

Leszek Mądzik:

Niepokoi mnie,
że we współczesnej sztuce
wielu artystów – pragnąc
samodzielności
– nie chce mieć mistrzów.

MONIKA SKARŻYŃSKA: Pańskie nazwisko kojarzy się ze Sceną Plastyczną KUL. Kiedy Pan odkrył, że teatr stanie się główną dziedziną Pana twórczości?

LESZEK MĄDZIK: To był proces, który zaczął się od spotkania z Ireną Byrską w 1967 r. Prof. Irena Sławińska zaprosiła ją do współpracy w Teatrze Akademickim KUL – jednym z pierwszych teatrów studenckich w Polsce. Irena Byrska reżyserowała „Wandę” Norwida. Zostałem scenografem spektaklu. Wtedy należałem do innego świata: studiowałem historię sztuki w KUL i uprawiałem malarstwo ikony. Byrska przez przypadek zobaczyła moje ikony, które rozwieszałem na dziedzińcu KUL-u. Wizja „Wandy” Norwida, którą nosiła w sobie, musiała być zbiedzna z moim myśleniem, które dostrzegła w moim malarstwie. Poprosiła: „znajdźcie mi tego człowieka”. Przeszedłem do teatru jako malarz, który do dramaturgii teatru chciał się włączyć obrazami.

Czym zafascynowała Pana ikona?

Dla mnie fascynujący był zawarty w niej sposób myślenia, tajemnica barw, konturowość i płaskość postaci. Moja pierwsza scenografia była właśnie taka. Interesowała mnie ikona bułgarska, rumuńska, a najbardziej ruska – Rublowa.

Bliscy są Panu malarze przełomu średniowiecza i renesansu, jak Cimabue, a także późniejsi – Masaccio i Piero della Francesca. Ze współczesnych – Modigliani. Ale nie tylko oni...

W ogóle malarstwo średniowiecza, przede wszystkim szkoła czeska. W niej zawarta została istota sztuki, czyli wielka duchowość przeżycia. Jest w niej duch epoki, ale i duch człowieczeństwa, relacja człowieka z wiarą, a więc wymiar sakralny. Dla mnie sakralność wyrażała się przez kolor. Fascynowały mnie płaskie plamy cynobru, błękitu, złota, patyna brązu, żółcieni. Byłem temu długo wierny. Wiąże się to z moim jedynym wyuczonym zawodem tkacza (skończyłem wydział Tkactwa Artystycznego w Liceum Plastycznym w Kielcach); ten fakt plus fascynacja średniowieczem dały wypadkową w postaci mojego malarstwa. To wszystko przetworzyłem później w teatrze.

W jaki sposób?

Czułem, że barwa może być konkurencyjna w stosunku do słowa. Zrozumiałem, że to ważny element budujący spektakl. Zrezygnowałem jednak z płaskości na korzyść głębi. Dąży-



W spektaklu „Bruzda” Leszek Mądzik wkroczył na scenę jako aktor.

Zawód: tkacz

lem do tego, by plama była w ruchu, a w rezultacie obraz rozgrywał się w czasie. Przedtem nigdy nie łączyłem obrazu z żywym organizmem, nie zderzałem przedmiotów ze sobą. U Byrskiej, a potem w Scenie Plastycznej mogłem „malować” w czasie. Fascynowało mnie, że „obraz” rodził się przed oczami widza. Jakby finał spektaklu ujawniał dramaturgię tego, co każdy obraz chce powiedzieć już na początku. Widziałem w tym rodzaj uwodzenia widza. Chciałem go wciągnąć w klimat przeżycia duchowego, zdobyć, wytrącić z innych spraw, z kłopotów. By zanurzył się w wędrówkę w głąb siebie.

Współczesnego widza bardzo trudno wytrącić z codzienności.

Jeżeli ma się szansę mówienia innym językiem, to warto to robić. Odważyć się powiedzieć, że odkryłem inny sposób widzenia teatru. Takiego, który mówi o przedślowej sytuacji, którą w sobie nosimy. Jeszcze jej nie potrafimy wyrazić słowami, ale już ją przeżywamy. Dla mnie to sytuacja archetypiczna. Często filtrujemy nasze przeżycia przez intelekt. Filozofujemy, teologizujemy, wymądrzamy się. Natomiast ja chciałbym wydobyć jeszcze niezdefiniowany, ale bardzo ludzki stan duchowy, podnieść go do właściwej rangi. Potwierdzeniem sensowności tego celu są podobne odczucia, jakie zauważam

u widzów w Japonii, Brazylii, Indiach czy Polsce.

Który spektakl był dla Pana przełomowy?

„Ikar”, w którym odszedłem od literatury.

Nie było tam już słowa jako znaku?

Słowa u mnie nigdy nie było. Nawet w pierwszym spektaklu wykorzystałem jedynie nagranie na taśmie – martwe słowo, zderzone z innymi elementami. Natomiast w „Ikarze” porzuciłem literaturę, choć pozornie motyw Ikarusa jest bardzo anegdotyczny. Moje wcześniejsze spektakle – „Wieczera”, „Narodzenia”, „Ecce homo” – opowiadały pewne historie: odwołujące się do Biblii, do losów ludzkich. W „Ikarze” zaistniała nie opowieść, ale konkretny problem. Dla mnie „Ikar” nie był historią dramatu runięcia na ziemię. Ikar u mnie nie ginie, świadomie zostawiłem go kalekiego po upadku, by móc wyeksponować motyw cierpienia. Przemówić miała abstrakcja, nie zaś osoby, fakty, literatura. Formalnie przełomowy był także „Brzeg”. Widz po raz pierwszy został wprowadzony w środek scenografii. Był jej elementem, nie – obserwatorem.

Scena Plastyczna KUL porównywalna jest do teatru Kantora, Szajny,

→ LESZEK MĄDZIK

(ur. 1945) Jest scenografem, reżyserem teatralnym, fotografem, plakacistą, wykładowcą Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. W roku 1969 założył w Lublinie teatr Scena Plastyczna KUL, w którym zrealizował m.in. autorskie spektakle „Ecce Homo” (1970), „Ikar” (1974), „Zielnik” (1976), „Wilgoć” (1978), „Pętanie” (1986), „Szczelina” (1994) i „Catun” (2000). Właśnie obchodzi jubileusz 40-lecia pracy twórczej.

Grotowskiego. Co Pan o tym sądzi?

Każdy z tych teatrów jest inny. Podobieństwo tkwi w tym, że są to teatry autorskie, wypowiedzi w nich bardzo indywidualne i nie są próbą adaptacji literatury. To przypadki, gdy ktoś na warsztat wziął samego siebie. Myślę, że mój język dramaturgii obrazu jest inny od Kantora i Grotowskiego.

U Pana aktor spełnia rolę ożywionej lalki. W milczeniu uczestniczy w czymś, co można by nazwać wewnętrznymi krajobrazami. Co Pana zainspirowało do takiej formuły sztuki?

W 1968 r. zobaczyłem „Wolanie ludu o mięso” nowojorskiego teatru Bread and Puppet Schumanna, wykorzystujący marionety. Potem ważny dla mnie stał się teatr Kantora, szczególnie „Umarła klasa”. „Marionetowość” postaci i świat kłiszy – przywoływania dzieciństwa, pokoju pamięci – to jest dla mnie coś ważnego, „zapamiętania” zmieniające się w refleksję. Ważna dla mnie była także „Replika” Szajny. Działała poprzez zarysowany tam dramat obozowy, ale też samym językiem: ubogim, ascetycznym, surowym.

Jest Pan reżyserem, ale także cenionym fotografem, o czym świadczy m.in. tegoroczna wystawa w Wilanowie. Można powiedzieć, że także mecenasem sztuki, ponieważ propaguje Pan polskich znakomitych malarzy w założonej przed z górą dwudziestu laty lubelskiej galerii „Scena Plastyczna KUL”. Twórczość niektórych z nich odcisnęła na Panu swoje piętno.

Ważny był Nowosielski, Kantor, Lebenstein, Cieślęwicz, Szapocznikow. Niepokoi mnie to, że we współczesnej sztuce wielu artystów – pragnąc samodzielności – nie chce mieć mistrzów.

Co Pan zaczerpnął od mistrzów?

Nie chodziło tylko o estetykę, ale o – najkrócej mówiąc – ludzki wymiar patrzenia. Dotykanie nie zewnętrzności człowieka, ale zagładanie do jego wnętrza, gdzie rozgrywa się dramat. Ci twórcy mówią o czasie, przemijaniu. To jest fascynujące. Ale nie żywię się ich formą, która jest dla mnie zresztą obca – nie przenoszę elementów z Szapocznikow czy Kantora.

W jaki sposób rodzą się spektakle?

Rodzą się z tego, co jest wokół; z tego, co widzimy, co przeżywamy, czujemy. Fascynująca jest dla mnie tęsknota za spełnieniem oraz proces odcho-

dzenia, „rdzewienia”, zabierania nam czegoś przez czas.

Aktorzy-studenci mają drugorzędne znaczenie w Pańskich spektaklach. Ale czy praca z nimi zmieniła się w ciągu tych czterdziestu lat?

Gdy zaczynałem, robiłem teatr z rówieśnikami. Teraz są to ludzie trzy pokolenia młodszy. Mam do nich ojcowski stosunek, oni zaś dają mi większy kredyt zaufania, wierzą, że nie zrobię za dużo błędów. A przed laty było to wspólne szukanie rozwiązań scenicznych.

Ludzka egzystencja jest głównym, by nie powiedzieć wyłącznym tematem spektakli. Dlaczego?

Czuję się w niej bezpiecznie. Zanurzając się w ten temat, przeczuwam, że tam jest naprawdę jakaś szalona prawda i tajemnica. A skoro znajduję język do mówienia o tym, to wydaje mi się, że to dla mnie konieczność i obowiązek. Cieszy mnie, że widzowie podnosząc w rozmowach wartość tego teatru, nie postrzegają go jako kreującego pesymistyczną wizję świata. Spektakl jest dla mnie rodzajem rytuału, mszy, konfesjonu, kiedy widz w samotności ma szansę dialogu ze sobą.

Na ile chrześcijański światopogląd wyznacza tematykę teatru?

U mnie sakralność jest wszędzie.

Dlaczego nigdy nie chciał Pan zajmować się codziennością w teatrze?

Ona tam jest, ale przefiltrowana przez moją refleksję, występuje w abstrakcyjnej postaci. Jednak nie przywołuję wydarzeń z tego padolu. Nie pokażę pogrzebu, ślubu czy dramatu rozstania.

O czym powinien mówić współczesny teatr?

O tym samym, co przed wiekami. Dzisiaj jednak szuka się atrakcyjności w sensacji; w skandalu, którym nas się kokietuje. Sztuka dziś chce nas zbyt szybko zdobyć, ujarzmić. Nie ma w niej czasu – tego *moderatus cantabile*, czyli pokoju i umiarkowania dochodzenia do istoty rzeczy.

Co się zmieniło?

Temat teatru jest ten sam – ludzka egzystencja. Ale czas jest inny i my jesteśmy inni. Kiedyś fascynacja, np. biologią, była czymś nadrzędnym. Chociaż gdy w „Zielniku” pokazane zostało nagie ciało, nikt – co mnie cieszyło – nie patrzył na nie w kategoriach sensacji. Już wtedy miało ono dla mnie inny wymiar; miałem potrzebę obserwowania go pod kątem upływu czasu. Dziś nadal mnie interesuje, ale już nie jest najważniejsze.

Pańskie spektakle to tak naprawdę hołd złożony życiu.

Brzmi to patetycznie, ale tak. Życiu, a nie śmierci. Teatr śmierci był u Kantora; mnie interesuje fenomen odchodzenia, jednak rozpatrywany w kategoriach ratowania człowieczeństwa.

ROZMAWIAŁA MONIKA SKARŻYŃSKA