

Nr 2 Grudzień 2005

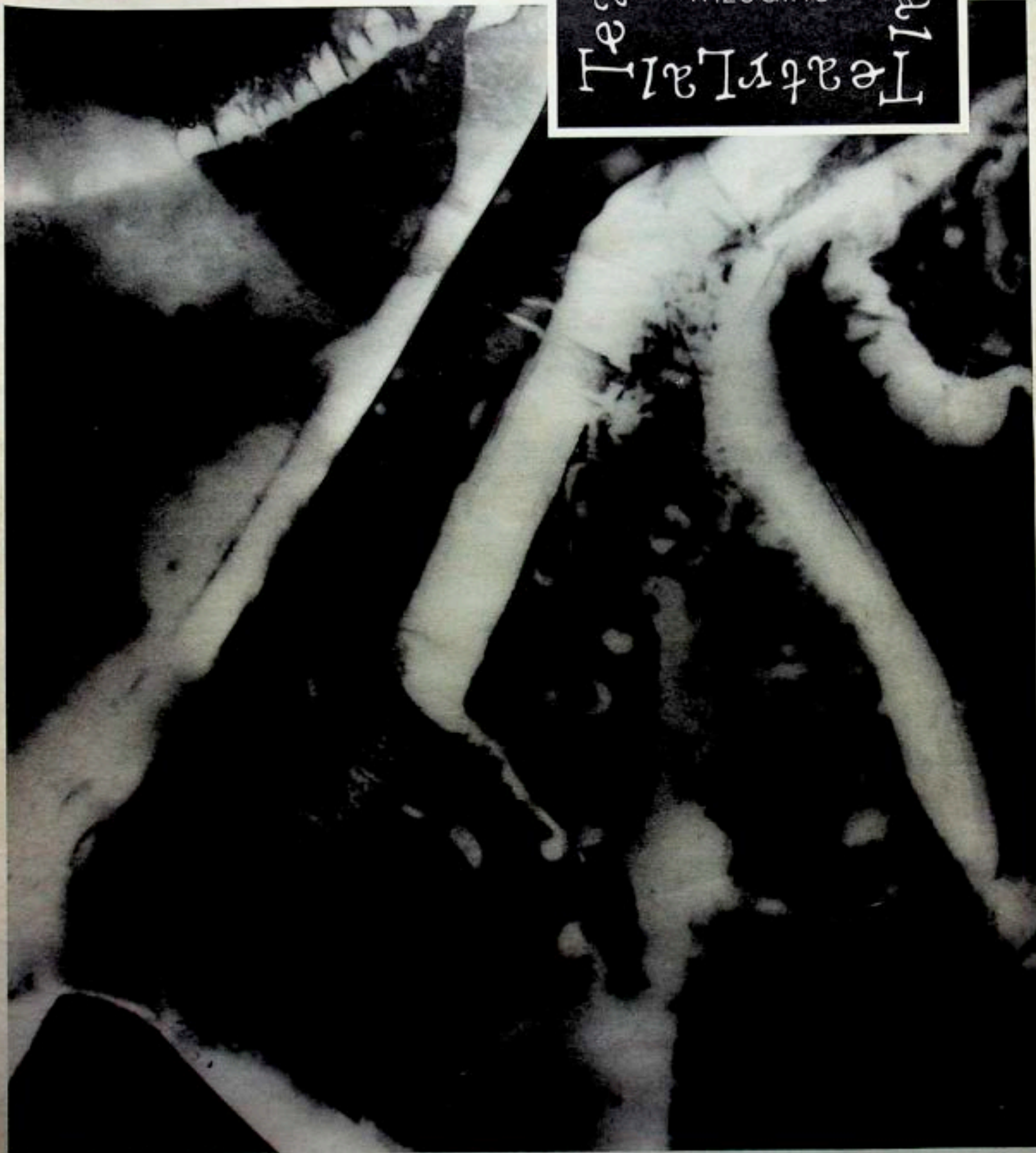
gazeta bezpłatna

TeatrLa1

czasopismo
kulturalne
teatr
plastyczny
i sztuki
wizualne

TeatrLa1

ISSN 1734-5723



czasopismo kulturalne redagowane przez studentów Uniwersytetu Opolskiego

0.00

Drodzy Czytelnicy

Drodzy Czytelnicy

spis treści zamieszczonych:

XXII Ogólnopolski Festiwal Teatrów Lalek	3
nagrodzony: Andrzej Mikosza	3
recenzje...	
Mr. Scrooge	4
Ubu Król, czyli Polacy	5
8 dni stworzenia świata	6
Teatr cieni Ofelii	6
Odchodzi	7
rozmowa z Leszkiem Mądzikiem	8
rozmowa z teatrologiem Henrykiem Jurkowskim	10
opinie widzów	12
...małe impresje Adama Kiliana	12
zrób to sam	13
premiera – Koziołek Matołek	13
przy kawie rozmowy	14
Opolski Garaż Sztuki	15
World Press Photo 2005	15
wystawa – Figuracja. Sztuka polska XX i XXI w.	16
grafiki Mikaela Kihlmana	17
rysunki rektora wrocławskiej ASP	18

Drodzy Czytelnicy!

Nie ukrywamy, że cała redakcja „Teatr(L)al-u” z niecierpliwością i niepokojem czekała na Wasze reakcje i wrażenia po pierwszym numerze naszego czasopisma. Ku naszemu zadowoleniu pismo cieszyło się dużym zainteresowaniem i zostało bardzo przychylnie przyjęte, za co bardzo dziękujemy. Wdzięczni jesteśmy także za wszelkie wskazówki i gratulacje, które do nas napływały. Mamy nadzieję, że ten numer oraz następne będą dla Was równie interesujące.

W bieżącym numerze staraliśmy się przedstawić ciekawe i absorbujące wydarzenia, które miały miejsce w ostatnim kwartale.

Zdecydowanie na pierwszym planie znalazło się wydarzenie, które w dniach 10–15 października zdominowało opolską scenę kulturalną, a mianowicie XXII Ogólnopolski Festiwal Teatrów Lalek, w trakcie trwania którego można było zobaczyć przedstawienia konkursowe, ale także uczestniczyć w licznych imprezach towarzyszących. Na relację z tych wydarzeń zapraszamy do naszych recenzji, rozmów z ciekawymi ludźmi teatru (m.in. H. Jurkowskim, L. Mądzikiem) oraz do sprawozdań. W numerze tym znajdziecie również reportaże i relacje z wystaw, które prezentowane były w Galerii Sztuki Współczesnej, oraz innych imprez i wydarzeń odbywających się w ostatnich miesiącach.

Nie wszystkie artykuły z minionych zdarzeń udało nam się zamieścić w bieżącym numerze, za co najmocniej przepraszamy. Z pewnością znajdują się w trzecim wydaniu naszego czasopisma, na którego strony już teraz zapraszamy!

Mamy nadzieję, Drodzy Czytelnicy, że choć w części zaspokoiliśmy Wasze oczekiwania co do tego numeru czasopisma.

Zyczymy miłej lektury!

w imieniu Zespołu Redakcyjnego
Izabela Stolarczyk



Włodzisław Pohl, Konrad Ignatowski i Ziemowit Ptaszkowski, animatorzy Bestyl, których nasza redakcja wyróżniła podczas XXII OFTL ceramiczną statuetką wykonaną przez naszego redakcyjnego kolegę Wojtkę Stachowiaka. (Piękna / Bestia, Teatr Lalek Baniakuka z Bielska-Białej) fot. Teatr Lalek Baniakuka im. Jerzego Zitzmana

Czekamy na Państwa listy z opiniami i uwagami dotyczącymi naszej gazety pod adresem poczty elektronicznej:

redakcja.teatral@gazeta.pl

Czekamy także na artykuły studentów interesujących się wydarzeniami kulturalnymi i różnorodnymi problemami artystycznymi. Wybrane teksty zamieścimy na łamach naszego pisma (redakcja zastrzega sobie prawo do adjustacji tekstów)

Nasze czasopismo w **wersji cyfrowej** jest dostępne w formacie PDF na stronie internetowej serwisu kulturalnego **TEKTURA OPOLSKA** www.tekturaopolska.art.pl pod tym adresem również archiwalny nr 1

...a już w następnym wydaniu „Teatr(L)al-u”: lekcje teatralne, Zygmunt Smadzicki, recenzje kinomaniaka niezależnego, relacja z KULTURALiów, fotoreportaż – warsztatów Mądzika, ciekawostki kulturoznawcze, opolskie teatry młodzieżowe, wystawa prac studentów Edukacji Artystycznej... i wiele innych, ciekawych tematów...

Teatr(L)al
Teatr(L)al
Teatr(L)al
Teatr(L)al

OPOLSKIE
CZASOPISMO
KULTURALNE
redagowane
przez studentów
Uniwersytetu
Opolskiego

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Karolina Bujak, Alicja Gawinek, Katarzyna Horzeła,
Aleksandra Konjopko, Joanna Krok, Olga Ptak, Wojciech
Stachowiak, Izabela Stolarczyk, Hanna Zielińska
współpraca: Marta Bączyńska, Martyna Zięba

opracowanie graficzne:

Wojciech Stachowiak, Katarzyna Horzeła
współpraca: Marta Sejak

skład i łamanie:

Wojciech Stachowiak, Katarzyna Horzeła

Wydawca: Piekarnia z Dębka

wydawcy:



Galeria Sztuki Współczesnej
ul. Teatralny 12, 45-056 Opole
t (077) 4539407, 4512486
info@galeria.opolnada.pl



Instytut Sztuki Opole
ul. Solskiego 48, 45-054 Opole
tel/fax (077) 4550797
instytut.sztuki@uni.opole.pl

projekt finansowany ze środków
Urzędu Miasta Opola



Niecodzienna samotność

Aleksandra Konopko

Już na początku, w trakcie wejścia na widownię można wyczuć inne niż zazwyczaj w teatrze skupienie, rodzaj silniejszej niż kiedykolwiek cisy zapowiadającej misterion, którego widz ma być za chwilę świadkiem. Ta tajemnica poprowadzi go jednocześnie w kierunku najgłębiej schowanych w ludzkim wnętrzu przeżyć, uczuć i lęków oraz w stronę enigmatycznych wymiarów transcendencji i metafizyki. Misteryjny charakter tego niezwykle wydarzenia scenicznego podkreślony zostaje – zaraz po tym, gdy publiczność usiądzie – silnym uderzeniem ciemności. Niezwykły to i znaczący dla przedstawienia moment. Widz zostaje otoczony i pochłonięty przez tak głęboką ciemność, której nie doświadcza na co dzień. Przestrzeń, w której się znajduje, jest tak szczególnie zaciemniona, że znikąd nie ma prawa przedostać się choćby smuga światła. Stan ten trwa na tyle długo, że zaskakuje odbiorcę, zaczyna go niepokoić, dusić, dławić, a nawet przerażać, sprawiając, że traci się pewność, czy kiedykolwiek ciemność ta zostanie przerwana. Jest ona tak gęsta i osaczająca, że nie można dojrzeć choćby konturów własnej dłoni. Pojawia się więc uczucie nieznanego wcześniej samotności. Ten rodzaj osamotnienia może być poznany jedynie w chwili śmierci. Leszkowi Mądzikowi udaje się zepchnąć widza w ten wymiar, przetrzymać jego wrzliwość i granicę wytrzymałości tkwienia w takiej sytuacji. Ten osobliwy początek staje się zarazem kluczem do całego przedstawienia Sceny Plastycznej KUL.

W chwili gdy niemożność zniesienia tej początkowej, w pewnym sensie nawet okrutnej, ciemności, osiąga apogeum, zostaje ona nagle – najpierw subtelnie, potem coraz intensywniej – rozrywana smugami światła oraz dźwiękami hermetycznej i wyznaczającej rytm całości muzyki autorstwa Marka Kuczyńskiego. Zaczyna się cykl estetycznie urzekających i intrygujących obrazów, które widz śledzi w pewnym osłupieniu i zapomnieniu, nie mogąc uwolnić się od osobistych, najgłębiej ukrytych pokładów emocji. Źródła światłości stopniowo odkrywają ogromną przestrzeń. Ściany, które tworzą rodzaj długiego tunelu, zaczynają bardzo wolno zbliżać się do siebie i do widza, zacieśniać, zamykać, aż w końcu – po dłuższym czasie oczekiwania – objawia lekki szelest, ruch zamieniający się – poprzez odpowiednie ujęcie światłem – niemalże w ogństwo, drgające płomienie.

Śmierć i jej związek z samotnością, przemijanie, odchodzenie, świadkowanie przy umieraniu kogoś bliskiego, związane z tą sytuacją myśli, późniejsze wspomnienia, refleksje, rodzące się pytania – to kwestie poruszone w przedstawieniu pt. *Odchodzi*. Cały ten zbiór trudnych, metafizycznych wątków jest ukazany we wzmacniającej wrażenia i przeżycia onirycznej konwencji, zwol-

nionym ruchu postaci i wreszcie – co najważniejsze w tym teatrze – przez zatapianie, obrysowywanie i malowanie każdej pojedynczej sytuacji rzetelnie i oryginalnie poprowadzonym światłem.

Gdy mur się ponownie rozsunie, przed oczami widza pojawi się najpierw twarz, a potem cała postać kobiety, ubranej w czarną, prostą, staromodną suknię z białym kołnierzem. W pierwszej warstwie interpretacyjnej to postać Matki zainspirowanej – jak zresztą całe przedstawienie – postacią z tomu Tadeusza Różewicza *Matka odchodzi*. W szerszym spojrzeniu jest to postać uniwersalna, bo – jak pisał o przedstawieniu sam reżyser – „odchodzi każdy, lub ktoś bliski”. Zawsze jednak sam.

Kobieta siedzi w małym ciasnym pomieszczeniu. Jej wizerunek wydaje się być jednak tylko zatrzymanym kadrem, obrazem, a nie rzeczywistą osobą. Po chwili światło padające na twarz sprawia, że staje się ona niemal woskowa, jak u zmarłego. Ciasny pokój powoli odchyła się do tyłu i zamienia w trumnę. Usuwa się w dal, oddala jak wspomnienie, odsłaniając jednocześnie wiele innych znajdujących się na ziemi trumien czy sarkofagów. Następnie w jednostajnym spowolnionym rytmie wylaniają się kolejne obrazy, które obnażają wielkość uczucia i relacji istniejącej między Matką i Synem. Dotyka siła miłości, niepewność, strach, czy zrobiło się wszystko dla osoby, która nas opuściła, rozplynęła się w rzeczywistości.

Twarz kobiety – Matki, niczym niepozwalający zasnąć obraz ze snu czy natarczywe, trudne wspomnienie, pojawia się co jakiś czas przed widzem. Za każdym razem zmienia się. Marszczy się, gniecie, starzeje, rozmywa, aż w końcowej scenie będzie przypominać twarz z pomiętej, zniszczonej, starej fotografii – jedynego naoczego wspomnienia, które pozostaje po człowieku. Podobne twarze wylonają się z ziemi na kolejnych nagrobkach, tworząc przed oczami widza całe cmentarzysko, by w takiej przestrzeni go pozostawić.

Dokoła się więc oczekiwane misterium bez słów. Widza dotknęło sacrum oraz odmienny, osobliwy rodzaj katharsis. Po ostatniej scenie publiczność jakby zastyga. Dopiero po dłuższej chwili pojawiają się nieśmiało oklaski. Aktorzy nie wychodzą do ukłonów. Widz opuszcza teatr mocno poruszony. Trudno dobrać słowa, żeby opisać plastykę widzianych tu obrazów i w dostatecznym stopniu oddać ich wartość i piękno. Wszystko, co można napisać, wydaje się być banalne, niewystarczające, niepotrzebne. Potrzebne, natomiast, może okazać się obejrzenie i osobiste przeżycie lubelskiego przedstawienia.

Scena Plastyczna KUL, *Odchodzi* na podstawie tomu Tadeusza Różewicza *Matka odchodzi*, reżyseria, scenografia i reżyseria światła: Leszek Mądzik, muzyka: Marek Kuczyński, wokalizacja: Urszula Dudziak, premiera: 1 października 2003 r.



fol. Scena Plastyczna KUL



recenzje...

Nie opuszczam swego świata

Rozmowa z **Leszkiem Mądzikiem**
Aleksandra Konopko

Aleksandra Konopko: Chciałam na początku porozmawiać o Pana myśleniu o teatrze, o wizji tego teatru, wychodząc od pytania, czym w ogóle dla Pana jest teatr?

Leszek Mądzik: Spróbuję prosto odpowiedzieć. Teatr jest pewną formą istnienia, choć może to, co mówię, brzmi banalnie i pretensjonalnie. Poprzez teatr właśnie mam szansę przekazywać i pretensjonalnie. Poprzez teatr właśnie mam szansę przekazywać cały czas to, co jest we mnie. Moje obawy, lęki, coś, czym chcę się dzielić. Nie pozostaję z tym więc sam. Moje niepokojące wartości są wtedy też po drugiej stronie – po stronie widza. Jest świadek tego przeżywania i to jest mi bardzo potrzebne. Przyjmuje to wręcz formę takiego terapeutycznego działania. Może to trochę egoistycznie brzmi, ale jakby nie chciałem być z tym wszystkim sam. Ten teatr chyba się właśnie też z tej potrzeby urodził. Wcześniej zajmowałem się malarstwem i wiem, że taki obraz zostaje, wisi gdzieś w galerii i nie ma świadków obserwowania, a tutaj – w teatrze – kiedy tworzę obraz, od razu wiem, jaki jest jego odbiór. To jest jedna z motywacji. Druga to taka, że tkwi w tym też jakaś próba odpowiedzi na pytania, które człowiek sobie w życiu stawia. Myślę o takich zasadniczych pytaniach, powiedziałbym nawet, archetypicznych: o sensowność trwania tutaj na tym padole, o to, do czego to zmierza. Istotne jest to, że ten teatr penetruje taki temat, który jest w jakiś sposób obecny we wszystkich spektaklach – temat czasu.

Mówiliśmy o tym, że ten teatr to rodzaj terapii dla Pana, myślę, że też pewien rodzaj katharsis dla widza, ale wydaje mi się, że również w pewnym stopniu terapia dla uczestnika tego teatru, dla aktora.

Naturalnie. Mówiąc o tym, że nie jestem sam, że się dzielę, wierzę, że w jakimś sensie aktor jest częścią tego mojego misterium, że ja jego jakoś w to włączam i myślę też, że on czyta również sam poprzez swoje doświadczenie ten spektakl czy pokaz, czy tę przestrzeń, którą go choć zdobył i do której go wprowadzam, a więc to jest dla obu stron ważne. Chciałbym przynajmniej, żeby tak było.

A.K.: Porozmawiajmy teraz o tym, jaki był początek Sceny Plastycznej KUL. Domyślam się, że będzie się to dość ściśle łączyć z ideą, o której przed chwilą rozmawialiśmy. Co się stało taką zasadą, arché tego teatru?

Początek miał właściwie trzy fazy. Najpierw pojawiłem się na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim (tam ten teatr powstał) jako malarz. Długo malowałem i chciałem się w jakiś sposób dzielić tymi obrazami. Ekspozowałem je na uniwersytecie i przez te obrazy właśnie znalazłem się w teatrze akademickim KUL-u (wtedy jeszcze nie w Scenie Plastycznej) jako scenograf, dekorator właściwie, jako ktoś, kto tylko spełnia jakąś część tego pełnego obrazu, którym jest spektakl. I gdzieś po trzech, czterech premierach odkryłem, że ta scenografia może istnieć samoistnie, jako teatr – obraz bez aktora, bez literatury, bez tekstu, który daje w swoim czasie trwania jakąś się przekazu, mogącą wyręczyć z tych elementów, o których mówię. Było więc takie przeżycie przez tę scenografię do utworzenia w siedemdziesiątym roku tej formuły teatru, która trwa do dzisiaj, przez 35 lat istnienia Sceny Plastycznej KUL-u. Ona oczywiście się zmieniała. W plenarnej fazie byłem na przykład szalenie pod wpływem – i pewnie tak się dzieje, kiedy się jest młodym – wielu zjawisk dla mnie ważnych,

jak choćby Peter Schumann i jego Bread and Puppet Theater czy w jakimś sensie potem Umarła klasa Kantora. Bardzo silne wrażenie zrobiło też na mnie spotkanie z repliką Szajny w Austrii. No i może na innym biegunie, ale emocjonalnie ważne było spotkanie z *Apocalypsis cum figuris* Grotowskiego, które obejrzałem w '73 roku we Wrocławiu. To wszystko razem wzięte plus taka potrzeba, żeby obrazem do widza docierać, to była ta siła, która sprawiła, że czułem potrzebę, by urodzić taki język obrazu.

Oprócz tych fascynacji ma Pan jakichś Mistrzów, czy ja twórczość Pana dotykała czy dotyka obecnie?

To mogą być także osoby z innej dyscypliny sztuki, tak jak – w moim wypadku – osoba Jerzego Nowosielskiego była mi bardzo bliska, jego tajemnica obrazu, jego kolor. To było w latach 70., nawet w 80. dla mnie szalenie ważne. Naturalnie znajdują jakieś elementy mi bliskie, ale inaczej czynione, jak na przykład u Grzegorzewskiego.

Porozmawiajmy teraz o tych tematach, motywach, które są wciąż obecne w Pana teatrze, czyli o kwestiach dotyczących czasu, przemijania, erotyki, śmierci. Dlaczego ten temat tak się u Pana przewija, draży, czemu tak porusza?

Myślę, że ten temat w ogóle wciąż się przewija w naszym życiu, a ja jakoś uznałem sobie go za szalenie istotny i mi bliski. To trochę irracjonalna odpowiedź, ale ja nie mam racjonalnego wytłumaczenia, dlaczego podświadomie tęsknię za tym, by tę materię poznać, dlaczego ten proces korozji, odchodzenia, takiego rdzewienia, który w nas jest, wydaje mi się fascynujący. To jest coś, co w tym wszystkim, co robię, mogę chyba najmniej racjonalnie zinterpretować, ciągnie mnie jednak ku temu, czuję siłę tego zjawiska, wiem, że to jest jakaś tajemnica i jest cały czas jakaś potrzeba we mnie gonienia tego horyzontu, który mi ucieka.

Czym jest śmierć? Tą tajemnicą właśnie?

Na pewno też. My chcemy w sobie jak najbardziej ją oddalić i w pewnym momencie, kiedy ona bezpośrednio nas dotyka czy kogoś nam bliskiego, dopiero wtedy silnie to przeżywamy. Ale w moim wypadku, w mojej pracy jest taka chęć oswojenia, zgody, akceptacji i też czytania tej tajemnicy w sposób mi bliski, czyli – myślę, że na pewno też – związany z religią, z chrześcijaństwem.

Pojawia się też często – przynajmniej na poziomie emocji tych przedstawień – rodzaj takiej osobliwej samotności. Czy to jest ta samotność, z którą każdy z nas musi się spotkać w chwili śmierci?

Nie wiem, czy tylko w chwili śmierci. Samotność jest wielką wartością. Wydaje mi się, że to jest coś tak ludzkiego, że rzeczywiście można tworzyć spektakle czy w ogóle rodzic teatr wokół tematu samotności. Szlachetnie jednak Pani powiedziała, że umieramy w samotności. Rzeczywiście tak odchodzimy, i to jest taki też fenomen, który ja w tej swojej głębi, którą uprawiam, także podejmuję, ale też go nie interpretuję silnie poza tym, że on jest dla mnie tajemnicą.

Swoje przedstawienia buduje Pan w oparciu o ruch, światło, muzykę. Są to kluczowe elementy tego teatru, jakie mają znaczenie?

Tak, jak Pani powiedziała, są kluczowe i mają znacznie zasadnicze, ale organizacja ich, wynikanie, dramaturgia czy siła, oczywiście szalenie wsparta muzyką, wynika z ich współistnienia. Niezwykle istotne jest to, że wszystko, co się przed widzem jawi, jest zanurzone w dźwięku, wolsane w muzykę pisaną przez waznych dla mnie kompozytorów. To wszystko składa się na to, że potem mamy do czynienia ze stanem misteryjnym, jakimś seanssem, przez który widza choć przeprowadzić.

Jak Pan poszukuje muzyki, co jest w niej najważniejsze? Czy ma o czymś opowiadać, jeśli tak, to o czym?

Właśnie nie opowiadać, bo jak już mówimy o tym, że coś ma opowiadać, to dotykamy jakiejś anegdoty, literatury, czegoś, co jest narracją. Muzyka u mnie ma być raczej pewnym stanem napięcia, jakimś transem czy atmosferą. Kiedyś powiedziałem – i trzymam się tego słowa – że muzyka jest krwioobiegiem spektaklu, to coś, co nie jest widoczne, ale przez swój rytm, przez pulsację, przez natężenia działa na to, co widzimy.

A co z przestrzenią? Najczęściej jest ona zamknięta w rodzaj tunelu.

Ona ma taką postać głębi, tunelu, ale też chciałbym, żeby nigdy nie było wrażenia, że ta przestrzeń jest skończona, że jest zamknięta, ale żeby prowadziła do tego pojęcia, które zawsze mnie interesuje, mianowicie do jakiegoś kosmosu, jakiej nieskończoności. To jest ważne.

Zrezygnował Pan w swoich przedstawieniach z tekstu, słowa. W jednej z wypowiedzi mówił Pan o tym, że dojrzeć do milczenia, tak jak inni dojrzejają do pełnej elokwencji. Co to znaczy i czym jest w takim razie to milczenie?

Milczenie czy brak słowa jest dla mnie taką szansą przedwerbalnego wyrzucania z siebie uczuć. Jest w człowieku coś takiego, że jak próbuje werbalizować to, co wcześniej przeżył, robi to w jakiś chłodniejszy sposób. Tworzy się z tego intelektualna gra, która pozwala na różne manewry, czasami niebezpieczne, a czasami – powiedziałbym – aż fałszywe. Natomiast w tym stanie emocji autentycznej, tego, co jest jeszcze nieponazywane, czyli przedślowne, jest większa prawda, większa siła i ku temu ten teatr zmierza.

W Pana przedstawieniach pojawia się także maska? Jakimi jest ona obarczona znaczeniami w tym teatrze? Co znaczy dla Pana jej użycie? Dlaczego Pan po nią sięga?

Maska daje mi taką szansę otwierania warstw, jakby dochodzenia do istoty. Zrywając jedną, spotykamy kolejną, ale w pewnym momencie zawsze chodzi o to, żeby ta ostatnia maska była już tą, która jest ostateczną i prawdziwą. I ta próba zdziwienia po kolei masek zawsze jest umieszczona w czasie.

Ala ta maska może też oznaczać to, że odbieramy tę postać jako takiego Everymana, że każdy z nas może się w niej odnaleźć, nawet z nią utożsamiać.

Tak. W różnym okresie mojego teatru tak właśnie było. Myślę jednak, że w tym, co się obecnie dzieje, to raczej nie uogólniałbym pojęcia tej maski, ale bardziej bym ją odbierał jako część pewnej całości, a nie jako główny motyw, wokół którego się całe zdarzenie dzieje.

Dodatkowo jednak pomaga ona także stworzyć taki osobliwy obraz plastyczny.

Tak. Dosłownie. Ale myślę, że także sam proces tej jej zmiany, oprócz obrazów, pomaga mi jeszcze budować dramaturgię spektaklu.

Tworząc swój teatr, rezygnuje Pan również z pełnej fabuły. Co ma więc być dla widza najciekawsze? Co powinien w tych przedstawieniach odnaleźć, co by Pan chciał, żeby widz z nich wyniósł?

Żeby zajrzał w głąb siebie, żeby dostrzegł to, co gdzieś poci po drodze. Dzisiaj jest bardzo łatwo oszukać się, że tak nie jest, skokietować, dać się uwieść urodzie – takiej zewnętrznej. Chciałbym, żeby ten teatr dał nam taką szansę skupienia się, bycia w swojej pustelni psychicznej, w pewnym zamknięciu, które pozwalałoby dojść człowiekowi do takiego wniosku, że jest jedyny i niepowtarzalny, i że nikogo takiego przed nim nie było i po nim także nie będzie.

Jaka jest więc rola aktora? Nie kreuje on przecież pełnych ról, postaci.

To jest bardzo związane z koncepcją i filozofią tego teatru. Oznacza to, że rola aktora jest integralnie związana z przestrzenią. On jest elementem pewnej całości, jest jego fakturą, jego dynamiką, ruchem, ale też daje szansę spotkania się z jego ciałem, jego włosami, z jego anatomią. To wszystko jest podporządkowane jednak ogólnemu obrazowi, tak że aktor jest jednym z tych elementów, które dopiero w całości, w zderzeniu z innymi osobami – aktorami, z obrazem i światłem mają dać pełny wymiar przeżycia.

Ważne jest więc piękno ludzkiego ciała, które gra, tworzy te obrazy.

Tak, parę razy były u mnie powroty do urody ciała, ale też do jego sakralności, pomimo że bywało niekiedy obrazane. Ciało jest dla mnie bardzo ważnym elementem wielu spektakli.

Jak Pan pracuje z aktorem? Jaka jest relacja? Co jest najważniejsze w tej pracy?

Pierwsza rzecz to totalny kredyt zaufania. Nie wyobrażam sobie, żeby zespół chciał być ze mną przez okres bardzo intensywnej, trudnej, męczącej pracy, bez przekonania o jej sensowności. To jest takie zawierzenie, któremu się on poddaje. Ja natomiast wcześniej dużo czasu tracę – w dobrym znaczeniu – by tego aktora zdobyć. Robię to po to, żeby potem, już tak prowadzony za rękę, poszedł w tą materię. Ale nie chciałbym go nigdy oszukać i myśleć, że przez fakt, że on jest przekonany, że w tym, co czynię, nie ma jakiegokolwiek fałszu, kokieteryj czy tylko chwilowego spełnienia się, może on wytrwać do końca.

Ale w Pana przedstawieniach grają wciąż nowi ludzie, aktorzy nigdy się nie powtarzają.

Tak, od wielu lat zespół przy każdej premierze jest nowym zespołem.

I nie ma w tych ludziach, którzy wejść już w to całym sobą, żalu z tego powodu, że nie wolno zostać, pracować dalej, że trzeba odejść?

Ja myślę, że to jest naturalne w człowieku. Moja lojalność jednak już w pierwszym momencie spotkania każe o tym powiedzieć. Jeżeli po tym jest zgoda danej osoby na ten rodzaj pracy, to myślę, że wszystko jest w porządku. A taka jest idea, żeby tak się działo przy każdym nowym spektaklu.

Dlaczego?

Głównie dlatego, że daje to dziewiczość, świeżość, autentyczność. Pojawia się coś, co się dopiero pierwszy raz w życiu zdarzy. Mi także to pomaga.

Scena Plastyczna KUL to jak sama nazwa mówi teatr plastyczny, teatr światła, obrazu, ruchu, ale także – czy przede wszystkim – teatr tajemnicy. Czym jest ta tajemnica? Czy chodzi tylko o połączenie tego wymiaru z sacrum, które jest przecież też istotą tego teatru?

Tak. Może jest tak dlatego, że to sacrum jest mi bliskie, że czuję się w pewien sposób z religią związaną, że szalenie dużo z niej czerpię, że to, co też w historii sztuki sakralnej – czyli to, co było w gotyku, w stylu romańskim i potem w baroku – jakoś czułem, że widziałem w tych stylach szaloną dynamikę. Wszystko to jest mi w jakimś stopniu potrzebne, czerpię z tego. Dotknęła Pani tym pytaniem czegoś, co jest moim swoistym credo. Tego właśnie, że – z której strony by nie patrzyć – ten teatr w jakiś sposób jest teatrem, który zanurza się w religii.

Wspominaliśmy już wcześniej o tym, że na kształt i charakter tego teatru wpłynęła też Pana fascynacja malarstwem, historią sztuki. Pan również maluje obrazy, nadal mierzy się i z tą dziedziną artystyczną?

Obecnie rzadko, ale jest we mnie taka potrzeba i robię to. Teraz jednak bardziej na własny użytek, nie ujawniam tych prac już światu, tworzę je raczej dla przyjaciół, ale nie rozstałem się całkiem z kolorem, pędzlem, płótnem.

I te obrazy też poruszają tematy, podobne do tych, które zgłębia Pan w swoim teatrze?

Tak, poruszają tematy podobne, choć są w bardzo kontrastowej formie, jeśli chodzi o barwę. O ile teatr jest jakiś monochromatyczny, tak te obrazy są szalenie kolorowe. Nawet dla mnie jest to pewną zagadką, ale i też logiczną rzeczą, że tak maluję, dlatego, że właśnie tak czuję.

Także w teatrze nie rozstaje się Pan jednak z tą formą tworzenia, tam też Pan maluje, tylko że światłem. Czy zawsze Pan sam prowadzi światło w czasie przedstawienia?

Tak, maluję światłem, czyli tu tym pędzlem, na tej czarnej przestrzeni – tle. I tak się złożyło, że od początku nie dałem sobie tego wyrwać, jestem z tym światłem zintegrowany i rzeczywiście zawsze sam je prowadzę. Dzięki temu nadaję danemu przedstawieniu i w ogóle temu teatrowi charakter indywidualny. Wiele rzeczy w tych naszych działaniach może ulegać zmianie, a dzięki temu, że sam się zajmuję światłem, mam szerszą sprawić, że ten spektakl jest jakoś podobny do poprzedniego.

Porozmawiajmy o jeszcze jednym stałym i ważnym elemencie Pana pracy – o warsztatach teatralnych, które Pan prowadzi. Każdy taki warsztat kończy się jakimś pokazem, etiudą?

Tak to jest zasada. Pierwszą rzeczą, która jest istotna w tym działaniu, jest to, że nie chcę zabrać tego wszystkiego, co wymyśliłem w tym teatrze tylko dla siebie. Chcę się tym podzielić z aktorem, tą osobą, która bierze udział w warsztacie. Zależy mi na tym, by był świadom tego, że jeszcze poza słowem są ważne elementy. I daję mu próbkę tego. Przez taki warsztat on – pomimo że przecież pójdzie swoją drogą – jeszcze może docenić walor tego, że ważne jest, jak światło po twarzy biegnie czy w jakiej przestrzeni się znajduje.

Zajmował się Pan również wcześniej scenografią. Czy nadal współpracuje Pan przy innych niż własne przedstawieniach w taki sposób?

Rzadko, ale jednak nadal tak. Jestem obecny w tej dziedzinie, choć robię to sporadycznie i tylko wtedy, jeżeli znajdę temat, który jest mi bliski, i osoby, z którymi pracuje mi się na podobnych falach. Na takie warianty się godzę i otwieram.

A co z fotografią?

To jest już coś innego. Sam aż się dziwię, że to tak trwa już około siedmiu, ośmiu lat – bo to później się zrodziło niż teatr. Niemniej jednak ta fotografia utrwała to, co później w teatrze jest obecne.

Porozmawiajmy jeszcze krótko o przedstawieniu *Odczłodzi*, które będziemy mogli obejrzeć dzisiaj wieczorem (tj. w sobotę 15. X 2005 r. – przyp.) w ramach XXII Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu.

Wolę, żeby ludzie po prostu oglądali ten spektakl, niż go im komentować, ale spróbuję opowiedzieć o nim tylko w kilku zdaniach. Rzeczywiście przeczytany przeze mnie utwór Różewicza *Matka odczłodzi* od razu wywołał w mojej głowie obrazy i skojarzenia, które mi były bliskie. Zaraz więc, jak najszybciej, chciałem się tym podzielić z widzami. I ułożyło się to w dramaturgię o tym, że tracimy kogoś bliskiego, że świadkujemy przy tym, że jesteśmy z nim, a kiedy go już nie mamy także rodzą się pewne pytania, obawa czy zrobiliśmy wszystko dla tej osoby.

Powróćmy jeszcze na zakończenie do tego miejsca, w którym się znajdujemy, i związanej z nim tematyki. Jesteśmy w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki. Pan jest członkiem jury na XXII Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek. Chciałabym więc zapytać, na co zwraca Pan szczególną uwagę, oglądając te przedstawienia, co jest najważniejsze, według Pana, w tym teatrze?

To może dziwna rzecz, bo jako juror zamierzam się w widza, normalnie chłonę wszystko, co jest pokazywane na scenie. Nie jest więc powiedziane, że nie zauważam słowa, które jest

tu często silnie obecne. To jest jakaś odwrotna sytuacja niż w mojej pracy. Po prostu jestem normalnym widzem, czuję się nim i spektakl mnie albo porusza, albo nie. Myślę, że głównie ten moment wzruszenia, pewnej uczuciowości jest kluczowy. Jeżeli uda się widza zdobyć, on w to wejdzie, to myślę, że spektakl jest ważny i nie jest to stracony czas. A co jest najważniejsze w teatrze lalkowym?

Pojawiają się tu zupełnie różne formy i te z postawionym dużym akcentem na lalkę i z małym, ale – ja bym nie przykładał do tego tak wielkiej wagi. Myślę, że ważne jest przede wszystkim to, żeby nie było fałszu w tym teatrze, żeby był autentyczny grania, żeby była estetyka, która przekracza najmniej tylko przyzwoitość jej ukazania, taka estetyka, na którą możemy się zgodzić. A reszta jest zawarta w tym, co nam zaproponuje reżyser. To on ma nas zdobyć, tak jak już mówiliśmy. Jak jestem pod wrażeniem spektaklu, to nie rozbieram go na części pierwsze, on mnie po prostu całościowo ujmuję. Oczywiście coś się na to składa, ale nie upieram się wtedy, żeby wiedzieć co.

A co z tą opinią, o której – jak zauważyłam – publiczność festiwalowa dyskutuje, że problemem w teatrze lalkowym jest to, że coraz częściej pojawia się przede wszystkim aktor, który rzekomo nie chce ukrywać się już za lalką? Myślę, że ta lalka jednak nie została zepchnięta gdzieś na bok, nie została zapomniana. Widzieliśmy tu przecież dużo bardzo dobrej i ważnej animacji. Nie sądzę, żeby to był rzeczywiście znaczący problem.

Oczywiście, że nie. W każdym wypadku może nam coś przeszkadzać, jeśli to jest nie tak zrobione albo nie ma na to pomysłu. Dla mnie nie istnieje natomiast problem, czy powinna być lalka sama a aktor ukryty i tylko ją animować, czy właśnie – tak jak się dzisiaj często dzieje – że on ujawnia zarazem siebie i lalkę, i grają razem. Wtedy tworzy się nowa jakość. Może tak być. Jestem otwarty na takie myślenie.

Pan również pracował z zespołami zawodowymi w teatrze dramatycznym oraz lalkowym. Czym się różni taka praca od tej pracy w Scenie Plastycznej KUL?

Tak, pracowałem czasami z zawodowymi zespołami. Ta praca różni się zasadniczo od tej mojej, którą zajmuję się na co dzień. Tam jest aktor, który jest już przygotowany i wie, czego można od niego oczekiwać, on ma pewien bagaż doświadczeń. Natomiast u mnie to wszystko się rodzi dopiero w czasie prób, ujawniają się wtedy pewne możliwości grających osób. Jest także inny rodzaj gotowości do pracy. W samym teatrze lalkowym zrealizowałem około trzech spektakli m.in. w Lublinie i nie tak dawno we Wrocławiu powstało takie przedstawienie pt. *Źródła*.

Te przedstawienia w teatrach zawodowych są jednak – mimo wszystko – zawsze utrzymane w tej stałej konwencji Pana teatru, twórczości, o której rozmawialiśmy?

Oczywiście. Ja nie opuszczam swojego świata i myślę, że to ma istotne znaczenie.

Dziękuję za rozmowę.

Opole, 15 października 2005 r.

Leszek Mądzik – twórca i reżyser teatru Scena Plastyczna Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego

