi zdarzeniami i osobliwe ciśnienie wywołane szaloną próbą zamknięcia *aeternitas* w tak szczelnym i zaledwie około trzydziestominutowym prostopadłościu czasoprzestrzeni. Bardziej bowiem odczuwa się rozciągnięcie, spowolniony rytm obrazów, ich rozluźnione następstwo i wydłużone trwanie.

Przedmioty eksponowane są przez parę zaledwie minut, ale ten czas jest synekdochą wieczności, a więc — alegorią bezczasu. To, co znika, znika w taki sposób, że jednak pozostawia po sobie sugestię dalszego trwania — w jakimś nieskończonym oddaleniu, czy też pozostaje ciągle bliskie, ale na zawsze już niedostępne jako bezpowrotnie pogrążone w niewidzialności. Zostaje dane tylko raz — jak epifania. Jej początek wyznacza pierwsze spostrzeżenie, koniec — wygaszenie i kilkadziesiąt sekund ciszy, niby przedłużony myślnik. Oklaski wydają się konwencją zupełnie niestosowną. Nie tylko dlatego, że nie poprzedzą tryumfalnego wyjścia i ukłonów artystów, a tym bardziej nie wymuszają bisu, ale dlatego, że zagłuszają wrażenia, rozpędzają powagę, tłumią refleksję, nazbyt łatwo wydobywając na powierzchnię

trywialnej rzeczywistości ludzi i urządzeń, unieważniając kontemplację obejrzaną w skupieniu innej strony świata.

Muzyka pozostaje jedyną materią, której istnienia zakwestionować nie sposób. Jest wyraźna, kontrastowana pulsującym *forte* i pauzami niekiedy niezauważalnej ciszy, falująca *crescendem* i *decrescendem*. Wyznacza progresywny rytm następstwa obrazów, ale zarazem komentuje je patosem. Jeśli przypisywać jej jakieś miejsce pośród znaczeń, byłaby raczej po stronie emocji widza niż objawianej plastycznie transcendencji. Zrośnięta organicznie z obrazem, pozostaje prawie niezauważalna i zawsze podobna, choć tworzona przez kompozytorów reprezentujących odmienne stylistyki: Stanisława Dąbka, Jana A.P. Kaczmarka (z Orkiestry Ósmego Dnia, ostatnio znanego jako twórcę muzyki do filmu *Quo vadis?*), Zygmunta Koniecznego, Przemysława Gintrowskiego, Stanisława Radwana, Jacka Ostaszewskiego i Lecha Jankowskiego, a w jednym wypadku (*Zielnik*) także Vangelisa.

4. Barwa i światło

Dawniejsze spektakle prezentowały jeszcze bogatą paletę barw. W *Zielniku* pojawiły się czyste: żółć, czerwień, zieleń i błękit, zaznaczające symbolicznie różnice dzielące cztery figury. *Wilgoć* i wszystkie następne dzieła wyznacza już redukcję barwy.

W *Brzegu* na przykład wylaniają się z ciemności obiekty utrzymane w jednej



Wilgoć

tonacji — „roślinnej”: od jaskrawej zieleni, poprzez różne odcienie schnącej trawy, aż do przygaszonych brązów; barwy witalnego chlorofilu kontrastują z kolorystyką zwiędłego liścia i zmurszałego pnia drzewa. Subtelność odcieni zatracą się do jednej, trudno rozróżnialnej barwy światła, choć jego biel prawie nigdy nie jest czysta, uwikłana w fakturę materii form. Nie chodzi więc o pełną nienaturalną achromatyczność, ale o upodrzednienie koloru, sprowadzenie go do zaledwie aspektu światła, które obramowuje eksponowane bryły, ujawnia deseni tkaniny, sploty sieci, połyki folii, porowatość tektury, gipsu, drewna. W *Calunie* pojawiają się sieci i płótna — materiały czule na światłocien i dające się szczególnie eksponować rysunkiem i rozpoznawalną fakturą.

Krzysztof Miklaszewski zauważa tu związki plastycznego myślenia Mądzika z fotografią — w tym właśnie rozumieniu: „rysowania” i „malowania” czy „rzeźbienia” światłem. Zapewne dlatego najlepszą dokumentacją przedstawienia są zdjęcia lub zapis filmowy na taśmie czarno-białej. Liczy się bowiem przede wszystkim walor i kontrast; właśnie te jakości plastyczne decydują o istnieniu lub nieistnieniu dziwnego świata. Świata, który istnieje dzięki światłu.

5. Mrok i widzialność

Punktem wyjścia i punktem dojścia, a więc ramą spektaklu, jest mrok — czerni bliska idealnej. To tyleż konwencja teatralna zastępująca kurtynę, której malarskim odpowiednikiem jest najczęściej tło dla eksponowanego płótna czy planszy, co nadrzędna figura semantyczna. To założenie (z konieczności tylko umowne) wyjściowego niebytu, nicości, na tle której każdy, najdrobniejszy nawet ślad istnienia, rozświetla się jako wyraźny znak. Dzięki temu staje się możliwe oszczędne gospodarowanie ikonosferą i wprowadzanie w sferę widzialności szerokiej gamy odcieni.

Domyślna wiedza obserwatora o prezentowanych obiektach zostaje tu obezwładniona, gdyż pojawiające się przedmioty budzą wprawdzie naraz wiele odśrodkowych skojarzeń, ale zachowują swą „anonimowość” jako nienazwane i ostatecznie nawet niezidentyfikowane. W tej grze, polegającej na unikaniu czy uchylaniu referencji, nie chodzi już o to, by demonstrować w ten czy inny sposób jakieś obiekty znaczące, ale o to, by skazywać odbiorcę na wysiłek dociekań interpretacyjnych, nie pozwalając zarazem na żadne finalne rozstrzygnięcia co do przywoływanych kształtów. Nie ma więc hermeneutyki znaczeń odkrywanych, bo i nie ma żadnej zagadki z jedynym rozwiązaniem. Jest natomiast nieskończony proces znaczeniowtórzy, bezkresne plenięnie się rozproszonego sensu, grzęznącego w nierozstrzygalnikach. Dekonstruktjonistyczne ujęcie zjawiska wydaje się tu bardziej adekwatne niż klasyczna hermeneutyka. Próba werbalizacji, jakiej dokonuje krytyk, zawsze prymitywizuje wizję, której tworzywo jest niezastępowalne przez jakiegokolwiek słowne uschematyzowanie.

Podstawowym założeniem wydaje się subtelna gra granicą widzialności, toteż osoba o słabym wzroku nie jest właściwym adresatem tych spektakli. Przed próbą rozumie-



Scena ze spektaklu *Wrota*

nia istotne są bowiem zdolności widzenia, a zwłaszcza uchwycenia owych płynnych przejść między stanami spostrzegania: między stawianiem się rozświetlanego obiektu a jego zanikiem, między materialnym zaistnieniem a omyłką percepcji — oмам, złudzeniem, przywidzeniem. Zanim wizja obrośnie w domysły, musimy dokonać weryfikacji doznań: ledwo dostrzegalne światło czy też mglista poświata ślizga się nad nami (czy może fałuje?), wydobywając zmarszczki materii poruszanej wiatrem; a może to kłęby chmur, arkusza papieru, zarysy skrzydeł, ptaka czy ducha...

TO COŚ istnieje naprawdę, czy tylko bycie udaje? Rzeczywiście frunie, czy tylko się rozświetla? Spada, czy tylko rozszerza się światłem? Oddala, czy tylko gaśnie? TO COŚ — jeśli w ogóle jest czymś innym niż złudzenie — może być przedmiotem, światłem lub mgłą...

Te nieweryfikowalne hipotezy rzeczy znaczą przede wszystkim: niepoznawalność, niewyraźność, nieuchwytność i nieskończoność innych konotacji z przedrostkiem „nie-”. Wydają się nośniejsze od łatwych alegorii, pojawiających się niekiedy pośród nich prawem dopowiedzenia: wizerunków, symboli religijnych (w *Calunie* pojawia się wizerunek Ukrzyżowanego) czy innych cytatów z rzeczywistości kultury: wyobrażeń, obrzędów i codziennego życia.

A więc nieokreśloność obejmuje nie tylko kształt formy plastycznej (niekiedy zacieranej ażurową zasłoną), ale i zmienne stany jej widzenia. Dlatego inicjalny

mrok ma odcedzić z siatkówki oka wszystkie powidoki pozaartystycznej rzeczywistości, odciąć sztukę od pamięci zewnętrznej. Ma zamknąć w sterylnej ciemni, z której wyobraźnia nie znajdzie już odwrotu.

6. Ekspozycja i trwanie

Spektakle nie mają wyraźnej dramaturgii. W luźnej sekwencji obrazów, która je wypełnia, trudno się doszukiwać logiki następstwa, przyczyn i skutków, a więc jakiejś akcji. Zapewne niedosiężnym technicznie ideałem twórcy byłaby synchronia czy choćby alinearność wielospójnej przestrzeni — podobna do snu i wyobrażeń o życiu pozagrobowym.

Poszczególne obiekty pojawiają się i znikają, a ich ruch nie jest postępowy i zdarzeniowy, lecz powtarzalny, monotony, niemal statyczny — jakby stanowił wyrwany fragment z wiecznego trwania w zamkniętym kosmicznym cyklu. Z tej racji trudno nawet mówić o większości z tych dzieł jako o przedstawieniu teatralnym, gdyż bardziej przypominają wystawę muzealną, na której oszczędnie oświetla się tylko niektóre eksponaty. Trudno jednak przy pomocy własnej imaginacji przestrzeń tę trwale umeblować, wyobrazić sobie plan jakiegokolwiek całości, gdyż całość ta wymyka się nie tylko percepcji, ale i wyobraźni — ukształtowanej doświadczeniami pozateatralnej rzeczywistości.

O tym, że jest jednak jakaś całość, przekonuje inny byt, który paradoksalnie okazuje się najbardziej materialną przesłanką istnienia: muzyka. Tylko ona bowiem trwa i linearnie przepływa, odmierza czas i porządkuje; zarazem jednak interpretuje emocjonalnie — nadając wizjom kosmiczny patos. To zarazem jedyna rama zamykająca serię mniej albo bardziej odśrodkowych znaczeniowo impulsów wizualnych, dla których uchwycenia instrukcją pozostaje tylko tytuł spektaklu — jedyne w tej sztuce słowo. Słowo-hasło, słowo impuls semantyczny, ale niekoniecznie słowo-temat.

7. Słowo i milczenie

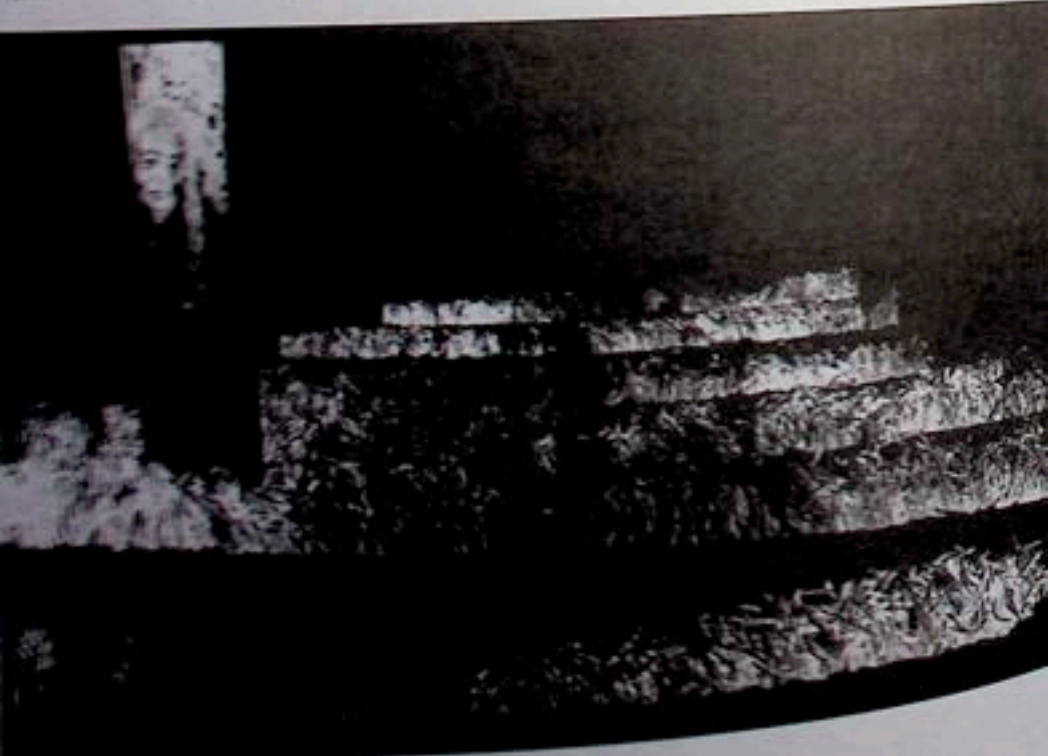
To coś, co widzimy czy prawie widzimy, albo zdaje się, że widzimy, bo chcielibyśmy zobaczyć, wciąż możemy konfrontować z jedyną nazwą rzeczy; możemy otwierać tym jednowyrazowym kluczem, który należy do pokaźnego pęku — dorobku ponad trzydziestolecia: *Narodzenia* (1971), *Wieczera* (1972), *Włókna* (1973), *Ikar* (1974), *Piętno* (1975), *Zielnik* (1976), *Wilgoć* (1978), *Wędrownie* (1980), *Brzeg* (1983), *Pętanie* (1986), *Wrota* (1989), *Tchnienie* (1992), *Szczelina* (1994), *Kir* (1997), *Całun* (2000). Te lakoniczne formuły przywołują konteksty bogate lub ubogie, szerokie lub zawężone do jednego intertekstu: są tu Biblia i mitologia, twórczość Aliny Szapocznikowej (*Zielnik*) i filozofia Heideggera (*Szczelina*), historia religii i wyobraźni, natura i kultura, imaginarium chrześcijaństwa, symbole i archetypy, parable i metafo-

lanów, a topotyminstowa była odkształca w parabolę nieskończoności — obiektu, którego środek znajduje się wszędzie (zależnie od usytuowania widza) a którego granice się niegdyż. Przestrzeń nieogarniona i nieograniczona, której bliższe zdają się być prawa astrofizyki niż reguły Euklidesa. To wewnątrz zneutralizowanego prostopadłości otwarta tło dla zjawisk, którym odjęta została materialność i cielesność.

Tworzą lubi natomiast rozciągać głębię poprzez zwielokrotnienie planów. We Wrota oddali nadciągają bezszelestnie ruchome kurtyny, a raczej: tylko połyski czarnej tapetery lub śnieg, fałszując nadzieją, by niepostrzeżenie stanąć w zaskakująco realnej bliskości wyciągniętej ręki i znowu oddalić się w głąb — aż do zaniku. Podobnie w scenie ku nam ogromny walec z czarnymi otworami, potem pełzające i połyskujące kształty menstrualnych węzów. Mglista poświata wędrująca ponad głową każe się domyślać, że przestrzeń została od góry zamknięta jakimś miękkim sufitem.

Przyjemnie inne, mocniejsze zamknięcie góry: finałowy obraz w spektaklu *Widownia*, w którym dokonuje się istotna transformacja przestrzeni. Najpierw musi się podłoga niby ziemia pokryta darnią i ukazuje podziemie grobu, widziane w przeszłości. Potem ów grób rozciąga się na widownię, a nad nami w żółtawym prostokacie światła przesuwają się jakiś przedmiot, którego dźwięk podpowiada, że jest to łopata zasypująca wykop. Psychoanalityczny horror w stylu Bergmana.

W niektórych spektaklach równie silnie odczuwana jest zarówno bliskość, jak i dystans. W *Brzegu* tuż przed widzami wyrastała ciemnozielona pofalowana kula



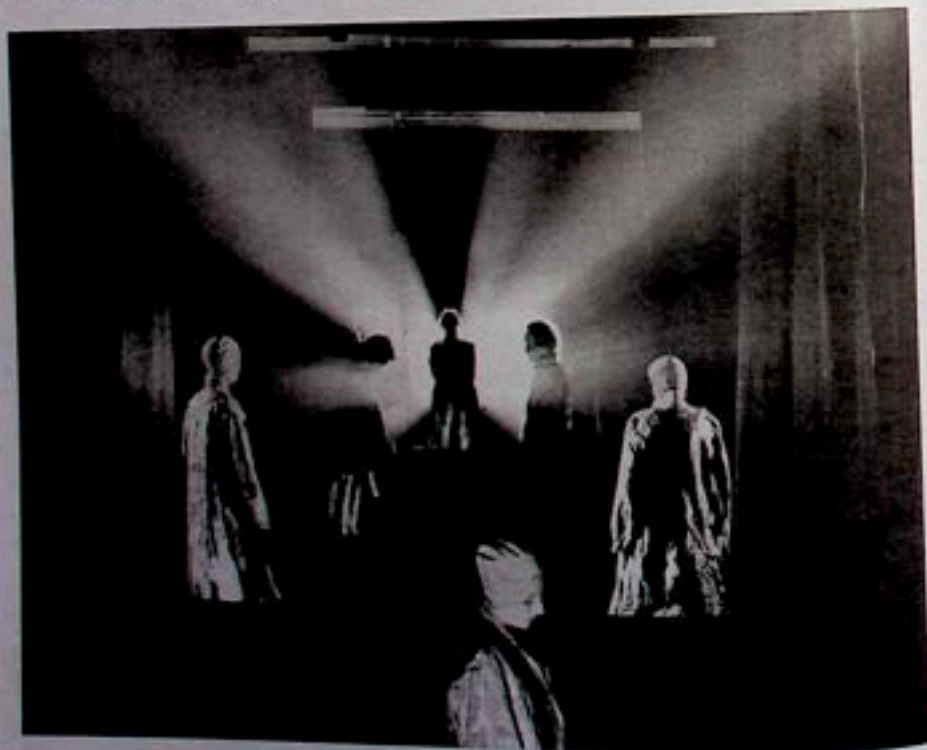
ry. Rozmaite wielkie znaki kulturowe, których wspólną cechą jest wzniosłość. Jednak tylko pierwszy spektakl był czytelnym cytatem: *Ecce Homo* (1970).

Pośród tych haseł brakuje — co raczej wydaje się celowym zaniechaniem niż przeoczeniem — dwóch, które najtrafniej definiują dominantę tematyczną teatru Mądzika: SEN i ŚMIERĆ. Te dwa pojęcia określają bowiem każde dzieło — pierwsze oniryczną stylistyką, drugie tematem — ale zarazem jako w sztuce nazbyt zużyte, zbanalizowane poprzez liczne konwencje i nadużycie, nie mają wstępu do tego trudnego misterium wieczności, jakie celebrytuje artysta.

Nie da się tego zjawiska zamknąć w żadną z łatwych formuł: ani to „surrealizm”, ani „teatr śmierci” (Krzysztof Miklaszewski chce je skompilować i pisze o „symbolizmie podszytym surrealizmem”), chociaż obydwie tradycje tworzą tu nieuniknione konteksty odbioru.

Ucieczka przed słowem użytym w spektaklu (ostatnie pojawiło się w *Wieczery* z 1973 r.) zasługuje na osobne studium. Elżbieta Morawiec proponuje ciekawe powiązanie „bezsłowności” z innymi środkami wyrazu:

Redukcja dyskursywności, która dokonana się w zakresie słowa, warunkuje także redukcję dyskursywności innych elementów spektaklu. [...] ciemność przestrzeni jest paralełą milczenia — tego co przedślowne i pozasłowne. Jest mrokiem jakiegoś przed-bytu, który czeka na gest



Scena ze spektaklu *Wędrownie*

Demiurga, „aby oddzielił światło od ciemności”. Ale ów demiurg (artysta) nie ma siły nazywania: dnia dniem, nocy — nocą, nie stawia się w pozycji Stwórcy. Jest demiurgiem „zredukowanym”. Jego światem jest tajemnica nienazwanej, ciemnej materii, którą może jedynie próbować zgłębić nagłymi błyskami olśnień — elementów świata. Takie — w filozofii artystycznej Leszka Mądzika — jest życie ludzkie — wędrówka przez ciemność ku sensom niedocieczonym, ledwo uchwytnym w strumieniu światła.

W poszukiwaniach Sceny Plastycznej nie chodzi więc o prosty wybór konwencji teatru bezsłownego, ale właśnie o przemilczenie i sugestię niewyraźności. Jeśli tak, to rodzą się kolejne pytania: czy w sztuce istnieje „niewyraźalny” obraz? Czy wizualizacja może być bardziej neutralna semantycznie niż słowo?

8. Człowiek i marioneta

Można przypuszczać, że właśnie tam, gdzie pojawia się upozowana postać ludzka, a pantomima i figuratywność zastępują plastyczną abstrakcją, tam zacieśnia się sens do antropologicznych konwencji. Z drugiej strony jednak nie ma chyba w krytyce teatralnej stwierdzenia banalnieszego niż to, że „tematem przedstawienia jest człowiek”. Zdanie takie trzeba jednak czasem powtórzyć, choć nie rozwinięte dalszym komentarzem, znaczy zaledwie tyle, że nie jest to baśń o trollach czy kosmitach.

Antropologia spektakli Mądzika nie jest bynajmniej oczywista, a nawet można powiedzieć, że się opiera na paradoksie. Oto bowiem stawiane w centrum człowieczeństwo jako temat wypowiedzi artystycznej, wykonuje gest, który Krzysztof Miklaszewski trafnie nazwał „nieśmiałością formy”: o człowieku mówi niemal bez aktora, człowieka opisuje abstrakcją form, pośród których cielesność stanowi zaledwie jeden ze znaków, wcale nie najważniejszy.

Tu tracą sens opozycje: aktor-rekwizyt, aktor-scenografia, scenografia-akcja. Żywy aktor znaczy tyle samo, co maska, manekin, kukła, sztuczny kadłub, rzeźbione popiersie czy głowa. Wszystkie te reprezentacje są równoprawne, a rozróżnienia prawdziwego ciała i atrapy — na ogół nieistotne. Do wyjątków należą obrazy w *Calunie*, gdzie pojawiają się rozświetlone od góry pomarańczowym światłem postacie w kokonach i toczy się gra między twarzą a maską. Przeważnie jednak rzeźby zastępują ludzi, a ludzie przypominają swym zautomatyzowanym ruchem marionety. Zredukowanej do prostej pantomimy roli aktora odpowiada jego reifikacja poprzez kostium: głowa często zakryta jasnym czepkiem kąpielowym przypomina ogoloną czaszkę, a jeśli od tak wykreowanej anonimowości zdarza się wyjątek: powiększona twarz czy bujna fryzura, cechy te służą raczej wyróżnieniu jednostki na tle innych figur niż indywidualizacji postaci. Czasem widzimy jedynie obwieziony światłem kontur szaty czy kaptura maskującego nie tylko twarz, ale i cielesność. Wydobywamy z mroku już nie coś, co człowieka przypomina, ale coś, co się z nim ledwie kojarzy. Niekiedy ta ludzka obecność zbliża się do funkcji animatora, nasuwając wątpliwość, czy miała być w ogóle zauważalna jako znak i czy zosta-



ła tylko ukryta w sposób niedoskonały.

Człowiek wyeksponowany wyraźnie to zawsze tylko anonimowy Ktoś, czyli Nikt — czyli Każdy (Everyman). W *Wilgoci* pojawiają się bodaj wszystkie warianty tak manifestowanej cielesności, choć główna gra toczy się między całością a częścią. Kolejno rozświetlane prostokątne kasetony ujawniają prawdziwe twarze i sztuczne figury. W innym obrazie tracimy pewność co do użytej materii: leżące ciała unoszą się jak na katafalkach na rozwijanych pionowo tkaninach. W jeszcze innym następuje proces destrukcji — odejmowanie twarzy. Są wreszcie oddzielone części ciała albo synekdochy niewidocznych całości: kikuty nóg zwisające spod czarnej kurtyny, zwisające włosy, z których ścieka woda.

„Nie jest to teatr osoby ludzkiej, ale rodzaju ludzkiego — trafnie zauważa Wojciech Skrodzki — którego *dramatis personae* stanowią idee i zasady”. A więc Mądzik zbliża się do uniwersalizmu właściwego moralitetowi i paraboli, choć zarazem do wzniosłości misterium, które nie dopuszcza łatwego dydaktyzmu, kierując ku Tajemnicy. To misterium bez wtajemniczenia i moralitet bez moralu, polegający na ponawianiu wciąż tych samych, ale zawsze inaczej sformułowanych pytań. To definicje sytuacji egzystencjalnej, zderzane z hipotezą zaświata. Irena Sławińska proponuje tu formułę: „chrześcijański egzystencjalizm”. Zaryzykuję porównanie: jest to monolog Hamleta rozbudowywany w głąb — poza aforystyczną gładkość słowa.

* * *

Maksymalizm artystyczny Leszka Mądzika ujawnia się w podejściu do każdego spektaklu jako do całości zawsze nowej, ale i zawsze ostatecznej. Ma to być każdorazowo *summa* i *puenta*, nie zakładająca żadnej kontynuacji i nie pozostawiająca twórcy żadnej perspektywy dopełnień. Każda wypowiedź sformułowana jest z perspektywy finalistycznej — jako ostatnia. Choć artysta stwierdza w autokomentarzach, że „ciągle tworzy jedno przedstawienie” i nie pozostawia złudzeń, o czym będzie następne, ewolucja jego wyobraźni przynosi tak różne dowody poszczególnych etapów poszukiwań, że każde czekać na kolejny spektakl jako na nieprzewidywalny ciąg dalszy.

Wszystkie cytowane wypowiedzi pochodzą z książki *Leszek Mądzik i jego teatr* (Warszawa 2000); z niej także zreprodukowano fotografie, które są dziełem Stefana Ciechana.