

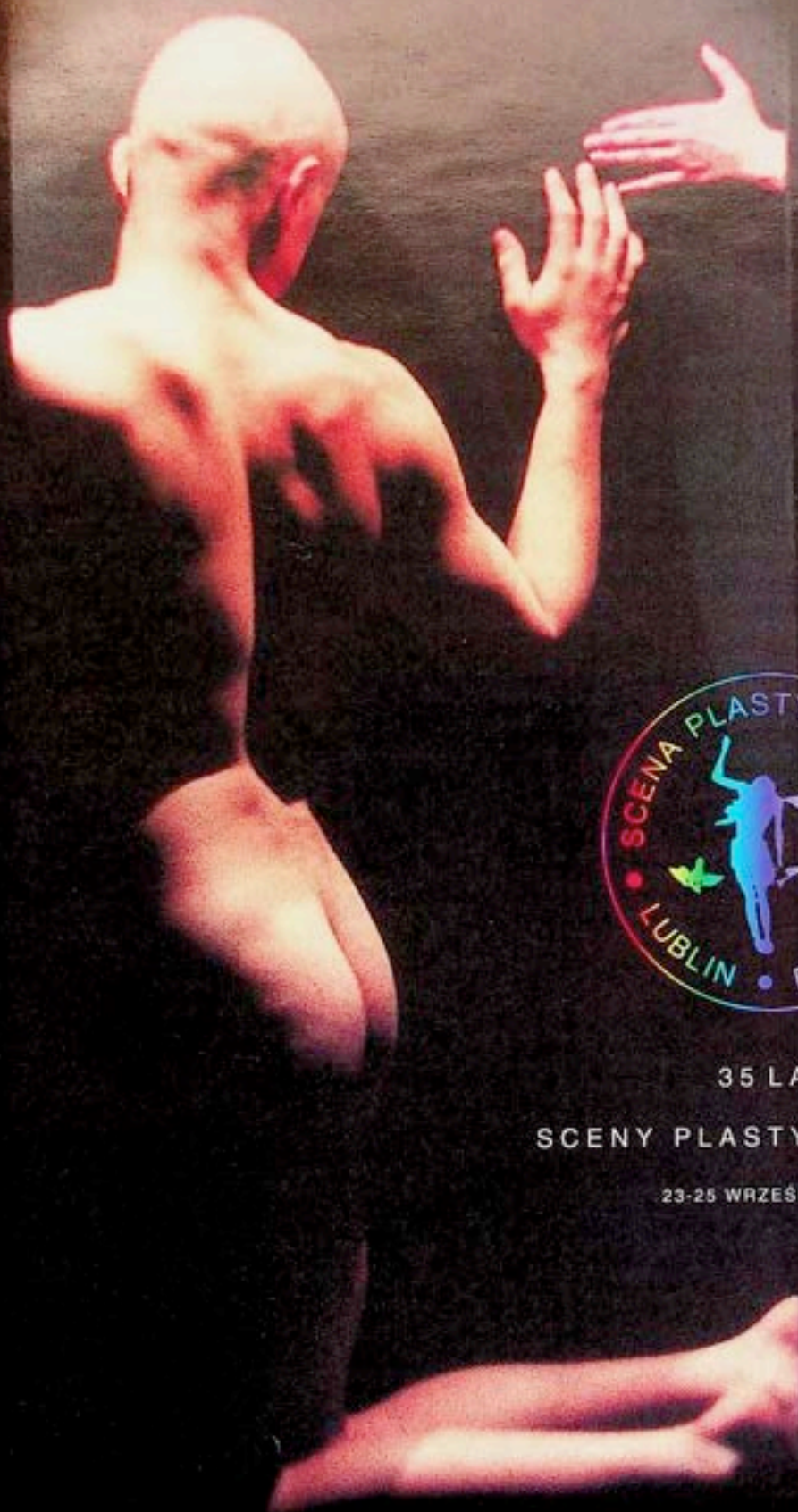
Nr 15

GAZETA GRODZKA

23 września
2005



ISSN 1734-8320 OKOLICZNOŚCIOWA GAZETA ŚRODOWISKA ARTYSTYCZNEGO MIASTA LUBLINA I KAZIMIERZA DOLNEGO Nakład: 300 + 4 szt. Gazeta bezpłatna

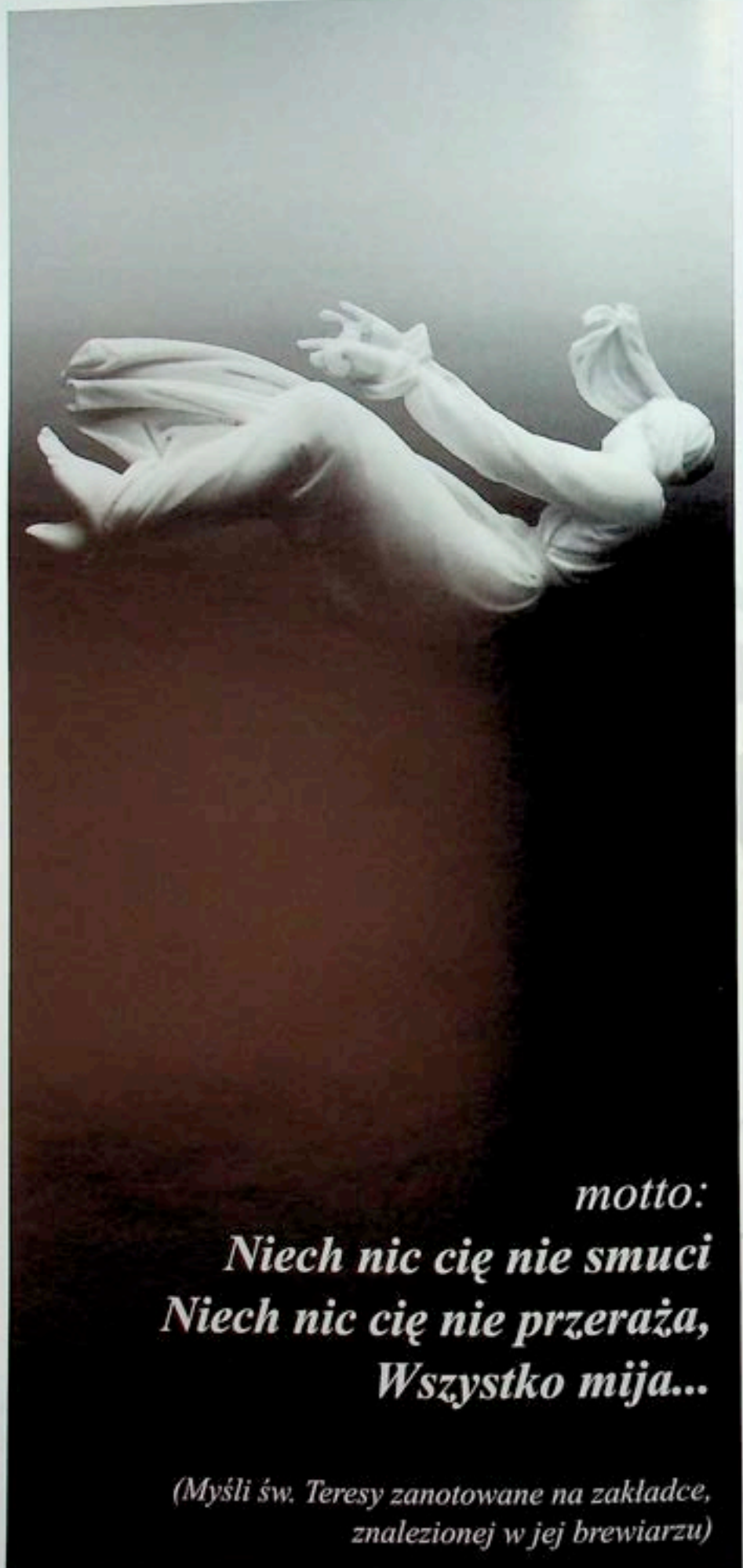


35 LAT

SCENY PLASTYCZNEJ KUL

23-25 WRZEŚNIA 2005

OKRUCHY



motto:

*Niech nic cię nie smuci
Niech nic cię nie przeraża,
Wszystko mija...*

*(Myśli św. Teresy zanotowane na zakładce,
znalezionej w jej brewiarzu)*



Drodzy nieobecni

Podróż dziadka do Ameryki była w domu często przywoływana. Michał Cichocki urodził się jeszcze w zeszłym wieku. Z dzieciństwa intensywnie pamiętam jego wspomnienia oraz opowiadania o cudownościach tego świata. Pamiętam, jak tłumaczył nam, że Bartoszewiny, miejsce gdzie przyszedłem na świat, znaczyło Bartosza winy. Jaką on winę na sobie niósł i co się z nim działo – tego nie wiem. Opowiadał także o pielgrzymie, co wędrował ziarnko po ziarnku w kierunku klasztoru, o mnichach pochowanych pod posadzką kościoła i o „plączącym” kamieniu, zawsze pełnym wilgoci. Kiedy byliśmy skazani na te rozmowy? Podczas wakacji, które spędzaliśmy w Górach Świętokrzyskich. Dziadek mieszkał pod św. Krzyżem i co niedzielę trzeba było stromą górę pokonać, by znaleźć się na nabożeństwie w klasztorze.

Mój ojciec był pisarzem dworskim w Garbacz pod Ostrowem Świętokrzyskim. Służył w Armii Krajowej. Mama była sanitariuszką i pośród gór urodziła się ich znajomość. Z dworu, na koniu, przyjeżdżał do mamy na spotkania. Z tej siedziby pozostały resztki, jakiś komin, mur. Domu rodzinnego już nie ma. Nawet nie zostały ślady.

Ojca zabrano mi, kiedy byłem w pierwszej klasie szkoły podstawowej. Zabrano nam też mieszkanie w Kielcach. Co bym przywołał z tego czasu? Jeszcze zanim zapadł wyrok, ojca kilkakrotnie prowadzono z więzienia do sądu. Widok ostrzyżonego więźnia, konwojowanego przez milicjantów w ciągu dnia, środkiem ulicy, kiedy ludzie szli do pracy – był dla nas wielkim upokorzeniem. No i te widzenia w więzieniu. Zostały we mnie na zawsze. Judasz, matki i żony czekające, obraz jak z syberyjskiego pejzażu. Przepustka, rozmównica, krata i mrok. Twarzy nie widziałeś – tylko słowa. Stawaliśmy też na ulicy, by choć w oknie więziennym ojca zobaczyć.

Nieobecność ojca miała wpływ na mnie, na moje „wibracje”, zostałem z niepewnością w sobie. Z mamą i bratem byliśmy świadkami dramatu. Ten okres dzieciństwa poza letnią obecnością u dziadków nie miał oddechu i szczęśliwości. Miał zmęczenie i strach. Banalnie to zabrzmiało, ale to było przykre dzieciństwo.

Mama wcześniej wyszła za mąż. Kiedy trzymała mnie do chrztu, nie miała jeszcze osiemnastu lat. Całe życie ciężko pracowała. W najtrudniejszym okresie, kiedy ojca uwięziono, była wszystkim. Wcześniej też odeszła. Zmarła w wieku czterdziestu czterech lat.

Któryś za nas cierpiał rany

Gdybym w obliczu śmierci stanął najbliżej – nie wiem, czy bym sobie dał z nią radę. Ale ten czas, który we mnie pracuje, jest też po to, żeby sobie z odchodzeniem radzić. Sytuację wiecznego rozstania dziwnie obchodziłem po śmierci ojca. „Tchnienie” powstało z żalu po nim. Potrzebowałem takiego pocieszenia, o którym śpiewamy w „Któryś za nas cierpiał rany”. Po płaczu nastąpiło pogodzenie. „Tchnienie” jest żalem, płaczem i smutnością nad odejściem ojca.

Inaczej było ze śmiercią babci. Była w świeckim zakonie i wraz z nią udawałem się do kościoła w Mominie na maryjne nabożeństwa. Wdrapywałem się na chór, by kalikować organście. Widoku śmierci nie zapomnę. Ujrzałem ją w perspektywie pachnących bżów, ułożonych wokół trumny. Nawet w trumnie były bzy i całe ciało było nimi otulone. Taki kwietny pejzaż nie zdarzył się już nigdy.

Klische pamięci

Mój dziadek zrobił mi tornister, czyli skrzynkę na plecy. Chciał go zrobić jak najlepiej, a że był stolarzem domorosłym, zbil mi ciężkie pudło. Przyłożył się do niego solidnie, ale przez to zwiększył jego wagę. Żeby podnieść jego urok, pomalował go na żółty, krzykliwy kolor. Kiedy biegalem do szkoły, wszystko wewnątrz drżało i kołatało. Byłem jedyny w klasie, który nosił na sobie dziwne pudło. Z czasem ten tornister mocno się zdezelował i nawet stracił powłokę.

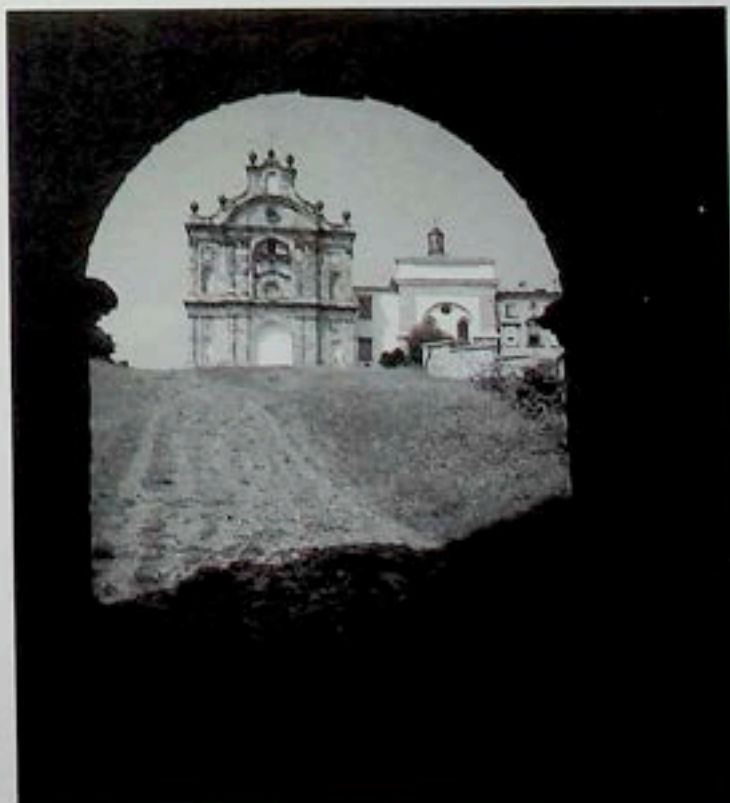
Wędrujące pudło, ta surowa, prosta skrzynia na plecy miała w sobie duszę. Ta skrzynia to jest mój tornister pamięci, skarbonka, szkatułka. To jest jądro życia. Gdyby mi ktoś ten tornister zabrał, to jakby mi garb zabrano, tak byłem z nim zrośnięty.

Tornister miał w sobie rezonans. I choć się nie zachował, słyszę jego echo – cały rozdział mojego życia.

W czasach mego dzieciństwa puszcza wokół Świętego Krzyża przypominała dżunglę. Była strzelista, vitalna i zdrowa. A kiedy kończyły się cień i czerń i nieoczekiwanie pojawiała się jasność murów klasztornych, puszcza wstępowała w świetlistość i biel. A dochodziło się do tej jasności z miejsca, gdzie stał kamienny pielgrzym. Bardzo tajemny. Szedł ziarenko dziennie, a jego dojście miało zwiastować koniec świata. Ta surowa rzeźba bardzo nas intrygowała i w domu wiele o niej się mówiło. Wyzwalala lęk, że już jest bardzo blisko.

Gdy po godzinnej wędrówce po ciemnej, wilgotnej, soczystej i pachnącej ściółce stawałem na skraju klasztoru, ludzie, którzy zdążyli ścieżką do świątyni, wyglądali jak mrówki. A kiedy sygnaturka wzywała ich na Anioł Pański, przerywała im pracę i zabawę, znoj i radość. Ludzie zastygali w zneruchomieniu do modlitwy.

Ten pejzaż świątynny był pejzażem ostrego kontrastu. Rozpinał się pomiędzy smugami światła, które przez drzewa dostawały się na wilgotny trakt, często lepki, przecięty strumykami wody, a jasnym, suchym, białym kamieniem klasztoru. Pejzaż wielkiej bliźny, na której stały zabudowania klasztorne, został we mnie jak obraz i co jakiś czas powracam do niego.



Zejdźcie pod posadzkę kościoła, gdzie spoczywali mnisi, było moim kolejnym doświadczeniem z pejzażem śmierci. W tym pejzażu leżeli książę Wiśniowiecki, małe dziecko, niezmany powstaniec, przy którym czytałem napis: *Kim ty jesteś, tym ja byłem. Kim ja jestem, Ty na pewno będziesz.* To były także pierwsze spotkania z architekturą trumny i ułożeniem się człowieczego ciała na wieczne odpoczywanie. Ale może jeszcze bardziej przejmujący był los tych złożonych tuż pod posadzką – po której wędrowałeś do kościoła. Stąpałeś po zwłokach, a one „szepotały”: memento mori. Wgląd do podziemi świątynnych był możliwy przez okienka umieszczone przy fundamentach klasztoru. Dzięki wpadającemu światłu w podziemiach tworzyła się sytuacja mniej groźna, mniej turpistyczna i eschatologiczna, a bardziej graficzna. Myślę o blikach światła, które dawały rząd regularnych linii wpadających w błąd. Ostre kany trumien i gdzieś tam rozchylone wieko z figurą umarłego tworzyły surowy fryz.

Trumienny pejzaż

Pamiętam, jak przez ten trumienny pejzaż przemknął przypadkiem żywy organizm. Powstał impuls, który się później ożywił w spektaklu „Wędrowne”, najsilniej korespondującym z doznanyim wrażeniem. Jednak do dzisiaj nie dałem sobie rady z przeniesieniem do teatru tamtego zdarzenia, z jednej strony zwyczajnego, z drugiej tak nierzeczywistego. „Uczyniła” się bowiem konfiguracja martwoty z życiem, w której jakby coś umknęło albo dopiero przed chwilą zgasło.

Okna mojego domu w Kielcach wychodziły na ulicę, przy której znajdowały się szpital i kostnica. Regularnie wychodziły stamtąd pogrzeby na cmentarz. Przez rytmiczność tej pogrzebnej cyrkulacji wytworzył się w moim oknie pejzaż karawanu. Właściwie był to zegar, przecież codziennie ktoś umierał. Niektóre pogrzeby szły jak procesje – z orderkami na poduszkach, z marszem pogrzebowym wojskowej orkiestry. Mury naszego domu nasiąkały ich muzyką. Były też takie pogrzeby, że nikt nie szedł za trumną. Lub jedna osoba, dwie, trzy. Pamiętam śmierć dwojga dzieci. Zasypała je skarpa piachu. Jedno z nich jeszcze w ustach miało wisienkę.

Na mojej ulicy były trzy sklepy z trumnami. Przechodziłem obok nich codziennie. Sklepy z „meblami” ostatecznymi, witryny z akcesoriami na wieczną wędrowkę i gościnni gospodarze tych przybytków – to był mój młodzieńczy trakt codzienności.

Pejzaż konopny

Pejzaż konopny zdarzył się u babci. Tam po raz pierwszy odczułem zapach konopi moczonych w wodzie. Pomiędzy nimi się kąpałem. Konopie, poukładane w rzędach, z wolną namakały i ten proces był bardzo biologiczny. Trudno mi zwerbalizować doświadczenia związane z wodą, które były bardzo intensywne. Często patrzyłem na rzekę, wrzucałem do niej różne rzeczy, które płynęły, blokowały się, a ja je uwalniałem, żeby dalej mogły popłynąć. Zawsze miałem silną potrzebę zbudowania tratwy. Czułem, że gdybym się na tym surrealistycznie widzianym przedmiocie płynął przez dziwne stawy i doły – to byłbym szczęśliwy. Po mozolnych próbach preparowania takiego pojazdu cud się dokonywał i na takiej płaszczyźnie podążałem przed siebie. Woda fascynowała mnie swoją wartkością, taflą, blikiem i gładkością. W wodzie była spontaniczna radość życia. Inaczej pracowała w dzień, a inaczej w nocy. Woda dzienna była witalna i radosna. Woda z nocy wyzwalała we mnie refleksję tajemną i kosmiczną. Raz bywała błogostanem, raz zagrożeniem.

W teatrze wodę po raz pierwszy uruchomiłem w spektaklu „Włókna”, prowadząc od sufitu jej strużkę, by obmyła ciało człowieka. Później woda pojawiła się w „Wilgości”, w „Wrotach”, a już najintensywniej w „Kasandrze”, kiedy całą scenę uczyniłem z wody. Woda wytręca mnie z obmyślania kostiumu, bo jeśli tkaninę przyłożę do ciała, a ciało zanurzę w wodzie, to ona modeluje kostium bez mojego udziału. Może dlatego w „Wrotach” kostiumy w tak szczególny sposób „dotykają” faktury ludzkiego ciała.

Zima

Została mi w pamięci jedna zima z dzieciństwa, przy której reszta zim to Znieudane kopie i repliki. Szedłem nie wiadomo dokąd i te śnieżycę noszę w sobie do dziś. Byłem wobec niej tak mały, i w proporcjach, i w wysokości, że osaczyła mnie i ustanowiła swoją część. Zapamiętałem też oszronione nozdrza koni i ich pulsujące oddechy. Śnieżność nie była groźna, bo wszystko się na mnie topiło. Wprawiła mnie w stan błogostanu. Tak odczułem w sobie





istotę zimy, jej strukturę i siłę oddziaływania. W finale „Tchnienia” burza śnieżna jest odczytaniem tamtej zimy.

W drodze do teatru

W liceum plastycznym w Kielcach przygotowywano mnie do projektowania gobelinów. Była we mnie tęsknota, by mieć pracownię. Warsztat tkacki, jaki posiadali dawni mistrzowie. Warsztat gobelinowy i żakardowy. Wydawało mi się, że koncepcja mojego życia ułoży się wokół takiego miejsca: na środku gobelin, ja projektuję, mając kilka osób do pomocy, które znają wszelkie tajniki barwienia tkanin. Fascynowało mnie preparowanie naturalnych barwników i nasywanie kolorem wełny, sizału, konopi i juty.

Fascynowali mnie mistrzowie ikon. Ikona dawała mi wielką ucztę. Wertowałem albumy, bo nie miałem szansy zobaczenia świętych obrazów w naturze. Tęsknota do ikony zrodziła potrzebę malowania. W okresie nauki w liceum plastycznym na deskach zrobiłem wiele interpretacji świętych postaci. Myślę, że w moim malarstwie impresjonizm zderzył się z ikoną. Pierwszą wystawę swoich obrazów przygotowałem w Seminarium Kieleckim. Pojawił się na niej życzliwy patron, obecny ksiądz biskup Mieczysław Jaworski, który je kupował. Prace dawały mi przez to szansę przeżycia. W tamtym czasie wykonałem też serię rzeźb, ale były one w delikatnym tworzywie, jakim jest gips, więc nie wiem, czy ocalały.

Gdyby sięgnąć do kroniki seminaryjnej, to tam przetrwała pamięć o moich wielkanocnych grobach. Chciałem zburzyć prosty i banalny pejzaż odejścia Jezusa, przygotowywany z przypadkowej figurki gipsowej, białych chryzantem i grotu z papieru. W kościele zaintrygował mnie boczny korytarz prowadzący do seminarium, jakby wymarzony na scenografię teatralną. Jego przestrzeń adaptowałem na tunel śmierci i zmartwychwstania.

Dwa groby

Przywołam tu dwa groby. W pierwszym nie dałem ciała ludzkiego. Nie chciałem fizycznie pokazywać zwłok. Szukałem ekwiwalentu w przeczuciu śmierci i zmartwychwstania. Zrobiłem baranka z rurki, w której ponacinałem otwory, podprowadziłem węzłem gaz. Tak zapłonął baranek w czerni tunelu. Cały czas żywy, choć już w dramacie śmierci. Nic więcej nie trzeba było. Nawet kwiatów.

Na drugi grób przygotowałem ekspresyjną piętę. Byłem pod presją florenckiej pracy Michała Anioła, na wpół surowego dramatu śmierci w dwóch ciałach. Rzeźbiłem ją pod osłoną dachu na podwórku i zapominałem, że może się nie zmieścić w wejściu do kościoła. Poobijała się i wypaczyła, wytrąciła się z kształtu twarzy. Tak odkształcona i bezbronna stanęła przed wiernymi w tunelu śmierci.

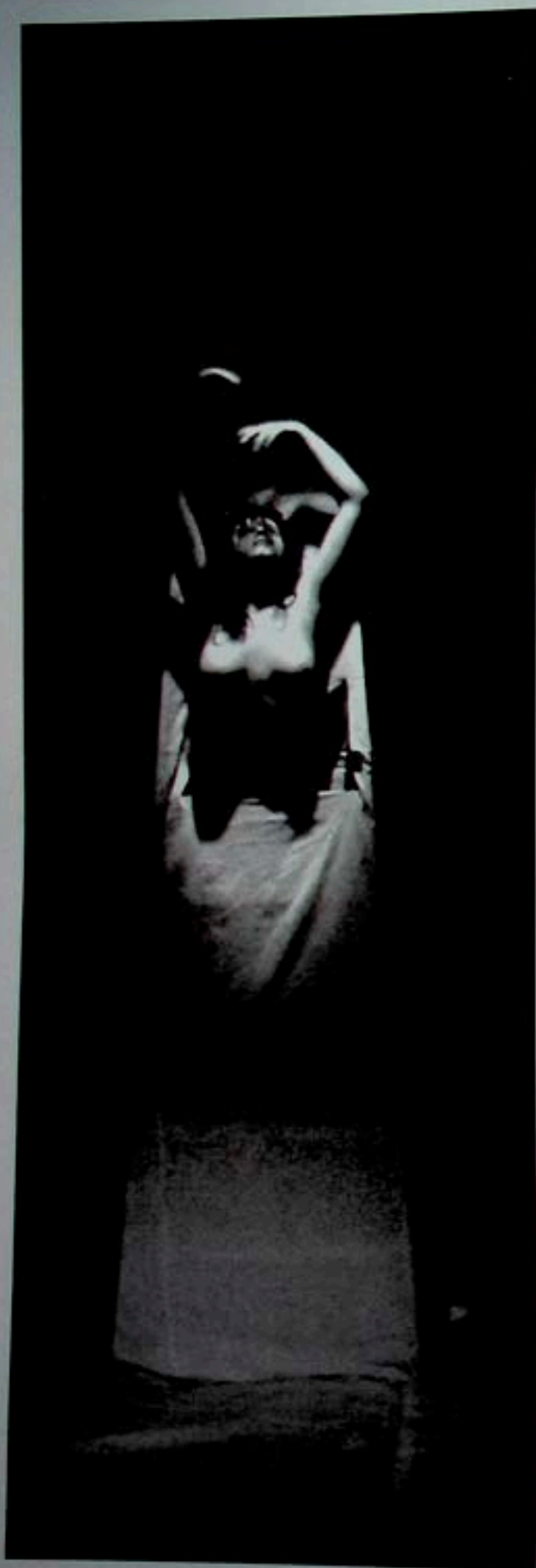
Po liceum plastycznym znalazłem się w studium nauczycielskim o profilu wychowania plastycznego. Tam terminowałem wraz z Marianem Czaplą. Razem z Marianem zdawaliśmy na Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie, on się dostał, ja nie.

Po raz drugi zdawałem do Poznania, po raz trzeci do Krakowa. Byłem przykładem maniackalnej wiary, że trzeba studiować na akademii, by malować obrazy. To był mój dramat. Skończyło się historią sztuki w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

Na egzamin przyszedłem z obrazami. W połowie wierząc, że tu też będę malował. Nie do końca było we mnie pogodzenie, że już mam tylko zająć się teorią. Obecność obrazów miała usprawiedliwić moją niewiedzę teoretyczną. Zabroniono mi wejścia z nimi na salę.

Poczułem się obrażony, ale jak zwykle miałem trochę szczęścia. Profesor Władysław Smoleń otworzył album sztuki polskiej na obrazie Marcina Czarnego, który jest w Tamowie, i zapytał mnie o ten obraz i jego autora. A ja jego kopię miałem za drzwiami. Opuściłem skonsternowanych profesorów, przyniosłem pracę i zacząłem mówić – dlaczego go namalowałem. To wystarczyło, żeby mnie przyjąć na historię sztuki.

W Teatrze Akademickim Irena Byrska robiła „Wandę” Norwida. Zobaczyła wystawę moich obrazów na uniwersyteckim korytarzu. To moje malowanie zgadzało się z jej wizją „Wandy”. Przyprowadziła nawet zespół aktorski – i wtedy padły pamiętne słowa: *znajdźcie mi tego człowieka!* Nagle stanąłem na scenie, gdzie okazało się, że mam wykonać scenografię do przedstawienia. Tak zaczęło się wyciszanie mojego malarstwa na korzyść teatru.



Wibracje

Z dzieciństwa wyraźnie pamiętam obraz wnętrza karawanu, który oglądałem z perspektywy szyn, po których wkładało się do środka trumnę. Myślę, że moja przestrzeń w teatrze to taki karawan, który zdąża na swoje miejsce. A ja w nim rozgrywam kolejne spektakle.

Bezradność?

Pracę nad spektaklem zaczynam od skonstruowania w myślach i wyobraźni obrazów, które płyną we mnie bardziej intensywnie i są bardziej nasycone niż ma to później miejsce w rzeczywistości teatralnej.

Potrzebne są narzędzia, którymi się wywoła to, co zaistniało w wyobraźni. Komponenty światła, przestrzeni, faktury, rekwizytu, dynamiki, kinetyki. Tu jest największy opór materii i największe zmęczenie. Jeżeli odczuwam wielką radość w komponowaniu spektaklu, to muszę pokonać wiele trudności, żeby doczekać premiery.

Dlatego nie mam świadków na próbie. Próby są wielką niewiadomą. Męczącym pytaniem: czy uda się przenieść to, co wyobrażone i wytęsknione do teatru. Z trudu i obaw rodzą się doświadczenia, które w ostateczności żywią spektakl. Ale parę batalii po drodze przegrywam. Bywam też na próbach zaskakiwany pozytywnie sytuacjami, których nawet nie planowałem. Prowadzę materię spektaklu, a ona mi robi niespodzianki. Odkrywam obrazy, którymi sam jestem olśniony. Umykają też takie, z którymi nie mogę sobie dać rady. Czuję, że jestem jeszcze wobec nich bezsilny. Ale one we mnie zostają. Czekają na kolejny spektakl. Jest potem cudowna ulga, kiedy przez „zmęczenie” spektakl się wypełni. Kiedy jest pierwszy widz i cząstka teatru przenika do jego życia.

Gdy powstawał „Kir”, to najpierw w wyobraźni ujrzałem człowieka, którego ktoś obnażył. Jakby pod wpływem temperatury odzienie spłynęło z niego na podobieństwo wosku. Potem zobaczyłem dziwną rybę. A ściślej – konstrukcję ożebrowanego organizmu tworzącą głęboką perspektywę, który pulsując i oddychając, zmierzał do swojego końca. W czasie prób ta wizja została zanegowana. Doznałem szoku bezradności. Konstruowałem, budowałem ją przez parę miesięcy, a sytuacja, którą stworzyłem, nie sięgała wyobraźni. Trzeba było ją rozbierać i obnażać. Z wolna wyjawiał się obraz ludzkiego oddechu w czerni. Organizmu, który brał powietrze, oddychał. Nagle pojawiał się przy nas – jakby chciał nas wciągnąć do siebie – i potem odpływał.

Jest w tym spektaklu tęsknota za ciałem ludzkim, za jego rzeźbą, za ascezą. Chciałem człowiecze ciała odbarwić, unosić, porywać, zabierać – stąd te kostiumy papierowe, nietrwale i kruche jak ciało ludzkie.

Okruchy z tego świata

Woda jest mi przychylna. Jak jest niepogoda, deszcz, wilgoć w powietrzu – to ja się dopiero budzę do życia. Z wody pobieram witalność. Czuję się częścią wilgotnej przyrody. Stąd tak wiele jej w spektaklach. To, że z czasem przerodzi się ona w proces gnilny – to i później będę musiał sobie z tym poradzić.

Istoty niby-żywe a umarłe to ptaki. Chciałbym, żeby ptaki w moich spektaklach były żywe. W „Wędrownym” przez ruch próbowałem martwe ptaki ożywić. Choć wolałbym, żeby jak po cięciu wzbil się w górę żywy organizm, poszedł łukiem w dół, ściał go i zniknął. Z tymi czterema żywymi w „Tchnieniu” mam kłopot, bo uciekają i wzbijają się pomiędzy dekoracje.

Była w moim teatrze ziemia. Kłosa i ziarna zbóż. Ścięte drzewo w „Kirze”. Był piach w spektaklu „Pętanie”. Były suche liście, pióra, pierze. Cała konstrukcja tego teatru bierze się ze świata i z jego ziemskich okrucichów.

Miłość

Jest we mnie tęsknota za miłością. Za spotkaniem z kobietą. Dotykam w teatrze czystej miłości do kobiety, która daje poczucie bezpieczeństwa. W „Wieczery” czytałem kobietę przez wizję chusty Weroniki. Dotykałem sterylnej, czystej i nieskazitelnej miłości pozbawionej pożądania, które zdarzało się w innych spektaklach. Pierwiastek miłości nieskazitelnej pojawiał się jeszcze w „Piętnie”. Błogość, bezpieczeństwo i ciepło kobiece symbolizowała postać Matki Boskiej w aureoli.

I w „Wieczery”, i w „Piętnie” portretowałem kobietę przez wielki dla niej szacunek i zawierzenie. Myślę, że w przywołanych spektaklach miłość pozbawiona została interesowności i biologii. Ale była zarazem bardzo kobieca, jakby łączyła urodę z misją i ze świętością. Takiej miłości

potrzebowałem, żeby wyzwolić pragnienie domu i spokoju.

Miłość w „Zielniku” czytałem przez pryzmat ciała, które zachwyca, a już zaczyna być martwe. Taka miłość rodzi się ze świadomości skończoności ciała, które kokietuje, zdobywa i daje rozkosz, a już w młodości może nosić w sobie zaczął kruchałości, skończoności, martwoty i „zmarszczeń”.

Z czasem miłość w moim teatrze stawała się coraz bardziej wyzwolona i biologiczna, cały czas wpisując się w surowy pejzaż przemijania. W kolejnych spektaklach miłość ustąpiła miejsca takim tematom jak czas i sacrum. Jakbym już gdzieś indziej szukał miłości. Bo są dwie rzeczy, za którymi w tym teatrze się tęskni, pożąda i chciałoby się je mieć, ponieważ wywołują wiele podnieć i energii, są jego siłą napędową. To erotyka i sacrum.

Grzeszność

Jest w naszej naturze coś, co wymyka się spod kontroli racjonalizmu i moralności. To sfera zauważeń i tęsknot, które człowiekowi z trudem przychodzi okiełznać. Grzeszność jest jak wabik, a życie na okrągło nie dzieje się światobliwie. Wiadomo, że „Zielnik” czy „Pętanie” były bardzo erogennymi spektaklami. Wydaje się, że wiem, na czym polega tajemnica kobiety, pokusa, jej kuszenie i wabienie, pogoń za nią. Cudowność tej tajemnicy tkwi w wielkim sprzężeniu miłości z biologią.

Wabik erotyczny w tym teatrze wciąż się pojawia i nie wiem, czy trzeba go za wszelką cenę do końca rozszyfrowywać. Czasami myślę, że jeszcze dalej powinienem z tym pójść. Bo głębiej jest we mnie niż go obnażyłem. Cały czas penetruję w sobie erogencję, żeby była dla widza tak samo kusząca jak dla mnie. Ona jednak wciąż się zimną wodą „oblewa”, kiedy zderzam ją z refleksją nad czasem i sacrum.

Rozpacz

Rozpacz brała się z uczucia lęku. Brała się także z bezradności graniczącej z absurdem. Rozpacz była bezradnością. Ale nigdy do końca. Znajdowałem dłoń łagodzącą albo wilgotną tkaninę, albo po prostu imaginację. Moja wyobraźnia była silniejsza od rzeczywistości. Nie ma żadnego spektaklu – może poza „Szczeliną” – który by wyrzucił rozpacz bezradności sięgającą aż po destrukcję. W takim krajobrazie zatrzymał się Anioł Śmierci. Przysiadł jak u Grottgera i spoglądał na pogorzeliśko. Czarny Anioł patrzył, zasmęcił się, zasmucił, zafrasował i zafrasobliwił nad tym leż padolem.

Światło

Fascynuje mnie granica widoczności. Ten teatr od pewnego czasu zaciemnia obraz. Ale tylko pozornie. Tworzę przestrzeń, która zaczyna się od zupełnej ciemności. Ciemność każe mi wszystko rodzić od zera. Jakbyśmy zamknęli powieki i ktoś chciał się pod nie dostać. Początkiem spektaklu jest zatem brak światła. Często światło poprzedza muzyka. To, co się przed widzem jawi, jest czarnym blejtraniem. Wybieram światłem fragmenty przestrzeni – i widz skupia się tylko na nich. Mam szansę kierowania wzrokiem człowieka. W pewnym momencie pozbawiam go tego, co już dostrzegł, i uruchamiam sytuację w innym miejscu. Zaciekawiony, zdąża za światłem, które buduje dramaturgię spektaklu.

Fascynuje się pewnymi możliwościami, zauważeniami, granicą widoczności. Bóję się obrażenia przedmiotu. Odpowiednio go oświetlając, ukazując jego fakturę, proporcje, odległość od widza – mam tę cudowność wchodzenia w tajemnicę tego, o czym przyszło nam mówić w spektaklu, czyli o nas samych.

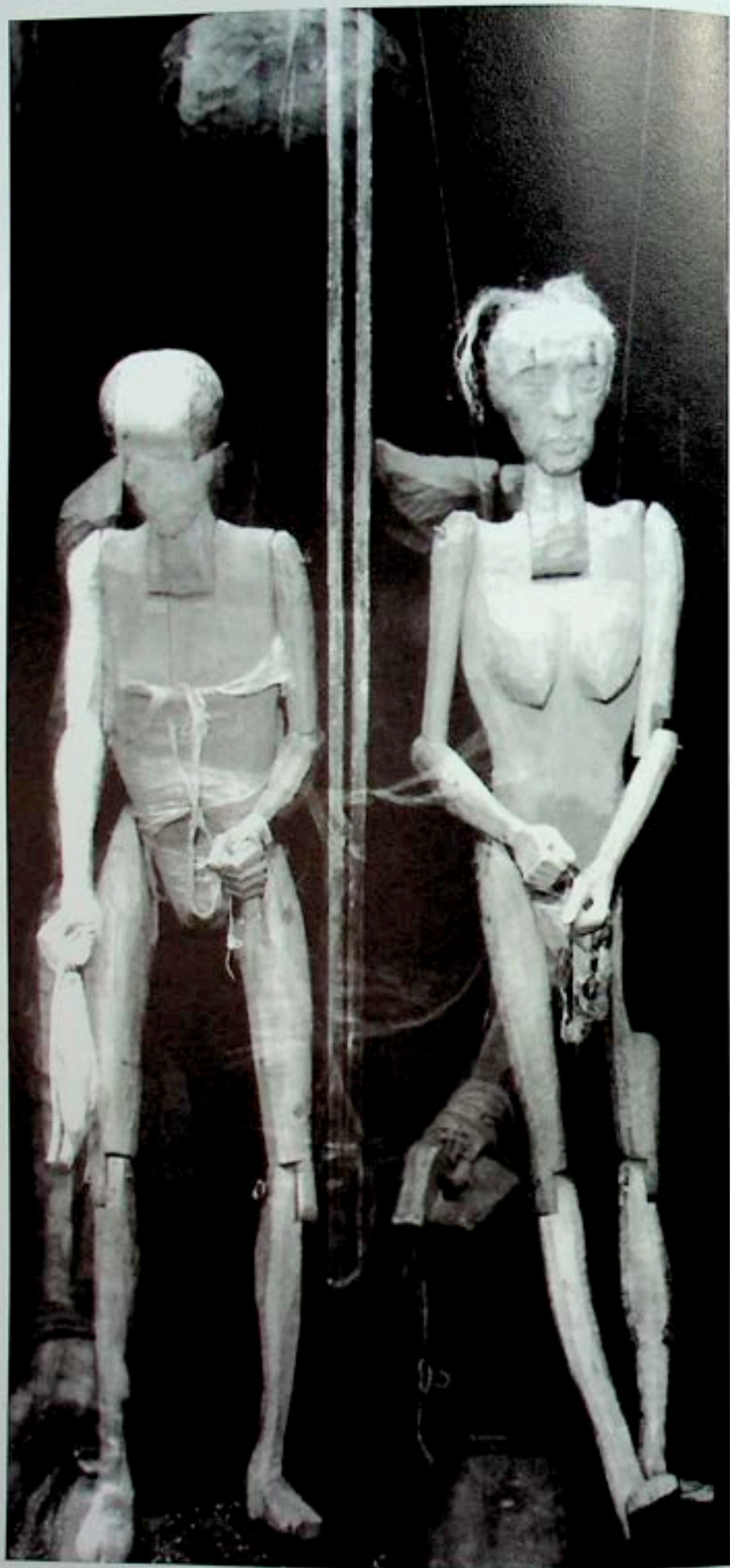
W teatrze interesuje mnie czas od zmierzchu do świtu. Dzięki światłu mogę krawędziami dorykać sytuacji, wędrować w mroku. To jest rodzaj czyścica. Bo właściwie podróż w nocy jest próbą szukania świtu. Ale on nie zawsze przychodzi, nie zawsze mnie spotyka. Albo na niego za wcześnie, albo jeszcze nie pora.

Gdyby światło nie miało po drodze oparcia, to by go nie było. Istotne jest, co po drodze napotka. Często wędruje razem z przedmiotem. Ukrywam źródło świecenia, aby sam przedmiot świecił.

Bardzo interesuje mnie sprawa barwy światła. Ostatnio szukam możliwości niuansów bieli świetlnej która wchodzi w srebro. Poświaty dają mi skalę tonacji szarości. Bo cały czas chciałbym mówić w teatrze lapidarniej, bardziej ubogo, prościej. Dlatego też są biedne te moje światła – specjalnie konstruowane dróżki, rynienki, kanaliki. Czasami małeńki świetlik silnie krzyczy niż wielki reflektor. Chciałbym, żeby w przyszłości każdy spektakl miał swoje światła, żeby światło było organicznie zbudowane do danej sztuki.



THEATER



Eece homo

Scena z tego spektaklu stała się symbolem mojego teatru i w jakiś sposób wyznaczyła mi drogę. Dała skrót całego istnienia teatru. Jakby przez szczęśliwy przypadek określiła się linia, która szuka sobie ujścia w kolejnych spektaklach. Taki temat został mi dany i nim się interesuję w różnych porach mojego życia. Kulebka w kształcie trumny przypominała, że moment narodzin jest jednocześnie początkiem umierania. Z białutkiej trumienki wyjmowany był człowiek, kukła dziecka zawinięta w bandaż nasączony krwią. Padły słowa: *Oto człowiek, takie jeszcze ziarno. A potem: Dlaczego wywołałeś mnie z łona?*

Narodzenia

Rajski świat zderzył się z padoleńskim. Łącznikiem była para kochanków. Najistotniej zaznaczył się czas wygnania z Raju. Przejścia ze szczęśliwości w cierpienie. Nagle sielski krajobraz jednym ruchem dziwnego czarnego ptaka zmienił się w pejzaż szarości. W skrzywioną twarz zmarszczoną ziemską brzdą.

Wieczera

Chciałem przypomnieć, że Chrystus w Wieczerniku był jednym z nas. W kierunku widzów wyrzucony został człowiek we współczesnym ubraniu. Każdy z nas tego Chrystusa nosi w sobie

Włókna

Najistotniejszą scenę nazwałem wypadnięciem z gniazda. W pewnym momencie, kiedy postacie ludzkie odpadają kolejno z tego świata, przy jednej z nich zjawia się drugi człowiek. Zatrzymuje ją, „otula”, zastygają tworząc symboliczną piętę. Znaczy to, że twój los nie jest przypadkowy, że nadejdzie moment, w którym zostaniesz uratowany. Bo nie ma ślepego losu, nie przypadek decyduje o naszym życiu.

Nawet kiedy błądzimy, kiedy wszystko jest niewiadome, kiedy wypadamy z gniazda, jest w nas tęsknota i wiara w wybawienie. I czy nasz los łatwiejszy czy trudniejszy, pojawi się w pewnym momencie ktoś, kto o nas zadba. Opatrzność cię uratuje. Dlaczego „Włókna”? Ten pierwszy u mnie, biologiczny tytuł wskazywał, że chcieliśmy się wdrzeć do człowieczej struktury. Do krwioobiegu organizmu, do biologii. Ten tytuł „przeczuł” dalszy los mojego teatru.

Ikar

Kiedy Ikar opuszcza wózek inwalidzki, można by powiedzieć, że cierpienie opuściło człowieka i można bez niego żyć. Zdawałoby się, że

Ikar będzie akceptował taką sytuację. Jednak chce zostać z cierpieniem, modląc się do wózka. Nie, żeby go pragnął, ale jakby brak cierpienia zagrażał jego człowieczeństwu. Bo brak cierpienia jest niepełnią człowieka. Dlatego Ikar nie ginie. Ratuje się przez kalectwo.

Piętno

W głębi tunelu pojawiają się trzy wysłannicy śmierci. Trzymają w rękach liny i rozwijają je aż do pierwszego rzędu. Podchodzą do widowni, zaczepiają liny, odwracają się plecami i całą widownię wiodą w głąb przestrzeni. W finale wędrowki otwierają się drzwi. Widzowie podchodzą, a za drzwiami widnieje wykopany w ziemi dół, w którym przy trumnie kłęczący człowiek. Tak przedstawiam podróż do kresu życia ludzkiego.

Zielnik

W Muzeum Narodowym zobaczyłem rzeźby Aliny Szapocznikow. Bardzo zaintrygował mnie jej los odbity w polimerze. Przeżycie było tak silne, że trudno mi o tym mówić. Kiedy piękne, nagie ciało kobiety nagle przesłonięte zostaje martwą atrapą – to jest największy skrót spektaklu, bo dotyka istoty sprawy. Bycia pod urokiem biologii i jednocześnie „czytania” kobiecego ciała jako ciała śmierci.

Wilgoć

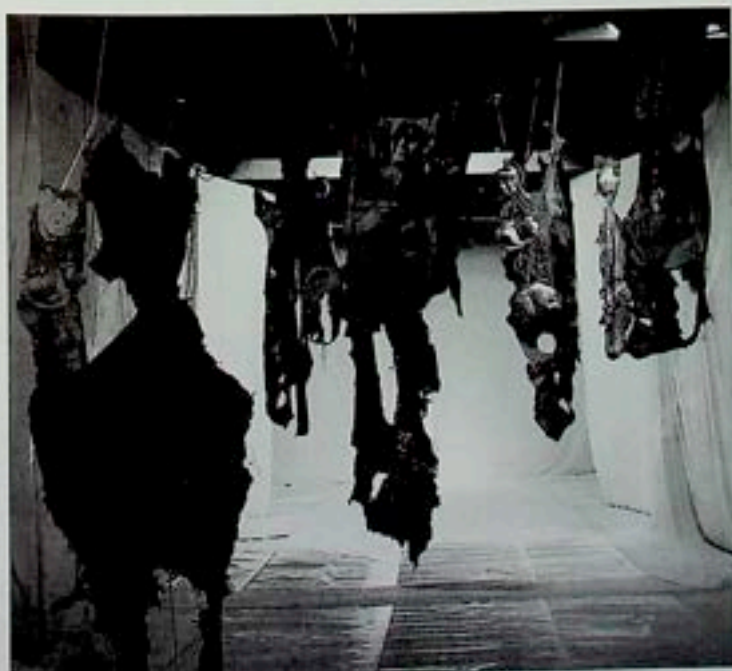
Z ludzkiego ciała ociekają krople. Nie upieram się, że to jest ciało kobiece. Tu nie ma takiej potrzeby. Niemożność wysuszenia powoduje, że będą wieczne te krople z człowieka uchodzić. Zawieszona w przestrzeni życia ciało cierpi. I bez względu na to, jak bardzo chcielibyśmy zabrać mu ten pot i to cierpienie – będą z nim zawsze. Aż do śmierci.

Wędrownie

Nad widzami zbudowałem okienko. Zdawać by się mogło, że ono da poczucie bezpieczeństwa i pewność, że nie będzie końca. Nagle sypie się na szybę ziemia i ziemskiego światła nam ubywa. Jesteśmy tuż pod wickiem. Wydaje nam się, że zapanował absurd, że to już koniec. W finale ludzka ręka zaczyna rozgarniać ziemię. Pojawia się małeńki świetlik nadziei.

Brzeg

Jest o tym, jak człowiek znalazł się w zimnych objęciach losu. Kiedy rozdzielam widzów warstwami włókien, pragnę wtopić ich w „dziwną” kąpiel natury, czasu, przemijania. Za każdym z tych włókien staje światło. Światło jest znakiem sakralności, którą dotykam w tym spektaklu za sprawą świętego Jana od Krzyża.



Pętanie

Kiedy na tle katafalków pojawia się postać człowieka, to jakby erotyka walczyła ze śmiercią. Bo życie ludzkie jest uwiklane w erogenność i biologię. To spektakl o pętaniu losu ludzkiego przez erotyzm, sięgający aż po śmierć. O zwycięstwie biologii nad lękiem przed śmiercią. A kiedy każda z postaci ludzkich przyjmie na siebie strumień światła z biegnącego zbroja, uwierzy i ufnie odpłynie wraz z katafalkiem na drugi brzeg.

Wrota

Wszystkie wydarzenia zabiera człowiekowi czas. Jak woda rzeki zabiera je i nie powtarza. W tej wodzie płyną nasze przeżycia i nasze słabości. Po raz pierwszy w moim teatrze woda nie była tylko sprawą wilgotności, ale czasu, który zabiera człowiekowi jego dni. W finale spektaklu zostawiam w rzece ciała ludzkie.

Technienie

W scenie burzy śnieżnej pokazywałem odejście człowieka. Na podobieństwo zamarznięcia, gdy nie czuje bólu. Podobno jest to największy błogostan. Chciałem, żeby takie odejście było rezultatem świadomości, czyli zawierzenia i ufności. Żeby błogostan mógł panować w nas, kiedy nas już nie będzie. Żebyśmy w szczęśliwości umierali. Tak jak w pięknym pejzażu umiera taternik. W cudownej przyrodzie. Na swój sposób szczęśliwy.

Szczelina

Chciałem pokazać się nagi. Nie wstydziłem się swojej nagości. Myślę, tej nagości, którą mamy przy profesjonalnie. W tym spektaklu zaczęła się spowiedź. Z oddalenia się na pewien moment od zawierzenia. Obnażając się, przyznałem się do wielkiego tajemniczości. Bycia na dnie. Zburzenia w sobie wszelkich wartości i wiary. Pojawiła się destrukcja wszystkiego, nad czym pracowałem. Jak kiedyś w „Eccle homo” – chciałem spalić wszystko i cały spektakl miał się zdarzyć na dziedzińcu tylko raz. Wtedy nie byłoby tego teatru. W „Szczelinie” szukałem innego spalania. Zamknąłem oczy, pojawiło się największe zwątpienie, jakie miałem w swoim życiu. Może po tym musiał powstać „Kir”.

Kir

Jest modlitwą. Całe ludzkie istnienie, które wsiada na dziwny powóz, by wędrować aż po śmierć – jest w ekstazie. Jest w zawierzeniu. Spektakl jest bliski temu, co się działo w ekstazach mistyków. Była we mnie tęsknota, żeby podeprzeć się ich wiarą. Bardzo im zawierzyłem, tęskniłem za nimi, im zazdrościłem. „Kir” jest moim zachwytem nad taką wiarą. Nie wiem, czy mnie ona tak dotknęła – ale ich wiara była dla mnie – deska ratunku. Kir jest żalobą. Kir jest tkaniną. Ale nie tylko są, położoną na trumnie, przypiętą do szarfy czy chorągwi na znak, że ktoś odszedł. Kir jest dla mnie także woalem. Dziwną zasłoną żaloby. Prowadzącą ku uratowaniu.

Poza Sceną Plastyczną

Przywołam temat warsztatowy, który podejmowałem kilkakrotnie, zmieniali się tylko uczestnicy. Nazwałem go sobie „Pokojem pamięci”.



ma bowiem związek z moim osobistym „pokojem pamięci”. Doceniam rolę czasu, który w sobie nosimy, a już szczególnie przywołuję czas dzieciństwa. Warsztaty były przywoływaniem dzieciństwa osób, które spotkałem w Amsterdamie, Berlinie, Lyonie.

Amsterdam

Ten warsztat najślisz mi został w pamięci, bo wyzwolił spośród uczestników intensywne przeżycia. Zdarzył się wśród studentów akademii, a więc osób z większą niż przeciętną wyobraźnią plastyczną. Zaprzęgałem, żeby szukali w swojej świadomości najbardziej przykrych doświadczeń.

Tragicznych, negatywnych, o których chce się zapomnieć, ale one same wracają jak bumerang. To, co się zdarzyło było trudne, tragiczne i dewiacyjne. Trzeba było pokonać barierę milczenia i wstydu.

Warsztaty były formą terapii, bo po wyzwoleniu nikt nie czuł, że się obnażył i skompromitował. Ulga wynikała z przekonania, że nawet z tragicznymi przeżyciami można sobie dać radę. W przypadku paru osób dzięki zaistniałemu oczyszczeniu mógł rozpocząć się nowy rodzaj życia.

W kobietach „pokoje pamięci” przeważnie otwierały się na sytuacje związane z erotyką. Jedną z dziewcząt nosiła w sobie wielką niechęć do kontaktów erotycznych. Z czego się to zrodziło?

Okazało się, że kiedy miała siedem lat, podejrzwała niefortunny w jej optyce kontakt biologiczny rodziców. To wywołało w niej niedobre wrażenie na całe życie. Podczas warsztatu, w wyłobionej bruździe, wypełnionej masą krochmalu, toczyła rozpaczliwą walkę z mężczyzną. W finale wszystko zaczęło z nich spływać – stanęli przed nami nadzy, oczyszczeni z kompleksów.

Scheersberg

Na zewnątrz sali, w której zgromadzili się widzowie, przymocowałem do drzwi linę, prowadząc ją następnie wśród łąk i pól. Lina prowadziła ich do pokoi pamięci. Trzeba było się w nich zatrzymać. Znaleźć się wobec tego, co wcześniej stworzyli uczestnicy warsztatu.

Vaasa

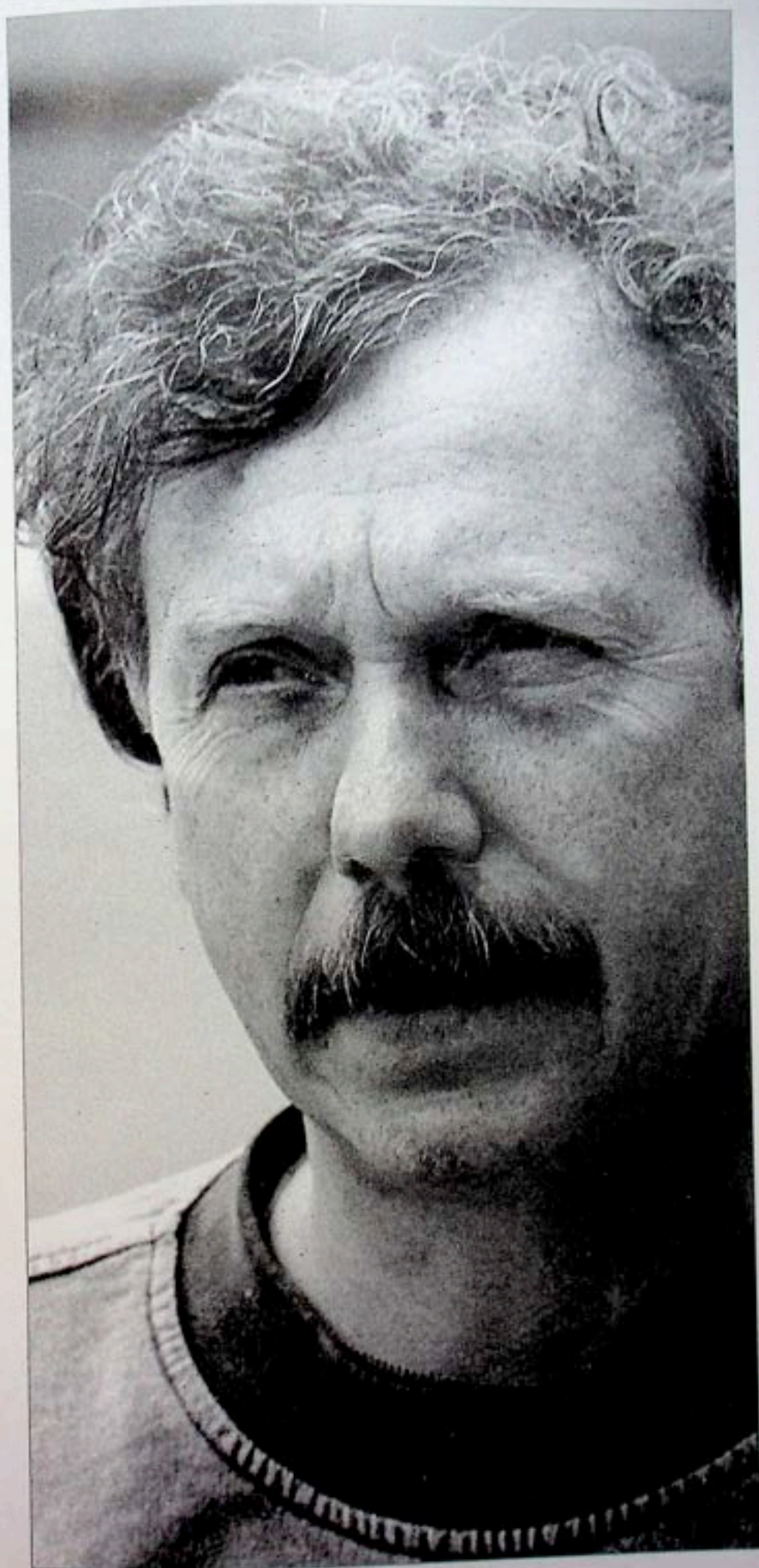
W centrum miasta zaadaptowałem przystanek dla wtajemniczonych. Widzowie, zaproszeni na ulicę, wsiadli do autobusu, który miał zamalowane okna. Nie wiedzieli, dokąd przyszedł im się udać i tylko wyobraźnia pracowała nad eskapadą. Wywoziłem ich z miasta, do ruin świątyni. Z pojazdu ratunkową kieszeń „wrzuceni” zostali w resztki zabudowań, by wejść w „pokoje pamięci”, rozrzucone po kościele, który zniszczył czas.

Wieża Babel

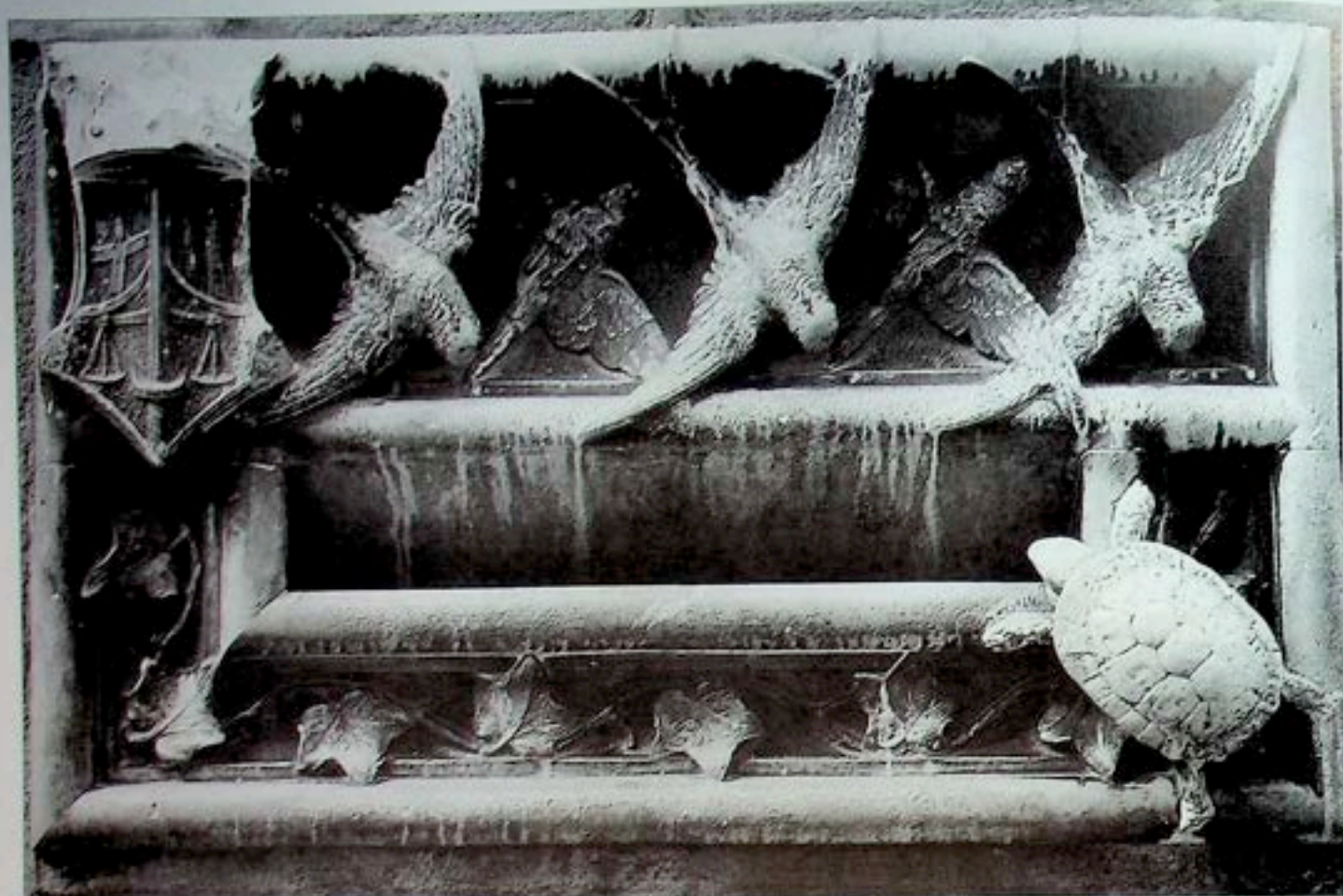
Scenografia do tego spektaklu mieściła się strukturze moich poszukiwań. Aby pokazać niemożność porozumienia się, stworzyłem każdemu z aktorów dziwną kabinę. Także widzowie dowożeni byli na spektakl w kabinach. W rezultacie aktorzy dryfowali wraz z widzami na scenie. Włączyłem widzów w sytuację niemożności, która nie jest tylko sprawą języków, ale także mentalności i osobowości. Niektórzy z widzów tak bardzo potrzebowali przejść z kabiny do kabiny, że zniszczyli ich ścianki. Te silne potrzeby duchowe i związane z nimi emocje w finale przeistoczyły poszczególne kabiny w jedną wielką kwaterę wspólnego pobytu na świecie.

Bruzda

Z inspiracji legend bretońskich narodził się autorski spektakl, o którym na zakończenie. Rzecz zdarzyła się w kanionie. Po jego obu stronach posadziłem ludzi, środkiem płynęła rzeka. Trzydzieści metrów wody nadało spektaklowi monumentalny wymiar. Rzeka pozwalała płynąć wydarzeniom. Symbolizowała czas, który rodzi w życiu spotkania. Pretekstem stał się przypadek rycerza, który podczas polowania spotyka kobietę. Ona go kusi, coraz głębiej zapędza w knieje. Czyni mu wiele przeszkód i trudności, zanim da się zdobyć. Rycerz traci kontakt z orszakiem. Kobieta prowadzi go do źródła, w dalszej perspektywie rodzi potomków. Spektakl mówił o miłości, która potrafi odwrócić człowieka od dotychczasowego życia. Chciałem tym spektaklem dowieść wielkiej siły emocji, erotyki, biologii, która pozwala do końca się zapomnieć.



MALARSTWO I FOTOGRAFIA

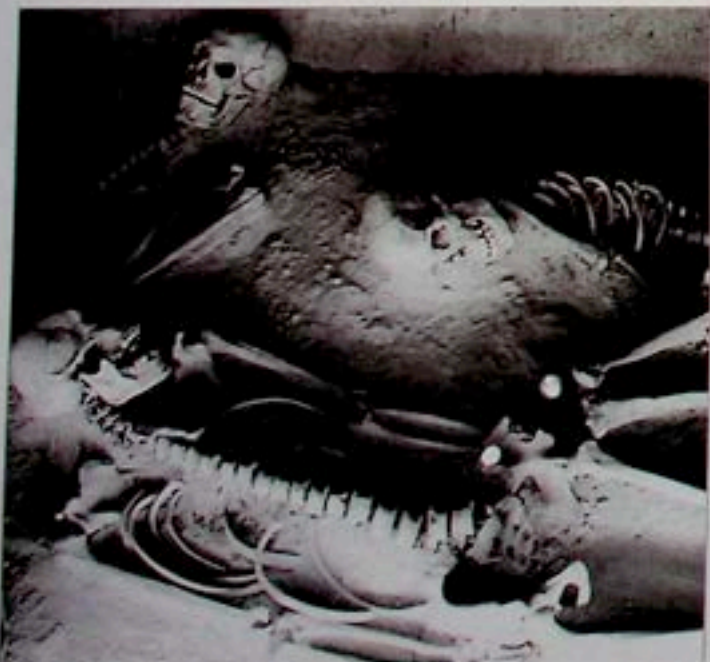


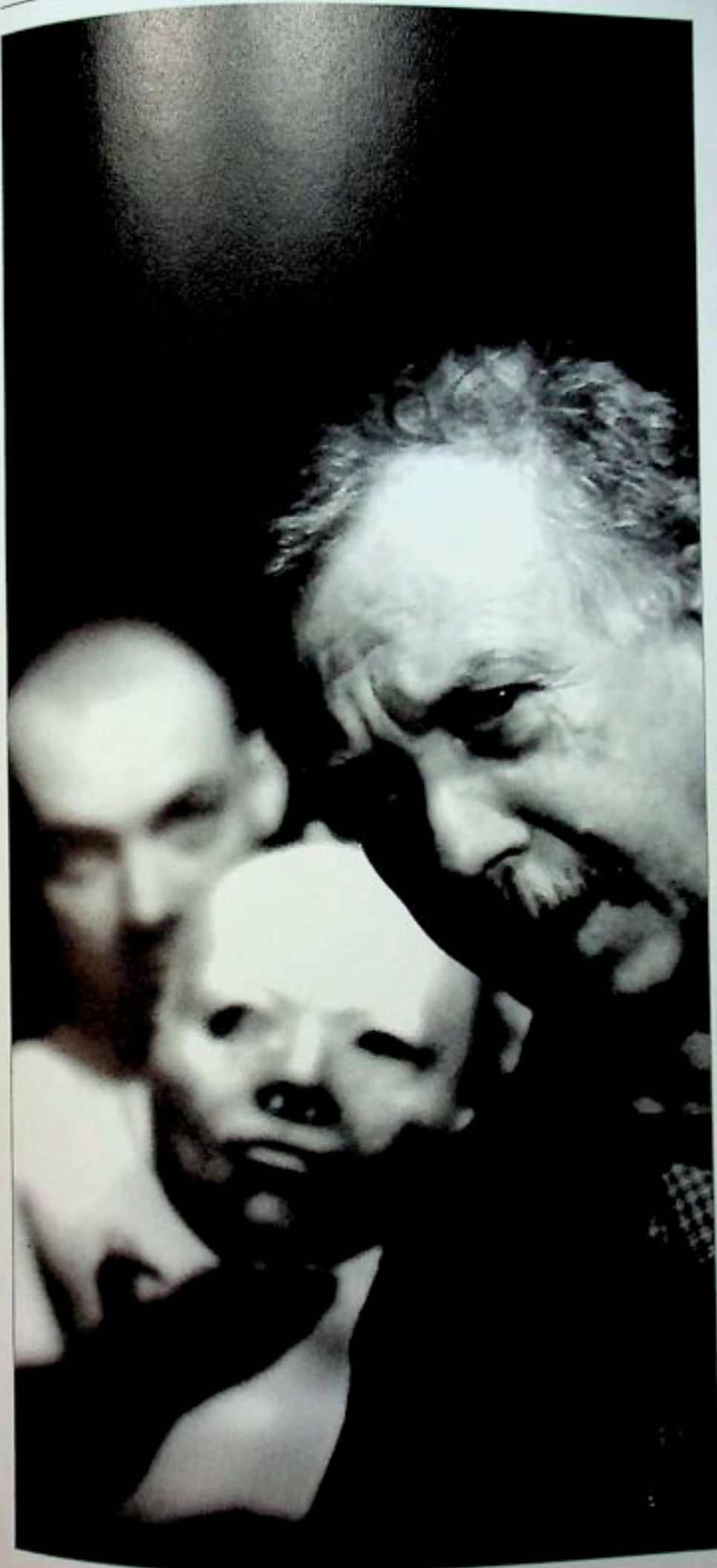
W malowaniu mam potrzebę intensywności koloru. W teatrze nie. Nie wiem, na czym to polega. Nie mam też potrzeby wprowadzania czerni do obrazów. Nie jest tych obrazów wiele. Maluję je, ofiarowując komuś. Adresując je do kogoś. To jest wielka przyjemność w tych nielicznych dniach, gdy jestem wolny. One są w gruncie rzeczy o tym samym, co moje spektakle. Inaczej się tego w teatrze dotyka, bo jest tam szansa, której nie daje mi malarstwo. Odczuwam potrzebę wyglądu w reakcję widza. Nie wyobrażam też sobie, żeby mój obraz wisiał w muzeum, a ja żeby nie wiedział, co dotknęło tego, co przed nim stoi.

Malarstwo jest dowodem afirmacji życia. Nie ma na moich płótnach dramatu i tragedii. Myślę, że jeżeli próbujemy już te obrazy czytać, to jest w nich

tęsknota za błogostanem. Za idyllicznością. Marzę o niej, a rzeczywistość coraz mnie sprowadza na ziemię. Szkoda mi tej idylli, a w życiu bywa tak, że choroba cię dotknie, cierpisz, ktoś odejdzie na zawsze. W zderzeniu tęsknoty za tym stanem, który się w malarstwie spełnia z rzeczywistością – realizuje się teatr. To trudna konfuzja. Bardzo niebezpieczna. Więc przynajmniej w moim malarstwie nie ma potrzeby cierpienia.

Dużo fotografuję. Obiektyw aparatu towarzyszy memu teatrowi. Zapisuje miejsca i pejzaże, które przetrawiam w sobie, z którymi wracam do Lublina. Fotografie dokumentują moje zachwycenia i zamyślenia. Z tych fotografii powstają później kolaże





CZASU CORAZ MNIEJ

Alina Szapocznikow

Impulsem do powstania spektaklu „Zielnik” była wystawa w Muzeum Narodowym. Tam po raz pierwszy zobaczyłem jej rzeźby. Biologia i erogenna anatomia połączona z dyskretnie pulsującym dramatem spowodowały, że wystawą zostałem wstrząśnięty. Było w niej coś, co dotknęło mnie jako człowieka. Z tych rzeźb krzychało strachem, dramatem, sytuacją bez odwrotu. Czułem bolesny powód do ich stworzenia. I czas to pokazał. Bo nie od razu wiedziałem o chorobie, która ją toczy. Był w niej dramat człowieka, który jest świadom śmierci. Który nosi ją w sobie. W każdej chwili się jej spodziewa. To była witalna, erogenna i piękna kobieta, potrzebna mężczyźnie. Jednocześnie nosiła w sobie dramat ciała, które w jednym momencie nas zdobywa, by w drugim stać się martwe. Była tą, która zdobywa, i ta, która uświadamia mężczyźnie nieuchronność śmierci. Kiedy po latach pokazałem „Zielnik” w Sztokholmie, po spektaklu podeszła do mnie jej serdeczna przyjaciółka, by powiedzieć: taka była Alina. Alina Szapocznikow jest wciąż przy mnie obecna. Przez tworzywo z ciała zdjęte. Bliskie skórze, mięśniom, włóknom. Przechroczystości, włoskowiatości, śmiertelności. W kształcie erogennym, a z piętnem śmierci.

Jerzy Nowosielski

Był dla mnie po twórcach ikon kolejnym mistrzem. W sensie malarskim jestem odrostem od pnia, jakim jest jego twórczość. Najpierw oglądałem jego reprodukcje, potem przyszedł czas kontaktu z jego obrazami. Jest dla mnie największym współczesnym artystą, który uświadcza wszystko, co czyni w obrazie. Dżban jest sakralny. Kobieta jest sakralna, bo jest darem Bożym. Świetlistość obrazów pozwala zawierzyć, że ich autor jest częścią większej tajemnicy. Jest darem. A poza tym ten człowiek jest natchniony mistycyzmem. Nowosielskiego czytam przez kolor, inaczej jak Szapocznikow, którą czytałem przez formę i przestrzeń.

Leonardo da Vinci

Odegra postać, a hardly mi bliska. Spotkałem się z jego twórczością w Pinakotece hamburskiej, gdzie pokazano cykl dzienników ilustrowanych rysunkami. To były notatki z tajemnych spotkań z ciałem ludzkim w prosektorium.

Zachwycała mnie jego fascynacja śmiercią, zachwycały mnie ciała ludzkie, które penetrował, rozdzierał, rozkładał, wyciągał z nich żyły, oglądał je z różnej perspektywy, przecinał. I świadomość, jak tajemnie pośród zwłok się znajdował, jak szukał urody ciała, które za życia śpią, biegają. Na czym polega to, że mamy szansę przemieszczenia się, przeczyszczenia, miłowania? Jak to w człowieku zostało stworzone? Jak ciało zostało obdarowane przez Boga? Niesamowicie rozrysowana tkanka, płatanina włókien, struktura ciała ludzkiego, od mózgu poczynając aż po stopy – dały mi nową optykę w przyglądaniu się człowieczemu ciału. Zawsze mnie ono bardzo interesowało. Ze struktury ciała, jego bryły, pulsacji, barwy, z jego drżenia korzystałem w teatrze od początku. W „Wilgoci” wisi kończyzna, najlepiej byłoby, żeby była dobrze w wodzie wymoczona i biała. Podobnie jest z twarzą ludzką i wirującymi włosami. W „Wędrownym” sprowadzam ciało do grobu i zakopuję.

Cały czas jest mi Leonardo da Vinci potrzebny w mojej pracy.

Teresa z Avila

Najpierw czytałem jej życiorys. Pełen witalności i potrzeby tworzenia. Pomimo wypalania się, bo przecież śmierć niszczyła ją bardzo wcześniej – miała potrzebę stworzenia nowej struktury zakonu. Cały czas widzę ją na wypalonej ziemi, przez którą zdążyła w upale, aby zakładać kolejne klasztory. Wędruje w trudzie, tak bardzo oddana wierze. Przekleściłem jej drogi i obszedłem jej los. Byłem w jej klasztorze. Mam jej „fildy” na fotografiach: jej sandały i figurę Chrystusa, który był jej bliski, a którego brat przywiózł jej z Ameryki. Hiszpania była cudownym gruntem do wyrwania uczuć. Część tego gruntu znajduje w sobie – w się wiać i z reżymem, i z zawirym, może czasem i z ekatą. Oczywiście nie dane nam jest przeżywać tak jak przeżywała św. Teresa. Ale bardzo za tym tęsknię i jak mogę w spektaklach zbliżyć się do tego, co zdarzyło się w sercu Teresy, to tak się dzieje. „Brzeg” i „Wędrownie” są dowodem.

Gdyś kiedy była w szacie światłowej, w średnowieczu znajduję możliwość

najpełniejszego wyrażania się człowieka. Jeszcze w baroku jest ta cudowność spełnienia. Jakies inne powietrze musiało być w tych czasach. Wisiało w nim „dobre” i skłaniało, żeby się człowiek Bogu umiał powierzyć.

Jan od Krzyża

Św. Teresa i Jan od krzyża – te dwie osoby są we mnie razem. One się na swój sposób miłowały. Przez ideę wspólnej wiary. Byli sobie potrzebni. Bardzo się rozumieli. Jak w napisanej przez Jana „Pieśni duchowej”: *Oblubieniec: Goląbko, lot odmieniał/ bo oto jeleń ranny/ wychynął za wzniesieniem/ powiewie lotu – szuka orzeźwienia. Oblubienica: Umilowany, góry/ osamotnionych dolin las daleki, te wyspy, cud natury/ rozbrzmiewające rzeki/ i poszum wiatru miłosnego lekki: Uspokojenie nocy/ gdy się na progu łączy ze świtanem./ muzyki ton miłujący, łonośne ciszy granie./ wieczera, z której siła i kochanie. Smakujmy siebie, Miły./ i chodźmy siebie w twej piękności widzieć/ na szczyt i stok pochyły./ gdzie źródło czyste bije./ postąpmy głębiej droga przez gęstwiny. Tylko tyle. I aż tyle.*

Tadeusz Kantor

Siebie wziął na warsztat. „Umarła klasa” jest dla mnie jego najdoskonalszym spektaklem. Zobaczyłem ją w galerii „Foksal” w 1976 roku. To był spektakl monochromatyczny i był cudownie spatynowany. Tylko w szarości i czerni, z bielą napisów na klepsydrach. Intrygowała mnie także rytmiczność frazy aktorskiej i muzyki.

Dwukrotnie zapraszałem Kantora. Nie dane mi było go gościć, więc pojechałem do Krakowa. W „Cricotece” rozmawialiśmy ponad godzinę. Czułem, że on mnie szczęśliwie tolerował. Sprawiał wrażenie, że nie zna mojego teatru. Ale był mi życzliwy.

W jego teatrze spełniało się życie. Bo najdoskonalszy sens sztuki zawsze będzie w teatrze autorskim. Ktoś, kto posiadał zdolność, że dziś robi Moliera, a jutro Fredę i dobrze to wszystko potrafi uczynić, jest dla mnie tylko sprawnym warsztatowcem.

Inaczej konstruuje teatr. Albo z konfuzji wewnętrznej, albo z niespełnienia. Jak będzie doskonałość, nie będzie potrzeby teatru. Będzie równowaga. Stąd „błogostan” i szczęśliwość uspokajają mnie i wyciszają potrzebę tworzenia.

Tego czasu coraz mniej

Chciałbym się w teatrze coraz mniej mylić. Cierpliwość każe mi wolniej pracować. Nie wiem, może jeszcze dwie, trzy premiery powstaną w tym żywocie.

Nie pomyliłem się w kierunku znalezienia języka i formy teatru. Nie dam sobie powiedzieć, że błędzę. Mogę być jeszcze bezradny wobec tematu, wobec ekspresji, ale mam swoją drogę. Wydaje mi się, że wyznaczona przez lata pracy jest otwarta. Jak długo jeszcze?

Niektórzy uważają, że mój spektakl jest zbyt łatwy. „Kór” był rezultatem podróży do Hiszpanii i kilku prywatnych spotkań z sacrum. Spotkanie z Teresą, z Janem od Krzyża, spotkania w klasztorze karmelitańskim pod Lublinem – pozwoliły mi odczuć, czy może być „błogostan”. Jest w „Korze” cierpienie. Ale jest to cierpienie płaczące, łagodzące, modlitewne, a nie ekspresyjne wykrzykiwane. Jest zawierzenie, że każda rana, każdy ból da się znieść i wytrzymać. Niech one przez nas sobie płyną. Jak łódź ku dobremu nas zabiorą.

Czasu jest coraz mniej. Coś trzeba z nim zrobić. I z sobą. Nie ma już gotowości, żeby pozostać w rozdarcu. Bardzo tęsknię za równowagą. Choć jej nie mam. Czy zdąży ją odnaleźć?

Kiedy czytam na temat mojego teatru, o jego skomplikowanych i filozoficznych mechanizmach, aż boję się przyznać, że ja tak prosto i po ludzku wszystko przeżywałem. Zwyczajnie się wzruszałem w momencie bardzo prostych skrzyżowań. Prostszych być nie może. Wyzwala je muzyka. Chce się wówczas po prostu plakać. Ten potok we mnie płynie. Zabierze i mnie, i siebie. I mi po nas zapłaczą.

Przy starości jest w ludziach bezradność, po prostu się boją. Boją się śmierci, zniknąć. Starość wymusza na nich myślenie o śmierci i o religii. Dlatego dużo widzę w świątyniach ludzi starych. Jakby czas kazał się im nad tym zastanawiać. Dlatego ród jestem, że mnie to wcześniej spotkało.

W sercu św. Teresy, przechowywanym w Alba de Tormes niektórzy badacze dostrzegają ślad runy od spotkania z Jezusem. Nam jest potrzebna taka cudowność. Czekanie na cud. Wyobraźnia tęskni za nierealnością. Myślę, że podążamy dwoma torami na tym padole. Torem rzeczywistości, która jest nieunikniona, i drugim torem, który jest do uniknięcia. Ale może uruchomić go wyobraźnia, fantazja i tęsknota. Te dwa tory w moim życiu się schodzą i są powodem robienia teatru. Myślę, że zawsze zderzenie rzeczywistości ze światem pragnień jest dramatem, bo rzeczywistość nie idzie w parze z cudownością. Dlatego wiara daje taką szansę.

Dlaczego wyobraźnia jest cudowna? Ponieważ nie staje się rzeczywistością. Bo rzeczywistość nie jest atrakcyjna. Dzięki wyobraźni nie ma nudy, nie ma znużenia, zawsze jest odkrywanie. Otrzymałeś życie, fragment czasu, w którym się możesz zmierzyć z marzeniem i tęsknotą.

Przyszł taki moment, że właściwie przestałem przywiązywać wagę do śladów tego, co już nie istnieje. Chciałem zniszczyć archiwum, więcej: zniszczyć dekoracje. Zatrzeć ślad tego, co było dotychczas. Tak stało się we Wrocławiu. W pomieszczeniu, które na pół metra zasypałem ziemią, pochowałem maski z „Eccle homo” i z „Narodzeń”. Rozstałem się z nimi na zawsze. Nastąpił proces gnilny. Ludzie chodzili po tym cmentarzysku. Po dwóch tygodniach wytworzył się kompost. W tej ziemi tkwiły okruchy luster. Żeby widzieć siebie zobaczył. Że i z nim tak będzie. Że nie będzie po nim śladu. Że zapomni się o nim.

Los się do mnie uśmiechnął. To prawda, że jest losem szczęśliwym. Bo czerpię wielką radość z tego, jeśli uda mi się kogoś głęboko wzruszyć, dotknąć, wprowadzić w sytuację ostateczną. Mam też zewnętrzną szczęśliwość. Dostatek domu. Ale ta zewnętrzna szczęśliwość nie idzie w parze z komfortem psychicznym. Zwycięża czasem sfera bezradności, dziecięcej niedojrzałości, braku równowagi. Wszystko wówczas drży, burzy się i nie potrafię kontrolować swojej wrażliwości, jestem zwyczajnie bezradny.

Moja najmłodsza córka, Ludwika gra już w „Pętaniu”, zastąpiła tam Liwię. Liwia gra w „Zielniku”. Razem z Aliną. Czy nie boję się rzucić małego dziecka w takie mroczne rejony? To zasługa Aliny, bo żadna inna matka na to by się nie zgodziła. Ale ten dom żył teatrem i teatr go oswajał. Jedno zabiera drugie. Wszyscy są potrzebni. Ale jednocześnie ten dom chce zachować normalność.

Mam pięćdziesiąt dwa lata. W tym wieku Kantor jeszcze nie zaczynał robić autorskiego teatru, z którego zna go świat. Można żartobliwie powiedzieć, że teraz mogę zacząć robić teatr. Staram się stworzyć sobie komfort tworzenia. Nie odczuwam już na sobie presji. Nie muszę się śpieszyć. Może jeszcze dwa spektakle w moim życiu powstaną? Zobaczymy.

Jeszcze raz dotknijmy czasu, bo jak przywołuję fotografie, które pomagają cofać się, obejrzeć się za siebie, to robi się klamra, która strasznie skraca mi czas. Bardzo ostro widzę pewne przypomnienia, takie jak zapach smoły czy drewna z rodzinnego domu. Za tym zapachem zaraz idą obrazy. Mojego podwórka, studzienki. Mam wrażenie, że obecny czas żywi się tamtym czasem. To życie mi się skraca i dziś staje się wczoraj. Jakże kruchym momentem jest to nasze bytowanie w czasie. Na krótko każe nam zablysnąć i już powoli gaśnie. Jak ten napis przy trumnie na św. Krzyżu: Kim ty jesteś tym ja byłem/ Kim ja jestem Ty na pewno będziesz...

Postscriptum

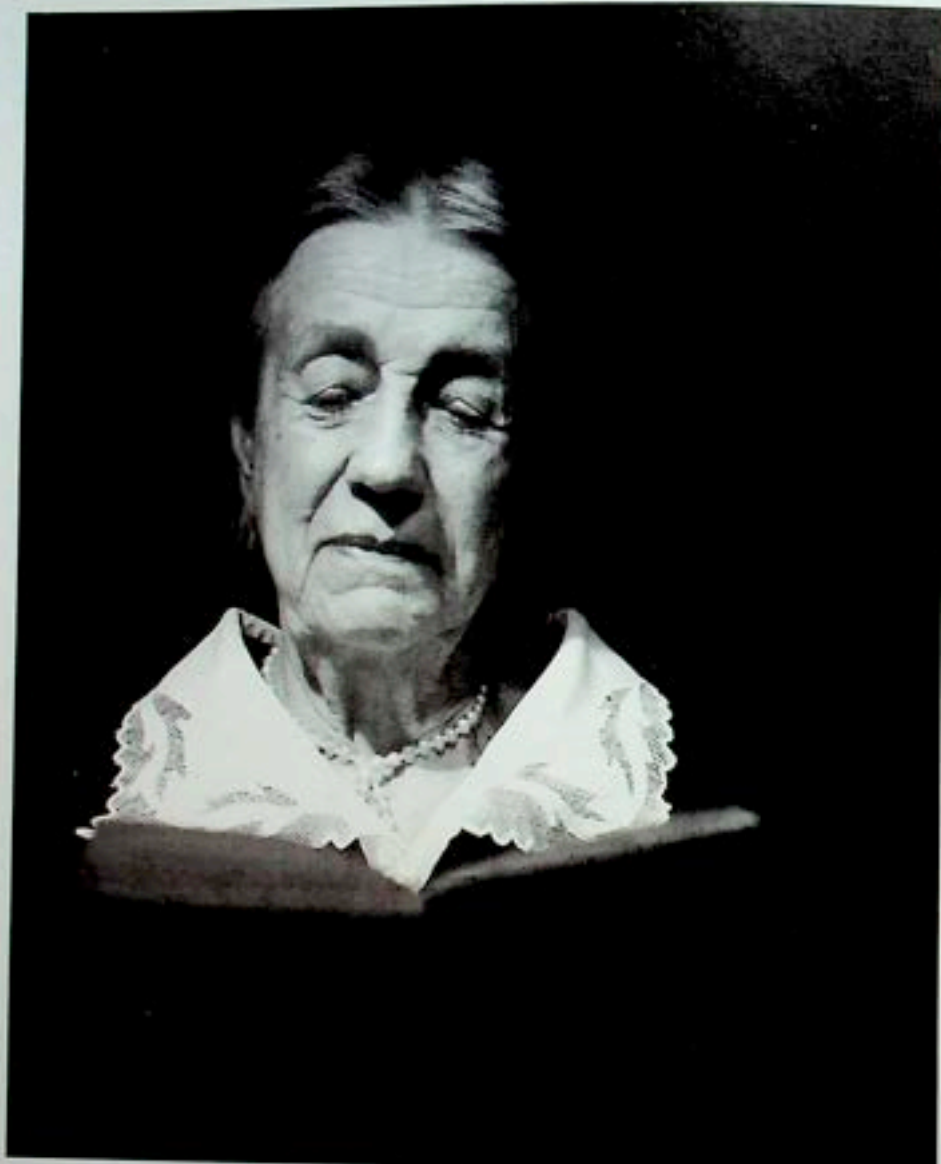
...Wszak od czasu, gdy każdy z nas zaczął żyć w przeznaczonym na śmierć ciele, bez ustanku zachodzi w nim coś takiego, co powoduje zbliżenie się śmierci. Jako że w ciągu całego tego życia (jeśli tylko można to nazwać życiem) niestalość ciała sprawia, że się zmierza ku śmierci. Przecież nie masz nikogo, kto nie byłby bliższy śmierci po upływie roku aniżeli przed rokiem. Jutro nie dziś. Dziś nie wczoraj. W chwilę później niż obecnie i obecnie niż o chwilę wcześniej. Albowiem wszelki przeżyty czas odejmie się od okresu trwania życia: i z dnia na dzień zmniejsza się wciąż to, co zostaje. Tak iż przeciąg tego życia nie jest zgola czymś innym jak biegiem do śmierci. W którym nie wolno nikomu choć na chwilę się zatrzymać lub choć trochę opóźnić krok...

Św. Augustyn, Z programu do spektaklu „Kir”

(Okruchy wspomnień Leszka Mądzika spisał Waldemar Sulisz)



Pokornie i zgrzebnie



Ostatnie dni przygotowań. Teatralna maszyna gotowa, światła ustawione, nad czym pan pracuje?

– Przyszedł moment najważniejszy. Poszukiwanie najważniejszej osoby, która zagra w spektaklu. Odwiedziłem domy, gdzie starzy ludzie dożywają swoich dni. Niezwykłe sceny: w jednym pokoju się modlą, tu Radio „Maryja”, tu znowu ktoś nuci piosenkę młodości. Upatrzyłem sobie dwie kobiety o pięknych twarzach. Chciałbym, żeby któraś zagrała w moim spektaklu.

Pańskie przedstawienie wymagają od aktorów sprawności. A tu stara kobieta?

– Zbudowałem rodzaj oświetlonej kabiny. Posadzimy ją na krześle. Będzie siedzieć i przewracać kartki książeczki do nabożeństwa. Nic więcej. Mam duży lęk, jak oswoi się z mrokiem spektaklu. Tym bardziej, że te kobiety będą się zmieniać. Gdzie nie pojedzie spektakl „Odchodzi”, tam za każdym razem będę szukał starej kobiety.

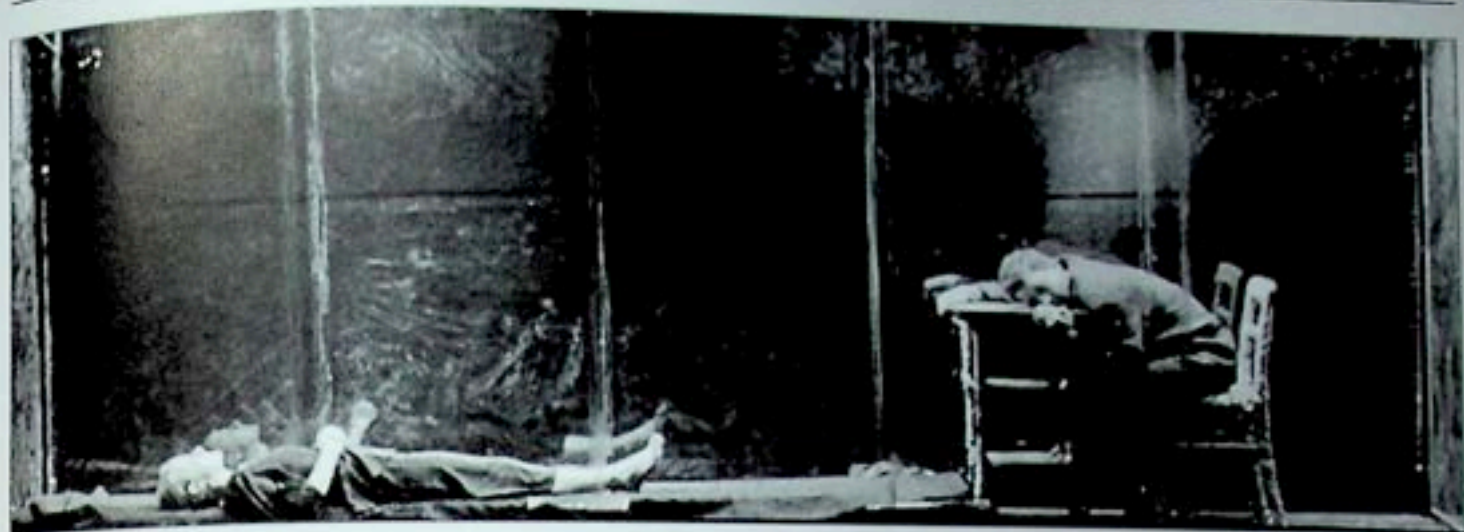
Kiedy narodził się pomysł na „Odchodzi”?

– Dawno. Bardzo dawno. W pewnym sensie temat odchodzenia najbliższych osób jest zawsze w człowieku obecny. Ale nigdy jeszcze w swoim spektaklu nie dotykałem tematu odchodzenia najbliższej osoby, w tym wypadku matki. Trzeba było spotkania z literaturą, konkretnie z Tadeuszem Różewiczem.

Jak doszło do waszego kontaktu?

– We Wrocławiu gościłem Różewicza na spektaklu „Wrota”. Z lękiem pokazywałem mu ten spektakl, bo jest w nim dużo biologii, witalności i dynamiki. W rozmowie po przedstawieniu poczułem, że zostało przez niego przyjęte. Na koniec długiej rozmowy podarował mi książkę „Matka odchodzi”. Wziąłem to z sobą. Nagle zacząłem czytać i zobaczyłem od razu obrazy.

ODCHODZI

**Jakie?**

– Tak się złożyło, że wiele scen w tej książce dzieje się w mokrym deszczu. Dużo opadów, wilgotności, przemijania. Drugi obraz, który mi utkwił, to oczy. Oczy jego matki. W których czyta się wszystko: radość, wyrzut, akceptację, tolerancję. Szybko mi się to przełożyło na osobiste doświadczenia. Matka odchodzi – to temat, wobec którego wcześniej, czy później musimy stanąć.

Mocny temat?

– Nagle uderzyło mnie, że najpierw trzeba kogoś stracić, żeby do końca uświadomić sobie, co dla nas znaczył. Czytając Różewicza widziałem obrazy. Nie musiałem na nie czekać. Układały się w kadry. Widziałem fakturę stołu, czułem dźwięk naczyń, w których obmywane były nogi matki, dotykałem zawiesziny, mówiącej o zbliżającym się dramacie odejścia.

Czy trudno było przełożyć język dramatu na scenę?

– Nieprzypadkowo ubrałem dramat odejścia w metaforę kieratu. Co to jest kierat? Jesteś do niego zaprzęgniony, nie możesz się na chwilę oderwać. Wciąż krążyś wokół, ciągnąc za sobą balast pamięci. Obracający się kierat jest szkieletem nowego spektaklu. Otwiera kolejne pejzaże i poświęty. Nie wiem, co jeszcze powiedzieć? Może to, że czytając „Matka odchodzi” nie mogłem rozstać się z twarzą matki Różewicza i przywołałem ją w finale spektaklu. Rodzi się z jego gleby. Jakbym z ziemi wyorywał macewy, które wstają, ujawniają się człowiekowi i znowu pokornie chowają się w glebie.

Czy Tadeusz Różewicz zna kolejne etapy pracy nad spektaklem?

– Odbyliśmy wiele rozmów na temat przedstawienia. Często je przerywał, mówiąc, że jest zmęczony. To samo działo się w korespondencji. Czułem, że chciał znać fazy powstawania spektaklu, chciał wiedzieć, ku czemu ja

zmierzam, chciał być blisko narodzin „Odchodzi”. Jakby bał się, żebym zbyt szybko się oddalił od jego książki, nie popełnił artystycznego fałszu.

Skąd w tandemie Mądzik – Różewicz wzięła się Urszula Dudziak?

– Jak wielu moich spektaklach za sprawą zrzędzenia losu. Nagle znalazła się w moim domu. Splot wydarzeń zrodził odwiedzinę. Po dwóch tygodniach o Jariowata mi płył. Znalazłem na niej jeden utwór, który klimatem wpasował się w przedstawienie. Zgodził się z Różewiczem. Trzeba było dwóch trzech dni i dzwonię do Urszuli Dudziak, że robię najnowszy spektakl, muzykę pisze Marek Kuczyński, czy nie zechciałaby z nami pracować.

Co to Dudziak?

– Wzrosła się. Mówi: Lesiu, zrobię ci to! Ja do niej: No to spotkajmy się w Warszawie. Ona: Dobrze Lesiu.

Spotkaliście się. Ciężko było zgodzić dwa temperamenty?

– Mówię: Ty też nie będziesz wieczna. Nie chodzi o zmarszczki. Czas robi swoje. Nie oszukujmy się. Burzliwie było. Po kilku tygodniach dostaję próbki muzyki z jej wokalizą. Zupełnie siebie opuściła. Jest w tym chorałowy zaśpiew, nostalgia, dramat. Cudownie się zgodziło.

Kolory spektaklu. Jakie są?

– Czernie, niebieskość, sinice, biele, szarości. Cały czas z mojego świata.

Rekwizytorium? Ziarno, ptaki, ziemia?

– Dużo rzeczy było w próbach. Aż się dziwie sobie, że po kolei obierałem spektakl z kolejnych rekwizytów. Było ziarno, nie ma ziarna. Poszedłem w kierunku maksymalnej prostoty. Jest dużo pejzaży do kontemplacji. Poza tym bardzo jest pokornie i zgrzebnie...

Rozmawiał: *Waldemar Sulisz*



Inne oblicze Sceny Plastycznej - GALERIA

Dwa akty (s)tworzenia

Prolog

Nikt już nie pamięta - osobliwie twórca - czy była to jesień, czy wiosna. Sądząc jednak po trwałym zwyczaju Leszka Mądzika, który zawsze dopieszcza kolejne spektakle swojej Sceny Plastycznej KUL w czasie letniej przerwy wakacyjnej a pokazuje je światu na premierach zaraz po rozpoczęciu kolejnego roku akademickiego w październiku lub listopadzie, zapewne i Galeria Sceny Plastycznej KUL pierwszy raz otworzyła swe podwoje którejś jesiennej właśnie niedzieli. Niedzieli, bo to w dzień święty - jakby dla podkreślenia wagi wydarzenia mającego wszak miejsce na terenie katolickiego uniwersytetu - stałe odbywały się wernisaże kolejnych wystaw. W każdym razie - to można wyczytać w kronikach - był rok 1986 a inaugurował działalność nowej lubelskiej placówki artystycznej nie byle kto: Andrzej Wajda.



Nana Jaroszyńska, Leszek Mądzik i Lechosław Łameński

Akt I

I tak już od pierwszego gongu otwierającego galerię zostało. „Nie byle kto” na plakacie anonsującym kolejne ekspozycje, to był święty (ponownie pojawia się nam mimochodem owe słowo) obowiązek galerii, w Radzie Artystycznej której obok Mądzika zasiadali jeszcze profesorowie Stefan Sawicki i Jacek Woźniakowski. Nawet bez zwracania specjalnej uwagi na fakt, że galeria działazaledwie (ale i już!) od piętnastu lat (zaznaczam jeszcze raz, że tekst jest archiwalny, każdy teraz może policzyć sprzed ilu lat), wolno powiedzieć, że to ona przedstawiała Lublinowi dzieła najwybitniejszych polskich artystów i żadna inna w całym mieście - może z wyjątkiem o wiele starszego BWA - nie może się poszczycić takim zestawem wybitnych nazwisk w swoich katalogach. Któż to nie prezentował się w małej salce w podziemiach nowej frontowej części głównego budynku KUL.

Po historycznej ekspozycji rysunków Wajdy Notes 1985, pojawiły się - a zachowamy chronologię ekspozycji - między innymi prace Magdaleny



Teresa Filarska, Włodimirz Wisniewski, Winold Mazurkiewicz, Michał Zgiet, Leszek Mądzik



Marta i Andrzej Karowscy, ks. Andrzej Szostek, Leszek Mądzik, Marian Czupla



Katarzyna Pecyna, Leszek Mądzik, Maria Stangret-Kantor

Abakanowicz, Romana Cieślewicza, Jana Lebensteina, Jerzego Nowosielskiego, Ewy Kuryluk, Edwarda Dwurnika, Adama Myjaka, Eugeniusza Get-Stankiewicza, Krystyny Zachwatowicz, Tomka Kawiaka, Zdzisława Beksińskiego, Stasysa Eidrigeviciusa, Jerzego Dudy-Gracza, Józefa Szajny, Adama Bujaka, Andrzeja Strumillo czy Antoniego Falata. Spotykaliśmy się też dziełami artystów, do których trochę nie pasuje stosowana do dziś w folderach i programach galerii formułka „wystawy prezentowali”, bo nim zdążyli to uczynić, nie było ich już na tym świecie. Mowa m.in. o Konradzie Swinarskim, Antonim Rząsie, Alinie Szapocznikow, Jozefie Gielniaku, Brunonie Schulzu, Cyprianie Kamilu Norwidzie, Tadeuszu Kantorze...

Do opadnięcia kurtyny po pierwszym akcie działania Galerii Sztuki Sceny Plastycznej KUL, który to symboliczny moment nastąpił, jak się okazało, po wystawie Teresy Pagowskiej, Mądzik zdążył pokazać studentom, ale i mieszkańcom miasta prace 36. artystów z arcopagu polskiej sztuki

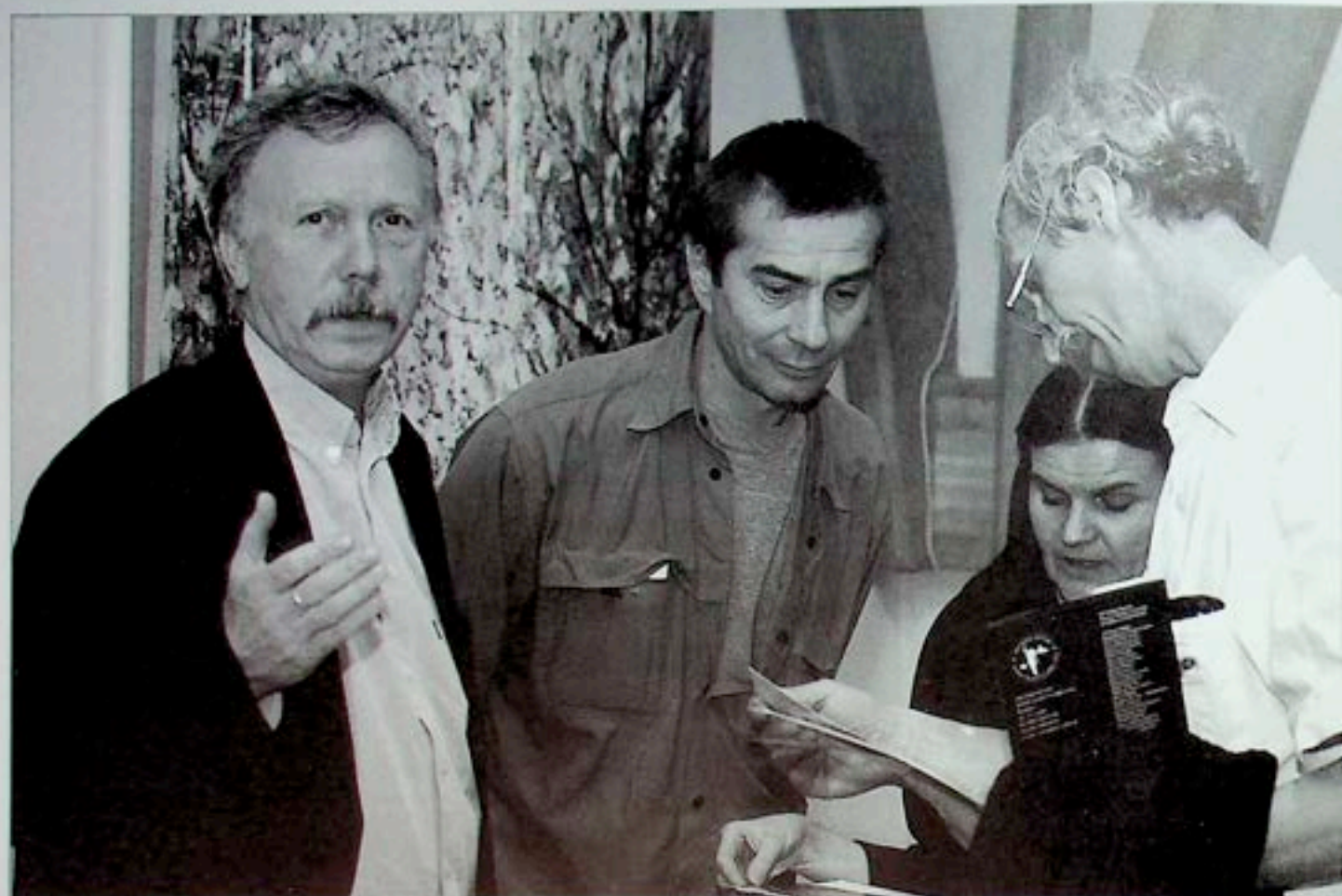
współczesnej (i nie tylko). Kluczem przy ich doborze – nie ma co tego kryć, bowiem Rada Artystyczna jest raczej, to mój sąd, eleganckim ozdobnikiem – były upodobania samego twórcy Sceny Plastycznej. Pojawiali się dzieła jego mistrzów, którzy oddziaływali na niego w różnych okresach artystycznej aktywności. Nowosielskiego otaczał wielką atencją od czasu, gdy w przedteatralnym okresie sam malował swoje wersje ikon (a te odbiły się w pierwszej scenografii do „Wandy” Norwida w Teatrze Akademickim KUL, jak się jeszcze wówczas, w roku 1967 nazywał). Cieślewicz to fascynacja z czasów projektowania plakatów (studenci sprzed ponad trzydziestu lat pamiętają, że i tym się Mądzik miał a i dziś romansuje z plakatem od czasu do czasu, vide postery do Konfrontacji Teatralnych). Inni – Swinarski, Lebenstein, Myjak, w pewien sposób Zachwatowicz i Hasiór, znacząco Kantor i Szajna a szczególnie Szapocznikow – wpływali bezpośrednio na teatr Leszka Mądzika; inspirował się ich wizjami lub w jakiś sposób odnosił do ich spuścizny plastycznej.

Cała reszta, wśród której zapewne – ale o tym wie już tylko Mądzik – jeszcze kilku oddziałujących na sztukę twórcy „Zielnika”, „Wilgoć”, „Wrót”, „Kiru” i wielu innych pamiętnych spektakli, to artyści, których ceni, darzy atencją, po prostu lubi. A nasze szczęście polega na tym, że Mądzikowe fascynacje mogą nam być przybliżone i podane na tacy. Bowiem ta galeria ma tę przewagę nad innymi, że jej twórca, artysta o sławie już dawno wykraczającej poza granice rodzinnego kraju a w tym kraju uznawany za jednego z najwybitniejszych, jest równorzędnym partnerem dla tych, których do siebie zaprasza. Leszkowi Mądzikowi nie wypada odmówić. Znaleźć się wśród wystawiających u twórcy Sceny Plastycznej to – wcale nie przesadzając – nobilitacja. Z tej sytuacji dwustronnego dowartościowywania musiało – póki co, do czasu, w kategoriach chęci – coś wyniknąć, albowiem galeria Mądzikowa miała jeden podstawowy feler: katastrofalną szczupłość miejsca ekspozycji wymienionych dzieł wybitnych autorów.

Intermedium

Mówiło się o tym długo, realizowało jeszcze dłużej, wreszcie jednak Leszek Mądzik, jeden z pierwszych laureatów Nagrody Artystycznej Miasta Lublina został przez władze miejskie – i chwała im za to! – uhonorowany dodatkowo przyznaniem lokalu na prowadzenie galerii z prawdziwego zdarzenia i to





Leszek Mądzik, Miroslaw Haponiak, Małgorzata Kitowska-Lysiak, Władysław Panos

lokalu nie było jakiego (i „nie było” ponownie się nam pojawia w naszym tekście o konstrukcji dramatycznej), bo w słynnej kamienicy Lubomelskich przy Rynku Starego Miasta.

W trakcie prac renowacyjnych pod sklepieniem sali na parterze kamienicy odkryto rarytas. Konserwatorom objawiły się polichromie z pierwszej ćwierci XVI wieku z jednym z najstarszych widoków Lublina i z przepiękną Madonną stanowiącą fragment malowidła Adoracja Trzech Królów. Odkrycie spowodowało opóźnienie w przejściu sali przeznaczonej na nową mutację Galerii Sztuki Sceny Plastycznej KUL, ale i dowartościowało jej znaczenie, bo lokal przy Rynku 8 znalazł się w każdym nowo wydanym przewodniku po Lublinie i stał się obiektem odwiedzanym przez wycieczki wędrujące chociażby Trasą Unii Lubelskiej (kamienica Lubomelskich stanowi jeden z etapów trasy otwartej w roku 1999 z okazji uroczystości 430-lecia podpisania unii).

W rok (z kawalkiem) po decyzji władz miasta o przyznaniu Leszkowi Mądzikowi lokalu na jego galerię, mógł się on zacząć wprowadzać do dwóch komnat przy Rynku 8. Główna sala wystawowa, ta z polichromiami, uzyskała jeszcze dodatkowe quasiarchitektoniczne elementy wyposażenia w postaci drewnianych żeber odtwarzających kształt sklepienia, pod którym odkryto zabytkowe malowidła. Kłopotem gospodarza galerii pozostaje teraz, jak potrafi te żebrówki wykorzystać do celów ekspozycyjnych.

Akt II

Odsłona pierwsza

Otwarcie Galerii Sztuki Sceny Plastycznej KUL w jej nowej siedzibie nastąpiło w październiku podczas uroczystości trzydziestolecia teatru Leszka Mądzika i było – obok premiery nowego spektaklu *Calun* i sesji naukowej poświęconej Scenie Plastycznej – głównym ich wydarzeniem. Nie byłam obecny wtedy w Lublinie i nie dosyć, że po raz pierwszy od rzeczonych 30. lat nie oglądałem nowej sztuki Leszka na jej premierze, to i przecięcie wstęgi w pięknym staromiejskim lokum galerii mi przypadło. Nie przypadła natomiast wystawa, którą twórca galerii przygotował na pierwszą jej odsłonę, jakkolwiek zaległość odrobiłem na niewiele czasu przed zmianą ekspozycji,

przed odsłoną drugą działalności nowego punktu na artystycznej mapie Lublina.

Chociaż niektórzy mogą Leszka Mądzika posądzać o brak skromności przy podejmowaniu decyzji, że na początek swej galerii nr 2 zaprezentują własną sztukę, ja uważam, że uczynił słusznie, bo okazja – trzydziestolecie jego teatru i druga inauguracja autorskiej przecież galerii – go do tego uprawniała. Poza tym, prezentował to, co jest novum w jego działalności na niwie sztuki – fotografię. Upublicznił tą swoją nową fascynację bardzo niedawno. Pierwsza wystawa fotografii Mądzika miał miejsce, w marcu 1998 roku w Kawiarni Artystycznej Hades.

Jak ważnym dopełnieniem dla teatralnych poszukiwań twórcy Sceny Plastycznej okazały się fotografie robione w trakcie jego licznych podróży zagranicznych, niech zaświadczy to, że wystawy tych jego prac odbyły się już w Toruniu, Suwałkach, Kazimierzu (Dzwonnica), Warszawie a także w Bratysławie, Wiedniu i w... Bejrucie! A że i odbiorcy poznali się na wartości



prof. Stefan Sawicki, Leszek Mądzik

fotosów Leszka, niech z kolei zaświadczy to, że wkrótce ma się ukazać album fotografii Mądziaka ze wstępem napisanym przez samego mistrza Adama Bujaka.

W programie do wystawy w Hadesie niejaki Andrzej Molik pisał w tekście pt. „Fascynacje, tęsknoty, struktury”: „Oglądając martwe natury z czaszką, polichromowane rzeźby z hiszpańskiego Valladolid, architektoniczne polichromowane rzeźby z hiszpańskiego Valladolid, architektoniczne arabeski, reprodukcje obrazów, Erechtejon z akropolowego wzgórze, Pięć i Frasobliwego, chińskie maski, zegar Orloy z praskiej starówki, egipskie rzeźby i inskrypcje, a przede wszystkim struktury wypracowane obiektywem z przyrody martwej i ożywionej, te wszystkie splątane liście, pięknie kamienie, porowaty piasek pustyni czy tamtejsze klebiące się, wyrwane z ziemi ości, oglądając to wszystko miejmy pewność, że będą budulcem czy tylko impulsem kolejnych spektakli Mądziakowego teatru. I że artysta daje nam na tacy rodzaj ściągawki do swej sztuki, odkodowuje formy, z których powstanie zamknięte dzieło. Ale i że, jak rzadko, uchyła rąbka tajemnicy swego warsztatu”.

Podpisuję się i dziś pod tym, co wówczas napisałem. Na wystawie w nowej galerii pojawiły się i nowe prace, bo podróże Mądziak nie przerwał i nie zaprzestął wędrować z aparatem w rękę. Można więc mówić o wzbogaceniu wrażeń, ale i o wzbogaceniu palety środków. Jeszcze bardziej widoczne były na ekspozycji obrazy z miejsc, gdzie obecna jest tak fascynująca artystę śmierć – z wileńskiego cmentarza na Rossie, z cmentarza w Brnie i w Sao Paulo. Paradoksalnie Mądziak potrafi dostrzec inne strony tematu. Nagrobek biskupa z Brna to niemal dowcip (piętro ułożone są poduszka, księga, ręce i tiara duchownego). O cmentarzu brazylijskim sam Mądziak mówi, że jest najbardziej erotyczny ze spokonych w życiu (ta subtelna erotyka zawarta jest w przepięknych rzeźbach czerpiących z antycznego stylu mokrych szat).

Ale umieranie to także owe struktury, formy, które zostaną później wprowadzone do spektakli: gruzy wieżowca w Sarajewie, relikwie z niemieckiego Passau, krzyże wotywnie z Wasilkowa na Białostocczyźnie, więźba chałupy z estońskiego Rakvere i zwęglone drewno tamtejszego spalonego domu, wbita w grunt opona z Kairu, z której pozostało tylko odrutowanie, poskręcane drzewo z Sao Paulo i nawet aleja płatanów wspierająca mur w Byblos. Słusznie ktoś zauważył, że te obrazy utrwalone na światłoczułym papierze układają się w rodzaj misterium. Mnie zauraczają jeszcze odwołania do wielkiej sztuki. Widok wzgórze z cmentarza na Rossie przypomina zimowe krajobrazy Bruegela. Brama w Kairze ma w sobie zaczarowaną tajemnicę światła Rembrandta.

Układa się ciąg: fotografia – obraz – scena – teatr. Wszystkie się dopełniają – lepiej pojmujemy sztukę Leszka Mądziaka. A on patrzy nam w twarz ze zdjęcia w programie wystawy, gdzie zasiadł w centrum galerii za stołem-ołtarzem oflankowany rzeźbami z Pętania i od prawia te swoje pociągające misterium. Kompletnie wciągnął nas w swój świat. Modlimy się do niego wraz z nim.

Odsłona druga

Drugą zaproponowaną w staromiejskiej galerii wystawą Mądziak trochę zaskoczył odbiorców, ale i pokazał, że odmieni ona swe oblicze nie uciekając przed tym, czego unikała dotychczas: znajdzie się w niej miejsce dla twórców lubelskich. Pomysł zaprezentowania dzieł artysty, o którym Lublin zaczął już trochę zapominać okazał się strzałem w dziesiątkę. Dokładnie w rocznicę śmierci Jana Ziemskiego 22 grudnia (i tylko to usprawiedliwia szaloną, przedsięwzięciem datę otwarcia) odbył się wernisaż jego prac z kolekcji żony, Danuty Ziemskiej, Muzeum Lubelskiego i Muzeum w Chelmie. Zainteresowanie wystawą, tłumy na otwarciu podniosły rangę wydarzenia. Nie ośmielię się pisać o twórczości Ziemskiego, bo wydają mi się, że wszystko już zostało na jej temat powiedziane i napisane a mnie dodatkowo przycina skrzydła to, że szczyłem się przyjaźnią z artystą i ten fakt ustawił optykę postrzegania jednego z najwybitniejszych dla mnie plastyków w

powojennych dziełach polskiej sztuki. Nie potrafię reagować na jego dzieła bez emocji. Pamiętam, że gdy przed laty, bodaj jeszcze za życia Janka zobaczyłem jego obrazy z cyklu Interferencje na stałej ekspozycji w Muzeum Narodowym w Poznaniu, byłem tak dumny, jakby to moje prace tam zawisły. Wiem, i w tym się absolutnie zgadzam z wprowadzającym w wystawę Lechosławem Lameńskim, że jeden z założycieli grupy Zamek był nieprawdopodobnie konsekwentny w tym, co tworzy, do bólu wiemy ideom, które zaprzętały jego umysł. I za to go cenię i podziwiam, chociaż z drugiej strony wiem, że op-artowskie poszukiwania Jana Ziemskiego, które wbrew jego woli były mu przypisywane, nie oparły się próbie czasu, że ten efemeryczny odłam sztuki XX wieku okazał się mało twórczy i chociaż artysta odzignął się od niego, wciąż będzie mu imputowany. Nie jestem wolny od tego grzechu, ale i wzruszam się prawdziwie, gdy Danusia przypomina, jak wszyscy razem – świadomi wyniszczającej śmiertelnej choroby jej męża – postrzegaliśmy chyba ostatni obraz Janka z zanikającymi, wtapiającymi się w płaszczyznę dzieła strukturalnymi półkolami, symbolami kresu życia.

Nie ośmielię się zatem... Wolę zacytować słowa Juliana Przybosa przypomniane w katalogu wystawy przez Bożenę Kowalską. Odsłona trzecia i następne Leszek Mądziak ma rozliczne plany wystawiennicze, chociaż nie podjął jeszcze ostatecznej decyzji, czyje prace pojawią się w Galerii Sztuki Sceny Plastycznej KUL po wystawie dzieł Jana Ziemskiego. Pewne jest, że odda hołd swemu kolejnemu mistrzowi – Jerzemu Grotowskiemu (to nie przypadek, że chronologii działań Leszka Mądziaka i Sceny Plastycznej, która znalazła się w księdze wydanej na jubileusz teatru, znajdziemy przy roku 1970, a więc roku

pierwszej premiery sceny notatkę: „we Wrocławiu ogląda spektakl Acapalypsis cum figuris Grotowskiego”). Jest po rozmowach z Ludwikiem Flaszczem i Zbigniewem Osińskim z Ośrodka Grotowskiego i wystawa szkiców i projektów scenograficznych wielkiego wizjonera teatru będzie wkrótce finalizowana.

Hołd ma być złożony także niedawno zmarłemu Janowi Młodożeńcowi, którego plakaty Mądziak uważa za rewolucjonizujące tę dziedzinę sztuki i z których twórca Sceny Plastycznej czerpał przy swych romansach z plakatową materią. Inne plany to rysunki wybitnego gdańskiego plastyka Mariana Kołodzieja, ewentualnie prace Leszka Różgi a wreszcie – po zainstalowaniu krat w oknach galerii, co warunkuje ubezpieczenie wypożyczonych dzieł – malarstwa i grafiki Józefa Czapskiego, jednego z założycieli paryskiej Kultury. I to się zapowiada jako wielkie wydarzenie.

Epilog

Epilogu nie będzie. I niech nie nastąpi jeszcze długo, długo. Ta galeria musi żyć i działać. Będzie!

P.S. z przedednia obchodów 35-lecia Sceny Plastycznej

Od tamtej pory w galerii prezentowani byli: Zofia de Ines, Jerzy Fober, Witkacy, Jan Młodożeniec, Aldona Mickiewicz, Józef Czapski, Tadeusz Kulisiewicz, Józef Czapski, Maria Stangret-Kantor, Kazimierz Mikulski, Piotr Kmiec, Feliks Lachowicz, Henryk Szuc, Antoni Michalak, Leszek Różga, Wojciech Sadley, Stanisław Wyspiański, Jan Dobkowski, Andrzej Wróblewski, Marian Czaplak, Jan Tarasin, Maria Anto, Grzegorz Mazurek i Kazimierz Wiśniak, a na jubileuszu pokazane zostanie malarstwo Grzegorza Stachańczyka. I wszyscy ci artyści, ich dzieła, definiują Leszka Mądziaka i krąg Stachańczyka. I wszyscy ci artyści, ich dzieła, definiują Leszka Mądziaka i krąg Stachańczyka. I wszyscy ci artyści, ich dzieła, definiują Leszka Mądziaka i krąg Stachańczyka. I wszyscy ci artyści, ich dzieła, definiują Leszka Mądziaka i krąg Stachańczyka.

Andrzej Molik





Kremacja w N-Delhi, Indie



Egipt



Nad oceanem z żoną i córką w Meksyku

PODROŻE



Wystawa w Guadalajarze, Meksyk



Meksyk



Baku



Tak wyraził miłość do żony mieszkającej w slumsach Meksyku artysta



Wywiad TV w Turynie



Przed wizytą u Ojca Świętego w Rzymie

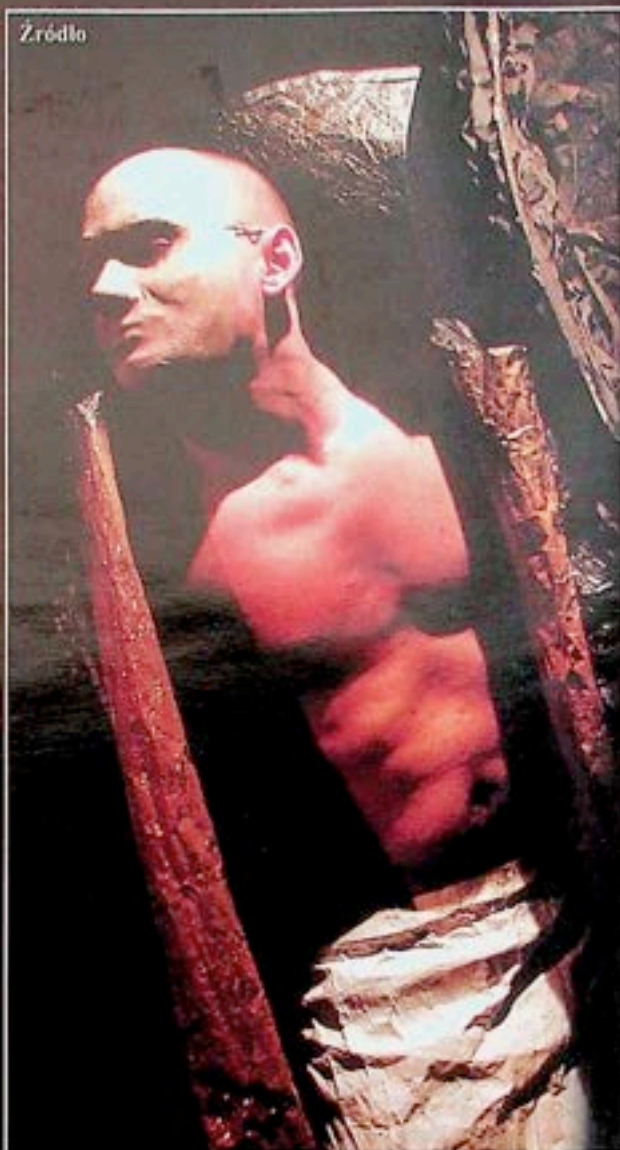


Z córką Liwii u Ojca Świętego

Wystawa Sceny plastycznej w Muzeum Scenografii w Katowicach



Źródło



Wrota



Redakcja świętuje 35-letnie Stolecy Plastycznej KUL



Gazeta Grodzka. Okolicznościowa gazeta środowiska artystycznego miasta Lublin i Kazimierza Dolnego. Druk, wstawki, Wydawca Drukarnia L-PRINT Zajączków Lemiech, Lublin, ul. M. Koszykowej 2, tel./fax (0-81) 748-26-85. Redaguje kolegium w składzie: Waldemar Sulisz, Andrzej Motik, Zbigniew Lemiech. Skład: Kinga Mazur, Lukasz Oleszczak. Zdjęcia pochodzą z archiwum Sceny Plastycznej KUL. Zabawne masy komputerowe oraz fotografie wirtualną wykonał Zbigniew Lemiech. Za treść ogłoszeń redakcja nie odpowiada. Redakcja zastrzega sobie prawo skrótu materiałów autorских. Wszelkie podobieństwa bohaterów materiałów do przypadkowych osób fizycznych i prawnych są zupełnie przypadkowe. Za nie nie odpowiadamy, bo nie mamy czym.