

# TEATR

nr 2/2009

cena 9 zł (VAT 0%)

INDEKS 3790-34

ISSN 0040-0769

**Václav Havel o „Odejściach” i o polityce**

**Rozmowa z Leszkiem Mądzikiem**

**Laureaci nagród „Teatru”:**

**Ireneusz Czop**

**Kabarety polskie**

**Cieplak w Starym Teatrze**



# | Spis treści

## Mądzik

- 2 „Robię jaśniej i patrzę”. Z Leszkiem Mądzikiem rozmawiają Jacek Kopciński i Katarzyna Tokarska-Stangret

## Zapiski starucha III

- 11 Andrzej Łapicki „Zegarek od cara”

## Wydarzenie

- 12 Janusz Majcherek „Przypisy do »Ceremonii«”  
„KRÓL UMIERA, CZYLI CEREMONIE” STARY TEATR W KRAKOWIE

## Przedstawienia

- 16 Kalina Zalewska „Pod kierownictwem pana de Sade’a”  
„MARAT/SADE” TEATR WIERSZALIN W SUPRAŚLU
- 18 Jolanta Kowalska „Niekończąca się historia”  
„BAT YAM”, „TYKOCIN” WROCLAWSKI TEATR WSPÓLCZESNY,  
TEATR NARODOWY HABIMA W TEL AWIWIE
- 23 Kamila Mścichowska „Dokąd idziesz Noro?”  
„NORA” TEATR POLSKI W POZNANIU
- 25 Paweł Stangret „Z jakiej sztuki jesteś?”  
„BÓG” TEATR POLONIA W WARSZAWIE
- 27 Aneta Mancewicz „Teatr jako Rzecz Publiczna”  
„SPRAWA DANTONA” TEATR POLSKI IM. HIERONIMA KONIECZKI W BYDGOSZCZY
- 30 Jarosław Zalesiński „Czekając na mężczyznę”  
„POSKROMIENIE ZŁOŃCICY” TEATR WYBRZEŻE W GDAŃSKU
- 33 Agnieszka Uścińska „Między zalem nad sobą a rozumem”  
„ROK MAGICZNEGO MYŚLENIA” TEATR STUDIO W WARSZAWIE
- 36 Łukasz Orłowski „Szarlotka z bitą ironią na chłodno”  
„TO NIE JEST KRAJ DLA WIELKICH LUDZI” TEATR MONTOWNIA W WARSZAWIE
- 38 Justyna Kozłowska „Lalki i potworki, czyli weryfikacje Pamięci”  
„TRASH STORY” TEATR ATENEUM W WARSZAWIE
- 41 Łukasz Rudziński „Szkodniki umiarkowanego ryzyka”  
„SZARAŃCZA” TEATR POLSKI W POZNANIU, „SZARAŃCZA” TEATR ATENEUM  
W WARSZAWIE

- 44 Hanna Baltyn „Odejścia – powroty”  
„ODEJŚCIA” TEATR ATENEUM W WARSZAWIE

## Václav Havel

- 47 „Władza ma szczególną siłę przyciągania”. Z Václavem Havelm rozmawia Zdeněk A. Tichý

## Krzysztof Zaleski – wspomnienie

- 52 Elżbieta Baniewicz „Umiał być sobą”
- 56 Ewa Millies-Lacroix „Pewny krok. Krzysztof Zaleski  
Teatrze Telewizji”
- 59 Michał Mizera „Jak oni śpiewają?”  
„TO IDZIE MŁODOŚĆ” TEATR WSPÓLCZESNY W WARSZAWIE

## Maszeruj albo gin!

- 62 Wojciech Tomczyk „Moralisci”

## Nagrody „Teatru”: Ireneusz Czap

- 63 „Nie chcę się kłaniać”. Z Ireneuszem Czopem rozmawia  
Łukasz Orłowski

## Kabarety polskie

- 68 Emil Zubelewicz „Kabaret Potem: jedyną ideologią jest sztuka”
- 72 „Każda reguła z czasem się starzeje”. Z Władysławem Sikorą  
rozmawia Emil Zubelewicz

## Kufer z książkami

- 77 Tomasz Różycki „Stambuł”

## Książki

- 78 Michał Sufin „Seksuologiczna historia teatru”
- 80 Dominika Kopeć „Galaktyka performatywności”

## Biały wywiad

- 82 Ryszard Ostapski „Notatka T-R0/02/2009”

- 83 Komiks

Na pierwszej stronie okładki zamieszczono zdjęcie ze spektaklu „Marat/Sade” w reż. Piotra Tomaszuka w Teatrze Wierszalin w Supraślu (na pierwszym planie Karol Smaczny jako Marat), fot. Piotr Poczuski; na stronie trzeciej – fotografię Leszka Mądzika zrobioną w Gwinei Bisszu, pokazywaną na wystawie „Faktura czasu”; na stronie czwartej – zdjęcie z przedstawienia „Trash Story” w reż. Eweliny Pietrowiak w Teatrze Ateneum w Warszawie (na zdjęciu Jadwiga Jankowska-Cieślak jako Ursulka), fot. materiały promocyjne Teatru Ateneum.



# Robię jaśniej i patrzę

z Leszkiem Mądzikiem rozmawiają Jacek Kopciński i Katarzyna Tokarska-Stangret



**JACEK KOPCIŃSKI** Od czterdziestu lat reżyseruje Pan przedstawienia teatralne – ale przecież miało być zupełnie inaczej. Skończył Pan liccum plastyczne, a w młodości najbardziej pociągало Pana tkactwo... Chciał Pan projektować gobeliny, przedmioty piękne i trwałe, za sprawą swego wewnętrznego wiązania mocne, ścisłe i solidne. „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” – napisał Pan w esaju „Teatr z autoportretem w tle”. Koncepcja Pańskiego życia ułożyła się jednak wokół zupełnie innego miejsca. Z pewnością nie tak bezpiecznego... Jest nim

scena, na której – z pomocą kilku osób – realizuje Pan projekty o zupełnie innym charakterze. Najważniejszą cechą Pańskich dzieł jest przecież nietrwałość, przemijalność, niepewność... Solidny przedmiot, jakim jest gobelin, zamienił Pan na ryzykowne zdarzenie, czyli – spektakl.

**LESZEK MĄDZIK** Tak. Ale pewna idea, myśl związana z tym gobelinem, pewne przesłanie czy skojarzenia nie zniknęły. Nawet przywołując tytuły spektakli: „Calun” [2000], „Kir” [1997], „Włókna” [1973], łatwo zauważyć, że są one bardzo „wytkane”. Gdyby Państwo zajrzeli za kulisy, kiedy się zapalą światła – tam jest bardzo dużo tkaniny, bardzo dużo sznurów, lin. Włóknistość jest dla mnie ważna, przez tkaninę czytam świat – a myślę, że również siebie.

**KOPCIŃSKI** Czym jest dla Pana tkanina?

**MĄDZIK** Jest czymś, co daje ciepło. Tkaniną się ogrzewamy, zawijamy w nią nasze ciała, także na koniec – w calun. Wiele tych tkanin pojawia się w moim teatrze. Dlatego sądzę, że coś z tamtego gobelinu w nim zostało.

**KOPCIŃSKI** Owszem, pozostała w nim tkanina jako element przedstawienia i materialny składnik świata. Ten, który kojarzymy z ciepłem i bezpieczeństwem. Ale materia Pańskiego teatru w rozumieniu nieco szerszym jest w swojej istocie przeciwieństwem gobelinu...

**MĄDZIK** Tak, naturalnie. W gobelinie nie ma przestrzeni, on jest płaski i – pokazywany na ścianie – od razu się obnaża. Pamiętam, kiedy pierwszy raz do gobelinu zamiast nici, sznurka wprowadziłem metal, zardzewiały drut. To było wtedy – myślę o mojej licealnej szkole – bardzo innowacyjne. Drut, który patynowałem, rdzewiałem i potem nieregularnie wprowadziłem do tkaniny, pojawił się w niej jak wrzód, jak obce ciało. Już wtedy zrodziła się we mnie jakaś podświadoma potrzeba, żeby zdarzyło się coś innego. No właśnie: zdarzyło. Żeby jakoś poszerzyć pojęcie tkaniny, którą tak sobie wymarzyłem. I ono poszerzyło się w teatrze.

1] Leszek Mądzik podczas wykładu w Akademii Teatralnej w Warszawie (2008); fot. Andrzej Rybczyński/PAP



**KOPCIŃSKI** Opisując proces tkania spektaklu...

**MĄDZIK** To jest właściwe słowo...

**KOPCIŃSKI** ...mówi Pan często o wysiłku, trudzie, zmęczeniu...

**MĄDZIK** To jest zastanawiające, ale sam proces tworzenia rzeczywiście nie jest rozkoszą. Tak naprawdę jest wielkim kłopotem.

**KOPCIŃSKI** Na czym ten kłopot polega? Czy na tym, że realizując tak osobiste spektakle – spektakle, które pochłaniają bardzo wiele energii psychicznej – trzeba być jednocześnie sprawnym konstruktorem, kimś, kto szukając światła o odpowiedniej temperaturze, zmienia żaróweczkę na mocniejszą?

**MĄDZIK** Wie Pan, artysta jest też rzemieślnikiem, musi wiedzieć, jakiego tworzywa i jakiego narzędzia użyć, żeby wywołać określony efekt.

**KOPCIŃSKI** Czy może nam Pan opowiedzieć, jak dosłownie realizuje się koncepcja Pańskiego życia jako reżysera? Jak powstaje spektakl?

Tak naprawdę  
najbardziej interesuje mnie  
kontakt z widownią,  
mam ogromną potrzebę spotkania.

Sądzę, że właśnie z tej potrzeby narodził się mój teatr.

LESZEK MĄDZIK

**MĄDZIK** Po latach w mojej pracy nad spektaklami dostrzegłem trzy powtarzające się fazy. Najpierw pojawia się pierwsze przeczcucie tematu, tajemnicy, która się rodzi. Nie nazwiemy jej, stąd nigdy w moim teatrze nie będzie słów. To przeczcucie bierze się ze spotkania z określonymi ludźmi, z różnych sytuacji, nawet z pejzażu. Wczoraj graliśmy „Odchodzi” [2003], spektakl, który powstał z próby zajrzenia do wnętrza drugiej osoby. Był nim człowiek, poeta, który wcześniej pochował swoją matkę, a teraz doświadcza śmierci syna (w czasie wojny przeżył także śmierć brata...). Potem przychodzi moment, kiedy przeczcucie szuka dla siebie materii. Działam wtedy jak magnes. Gdziekolwiek jestem – nie ma podziału na prywatnie i zawodowo w tym, co robię, każdy moment jest dobry, żeby coś odkryć – zbieram różne rekwizyty, badam fakturę rzeczy, oglądam obiekty i robię fotografie, które mi bardzo pomagają. (One czasami pobiegną tak światłem, że gdybym umiał coś takiego wyzwolić w spektaklu...) Jest tego dużo, dużo fizycznego tworzywa.

W tym momencie powołuję również zespół, bo prawie każdą premierę robię z nowym zespołem. I także ich chcę zaszcześcić, zdobyć dla idei, ale bez intelektualnego rozeznania problemu. Musi być w nich jakaś fascynacja. Po to w pierwszej fazie powołuję zespół, żeby on mi pomógł szukać tworzywa. Dajemy sobie na to miesiąc, dwa, trzy. Nie mamy sali teatralnej – na szczęście, bo dzięki temu jesteśmy cały czas w drodze. Sale wiążą. Są potrzebne, ale w tym spotkaniu, jakiego ja oczekuję, rad jestem, że mogą być w różnych miejscach. Zaczynamy latem, kiedy uniwersytet się wycisza, zamykamy się w jednej z dużych sal wykładowych i tam pracujemy, mieszkamy, żywimy się, jesteśmy razem. Taki klasztor się robi na ten czas.

I wtedy zaczyna się najciekawsza, ale i najtrudniejsza faza: lepienie z różnych tworzyw tej materii, którą przeczcuję. To nie jest tak, że od początku ją widzę, że od razu mam wizję spektaklu. Żeby ją zobaczyć, muszę próbować. Tworzywo staje się materią moich przeczczeń, kiedy pada na nie światło. Teraz musielibyśmy mówić o dramaturgii każdego spektaklu, budowania głębi, zbliżenia detalu, budowania kosmosu, najścia, nieskończoności, światła, miękkości światła czy po prostu jakiejś gradacji procentowej. Nie mam dla tego nazwania, tego się po prostu smakuje – rodząc – w czasie pracy.

**KOPCIŃSKI** Oświetla Pan przedmioty i jednocześnie obserwuje swoje reakcje. Jakby światło padało nie na scenę, ale na Pańskie wnętrze.

**MĄDZIK** Podczas prób jestem autorem i jedynym widzem. Wczoraj przyszedł do mnie aktor, który kiedyś grał w spektaklu „Odchodzi”, zobaczył swoją dawną rolę i mówi: słuchaj, ja nie wiedziałem, w czym ja biorę udział. Miał jakieś przeczcucia, ale dopiero teraz zobaczył i przeżył ten spektakl. Ze strony aktorów muszę dostać jakiś kredyt zaufania – przecież tylko ja mam komfort widzenia wszystkiego. Owszem, aktor zawsze jest częścią jakiejś całości. Ale w teatrze dramatycznym aktorzy smakują siebie na różny sposób. U mnie czasami nawet nie są widoczni – ja ich zapalam, potem znowu gaszę, gubię. W ich zaangażowaniu jest pokora mnicha, którego nie widzimy, bo okrywa go kaptur. Ale ten mnich cały czas się za nas modli...

**KOPCIŃSKI** Aktor w Pańskim teatrze nie ma szansy wypowiedzieć na scenie swojej prawdy. Jest całkowicie podporządkowany przeczczeniu reżysera i wystawiony na jego spojrzenie.

**MĄDZIK** Tak, ale właśnie na tym polega, moim zdaniem, teatr autorski. Aktor, choć się przemieszcza, wyzwala różne obiekty, daje swoje ciało, fakturę, włosy, nagość, cały czas pozostaje lojalny, służy wobec materii mojego obrazu.

**KOPCIŃSKI** Na scenie to, co przeczcute, staje się zmysłowe i widzialne. Ale samo stwarzanie świata jeszcze Pana nie satysfakcjonuje.



2 | Gwinea Bissau; zdjęcie z wystawy „Faktura czasu”; fot. Leszek Mądzik

**MĄDZIK** Podobno są artyści – wiem, że należał do nich Józef Szajna – których najbardziej interesuje sam proces tworzenia. Mnie nie. Tak naprawdę najbardziej interesuje mnie kontakt z widownią, mam ogromną potrzebę spotkania. Sądzę, że właśnie z tej potrzeby narodził się mój teatr. Zawsze chcę szybko przeczuć to, co dzieje się po drugiej stronie, na widowni, poznać reakcję ludzi.

Gobelin czy obraz wisí na ścianie i jest oglądany, ale ja jako jego autor nie mam kontaktu z tym, który patrzy. Ktoś jest w muzeum czy galerii, ale ja wtedy jestem gdzie indziej. A w teatrze jestem z moimi widzami, siedzę wśród publiczności i odczuwam jej reakcję. Ogarniam moich widzów myślą, zdobywam ich, uwodzę, chciałbym ich pozyskać dla tej sprawy, dla tego tematu.

**KOPCIŃSKI** We wspomnianym już eseju mówi Pan o „pierwszym widzu” jak o pierwszym człowieku, dla którego Bóg stworzył





świat, a potem obserwuje, jak człowiek go przyjmie, jak się zachowa, co powie...

**MĄDZIK** Wie Pan, kiedy na zakończenie gaszę scenę, a zapalam widownię, zawsze mam taką szczelinę, przez którą obserwuję twarze widzów w tej pierwszej sekundzie po spektaklu, kiedy jeszcze nikt nie przyjął prywatności, kiedy jeszcze trwa w tym stanie, o którym wiem, że był budowany przez spektakl. I wtedy odczuwam największą satysfakcję.



**KOPCIŃSKI** Podczas spektaklu prowadzi Pan światła. Czy nie lepiej byłoby je zafiksować w kompozycji najbardziej zbliżonej do ideału?

**MĄDZIK** Od lat kieruję światłem i od lat używam tej samej bakelitowej, dziś już bardzo wysłużonej, słuchawki, przez którą kontaktuję się z elektrykiem. Ten człowiek siedzi w pokoju i nigdy nie widzi spektaklu.

**KOPCIŃSKI** Jak wygląda Wasza współpraca?

**MĄDZIK** Obaj mamy słuchawki i ja siedzę ukryty wśród widzów, ale w takim miejscu, w którym mogę się cicho odzywać. Czasem zamykam się w jakiejś kabinie. Mam przewód, dwadzieścia, trzydzieści metrów, który prowadzi do pokoju elektryka. Patrzą na scenę i przekazują mu informacje.

**KOPCIŃSKI** To są jakieś liczby, tak?

**MĄDZIK** Nie, to są takie nasze nazwania wynikające z widzenia, żaden szablon, ponieważ różnie się reaguje. A nawet dzielę się z nim moimi odczuciami – czasem są one straszne, a czasem cudowne. Więc elektryk jest jedynym świadkiem tego, jak przeżywam spektakl.

Dramaturgia w moim teatrze sprowadza się właściwie do rozjaśniania czarnego blejtramu.

LESZEK MĄDZIK

**KOPCIŃSKI** Przedstawienie wymaga więc Pańskiej nieustannej czujności?

**MĄDZIK** Tak, ponieważ światło jest w nim najważniejsze. Czego by tam nie było na scenie, ja to po prostu wydobywam z mroku i za każdym razem robię to trochę inaczej. Dramaturgia w moim teatrze sprowadza się właściwie do rozjaśniania czarnego blejtramu. To ode mnie zależy, co widzi na nim zobaczy, jak to zobaczy, na ile wyraźnie... Nagie ciało kobiety jest bardziej atrakcyjne na granicy widzialności. Żeby je dostrzec, włączamy wyobraźnię. Dziś świat jest „przeświecony” i podany jak na talerzu. Telewizja, billboardy – nie ma momentu, w którym potrzebna byłaby wyobraźnia. Uruchamiam ją w teatrze. Przy pewnej wrażliwości widza, przy pewnej jego gotowości, sprawiam, że będzie on podążać na mną i otworzy sobie swoją furtkę czytania. Dzieje się tak niezależnie od różnic kulturowych – tak samo w Japonii i w Peru.

**KOPCIŃSKI** Ale dlaczego tego nie można zafiksować?





**MĄDZIK** Wie Pan, bo to jest ten fenomen... Na każdym spektaklu świecę trochę inaczej. Mówię sobie: dzisiaj oni są podatni, mogą im coś jeszcze doświetlić... Albo czasami upatrzę osobę, o której coś wiem, albo którą znam, i dla niej świecę swój spektakl, przez nią go czytam. Wczoraj w Centralnym Basenie Artystycznym na „Odchodzi” był Bolesław Taborski, z którym przyjaźniliśmy się przed laty, i nie wiem dlaczego jego sobie włożyłem w tę rolę

Lubię to, co jest otwarte, ale ma długą perspektywę.

LESZEK MĄDZIK

– i tak przez niego szedł cały spektakl. Są też takie dni, które każą mi coś więcej pokazać, obnażyć...

**KOPCIŃSKI** W końcu jednak światło obnaża samą teatralność projektowanego świata. Przypomina mi to zabawy dzieci z latarką w ciemnym pokoju. Jest bardzo tajemniczo, ale oto wchodzi do pokoju ojciec, zapala światło i okazuje się, że siedzimy pod zwykłym kocem...

**MĄDZIK** Tak, gdy przekroczymy pewną granicę, przegrywamy całą batalię. Pamiętam ciekawość Japończyków, którzy bardzo chcieli zobaczyć, jak to działa... Kiedy po spektaklu zapaliły się robocze światła, przeżyli szok. Zobaczyli tę bezradną, żenującą materię – materię pozbawioną tajemnicy. Oni sądzili, że podczas spektaklu zastosowałem jakiś system laserów, tymczasem ujęzeli jakiś rury, rynny, przewody, wtyczki, brytfanki po cieście... To jest aż upokarzające, ale nie zamierzam tego zmieniać. Kiedyś, podczas warsztatów dla scenografów w Skandynawii, dostałem świetnie wyposażoną salę. Ktoś przyszedł i pokazał mi, jak to wszystko działa: to zjeżdża tu, tu się kąt łamie, wchodzi różne filtry automatycznie. Pięknie – mówię – ale jutro nie będziemy tego uruchamiać (*śmiech*). Kupimy długie rynny, potniemy na kawałki – zobaczycie, jak można światło łamać. Efekt będzie ten sam, ale bez uwodzenia estetyką. Odkąd robię ten teatr, wciąż szukam coraz większego ubóstwa, to mi pomaga, dyscyplinuje mnie – żebym się nie dał uwieść atrakcyjności.

**KATARZYNA TOKARSKA-STANGRET** Z elementów tej ubogiej scenografii niekiedy tworzy Pan wystawy i instalacje. Czy





żeby zagrać w jakiejś reprezentacyjnej sali kosztem spektaklu – nigdy bym tego nie zrobił. Natomiast bywa tak, że odkrywam anatomię nowego dla nas budynku i ona nam pomaga. Pamiętam na przykład, jak graliśmy kiedyś we Włoszech „Wilgoć” [1978] i bardzo brakowało nam przestrzeni, a z tyłu były duże drzwi. I ostatnią scenę, która jest rodzajem kręcącej się karuzeli z płaszczami, przenieśliśmy w plener, zagrałem ją w ogrodzie. Otworzyłem drzwi i nagle stworzyła się dalsza część spektaklu. Wtedy przyszedł jeszcze deszcz i on nam bardzo pomógł. Zniszczył trochę dekoracje, ale był potrzebny. No, taki szczęśliwy przypadek. Bywają takie momenty.

**TOKARSKA-STANGRET** W jakich przestrzeniach czuje się Pan najlepiej?

**MĄDZIK** Dla nas najlepsze są przestrzenie neutralne. Nie takie, które mają ten podział: sala – widownia. Ile razy przechodzę przez jakieś tunele, duże kanały, to mówię, że tu by się pięknie grało. Lubię to, co jest otwarte, ale ma długą perspektywę. Oczywiście, poza spektaklem „Bruzda” [2006; premiera oficjalna], który bardzo dobrze czuje się w świątyni. Kiedy gram go w Warszawie na Spokojnej, ostatnią scenę otwieram na Cmentarz Powązkowski: anioł wchodzi stamtąd. Natura tu pomogła, przypadek, przecież ja wcześniej tego nie wiedziałem, ale to było cudowne, że zobaczyliśmy ten mur i wystające krzyże, i że ta postać stamtąd wychodzi...

**KOPCIŃSKI** Mówił Pan o spotkaniu. Tymczasem po spektaklu publiczność zwykle bardzo spieszy się do domu... Pan chciałby widzów zatrzymać, usłyszeć, co mówią. Po tym milczącym seansie czeka Pan na słowo?

**MĄDZIK** Czekam. Spotykam ludzi, rozmawiam z nimi, oni opowiadają, czym to było dla nich i mam dużą radość, gdy słyszę, że zaczynamy rozmawiać o tajemnicy człowieka, o upływającym czasie, o odchodzeniu... Cieszę się, że spektakl artykułuje się w jakiś sens. Czasem się jednak boję, że ktoś podejdzie do mnie po spektaklu i powie mi wszystko, co tam było. Że zamieni mi intuicję w pewność.

**KOPCIŃSKI** Ze odkryje Pańską tajemnicę?

**MĄDZIK** ?...

**KOPCIŃSKI** Opisy Pańskich spektakli przeradzają się zazwyczaj w rodzaj rozprawy filozoficznej. Jak Pan odbiera tego typu wypowiedzi?

**MĄDZIK** Generalnie boję się intelektualizowania. Ale byłoby nieprawdą, gdybym powiedział, że nie zależy mi na komentarzu – nasze spotkanie też temu służy. Gdybym jednak wiedział, że

te płaszcze, worki, całuny traktuje Pan jak osobne dzieła sztuki?

**MĄDZIK** Nie. Jeżeli już przygotowuję jakąś wystawę, to zawsze robię to z dużym niepokojem. Chciałbym bowiem nadać jej charakter spektaklu, a nie ekspozycji. To musi żyć. Sam obiekt, bez odpowiedniego światła, bez kontekstu, kinetyki, przemieszczeń, będzie tylko ciekawostką historyczną, na podobnej zasadzie jak marynarka kogoś sławnego. Obiekty pozbawione spektaklu są bezradne. Mówiąc szczerze, wszystkie moje ekspozycje są częścią teatru, na dodatek pozbawioną jego siły.

**TOKARSKA-STANGRET** Teatr wędrowny musi adaptować każdą kolejną przestrzeń. Czy trzeba się jej czasami poddać?

**MĄDZIK** Tak, czasami dochodzi do kompromisów, jak w życiu. Ale jest pewna granica, za którą jest już kompromitacja. Wyjdzie banal, coś zniszczymy. Za wszelką cenę nie można się upierać,

3] Curco (Chile); zdjęcie z wystawy „Faktura czasu”; fot. Leszek Mądzik



Scena Plastyczna Teatru Akademickiego w Krakowie

Leggok Mądzik "Wilgoć"

**GŁÓWNY URZĄD KONTROLI PRASY  
PUBLIKACJI I WIDOWISK  
DELEGATURA W KATOWICACH**

Udziała zgody na wykonanie i istnienie powstanie na obszarze miast województwa krakowskiego

Spektakl zajmuje się człowiekiem w relacji śmierci.

Wyty, przedmioty, maski i twerze użyte są tylko do stworzyć pełny wyraz tego doświadczenia /śmierć/.

Klimat Jej powinien dominować od początku działania plastycznego muzycznego do jego końca. Wszystkie sytuacje, które wydają się nie mieć bezpośredniego związku z przewidywanym motywem spektaklu są po to by go jeszcze bardziej wypunktować. W tym celu należy pamiętać, że jest muzyka, która towarzyszy widzowi przez cały spektakl - jest jego rdzeniem, jego rytmem. Spektakl ten bez muzyki nie istnieje. "Wilgoć" jest w nas, nigdy nie możemy się jej pozbyć, gdyż ziemia jest wilgotna, my jej dotykamy, w niej leżymy. Nasza wilgotność jest wieczna, nigdy się z niej nie wysuszamy. Jesteśmy na nią

**GŁÓWNY URZĄD KONTROLI PRASY  
PUBLIKACJI I WIDOWISK  
DELEGATURA W POZNAŃU**

Udziała zgody na wykonanie i rozpowszechnianie

Notatki: Formal

Wzrost: 1.75 m

Data: 3.11.74 Podpis: [Signature]

to, co ważne, zostało w osobie, i że nie ma już potrzeby żadnej werbalizacji, to może... W każdym razie mam duży dystans do rozpraw na mój temat. Tak naprawdę cenię wypowiedzi tylko kilku osób. W 1974 roku zrobiłem „Ikara”. W tym spektaklu naprzeciwko publiczności siedzi martwa widownia. W pewnym momencie zbliża się do widowni właściwej i następuje konfrontacja. Ale ta martwa widownia pcha przed sobą Ikara na wózku inwalidzkim. I oto pewnego dnia na spektakl przyszedł człowiek siedzący na takim samym wózku i oba te wózki spotkały się... Tym człowiekiem był Wojciech Chudy, który od tego momentu zaczął analizować mój teatr. „Teatr bezsłownej prawdy” – to jest jego pierwsza książka. Dla mnie bardzo ważna.

**TOKARSKA-STANGRET** W Pańskim teatrze słowo jednak pada, i to zanim rozpocznie się spektakl. Jest to Pańskie słowo, ponieważ formuluje Pan tytuł spektaklu.

**MĄDZIK** To jest fakt. Tytuł musi paść. Pamiętam, że kiedyś spektakl był już gotowy, a ja go jeszcze trzymałem w ukryciu, bo nie miał tytułu. Tytuł to jest podpis, mało, to jest znak wywoławczy, który ma wprost kierować ku pewnym sensom. Do tego przywiązuję wagę. Nigdy jednak nie wychodzę od słowa. Choć nieraz są słowa, które mnie intrygują, kiedy je słyszę, już bez kontekstu, zapisuję je. One są nośne, mogą mi się przydać, kiedy będę robił spektakl. Mam taki notes, w którym sobie piszę te wyrazy. Te słowa są wyrwane z kontekstu, ale mają jakąś moc.

**TOKARSKA-STANGRET** Jakie to słowa?

**MĄDZIK** Lapidarne, tajemnicze, uruchamiające wyobraźnię...

**TOKARSKA-STANGRET** Skoro mówimy o słowach, chciałabym zapytać o scenopisy Pańskich spektakli. Jak one powstały?



**MĄDZIK** Powiem Państwu, jak to się stało (*śmiech*). Otóż warunkiem uzyskania przeze mnie magisterium było sporządzenie scenopisów – po fakcie, po latach. To są dziś teksty trochę nieczytelne, nie oddające istoty przedstawienia. Ja zresztą nie potrzebowałem scenopisów. Pierwsze scenariusze moich spektakli musiały powstać dla cenzury. Była taka konieczność. Prosiłem więc kogoś w zespole, żeby napisał, jak sobie wyobraża przedstawienie, co ono dla niego znaczy, czym ono jest. Zachowałem te scenariusze z pieczętkami cenzury... Pieczęć była, dziesięciokrotne pozwolenie grania też. Dobrze pamiętam te czasy.

**KOPCIŃSKI** Miał Pan kiedykolwiek kłopoty z cenzurą?

**MĄDZIK** No tak, już przy pierwszym spektaklu, i gdyby nie konsekwencja Jerzego Zawieyskiego, który był wtedy posłem na sejm z ramienia „Znaku”, profesor Ireny Sławińskiej, profesora Stefana Sawickiego, nie byłoby tego teatru. Pierwszy spektakl, który ja urodziłem w 1969 roku, „Ecce Homo” [1970], miał przecież zmieniony tytuł. Właściwy tytuł brzmiał „Życie ukrzyżowane”, ale cenzura się na niego nie zgodziła. Trzy miesiące po premierze spektakl nie mógł być grany. Prowadzono jakieś śledztwa. Byłem wtedy młodym chłopakiem, który się skądś pojawił, dano mu szansę pracy na uniwersytecie, zrobił pierwszą swoją autorską sztukę – a tu od razu takie kłopoty. Bardzo mi wtedy pomogli moi profesorowie z KUL. Spektakl był biedny, może nawet naiwny, ale powstał wtedy, kiedy w teatrze niewiele było spektakli autorskich.

**TOKARSKA-STANGRET** Tak, „Ecce Homo” powstało przed „Repliką” Szajny z 1972 roku, i „Umarłą klasą” Kantora z 1975.

**MĄDZIK** Właśnie. A więc spektakl był zatrzymany, trwały rozmowy. Potem go uwolniono, ale musiały zostać wprowadzone zmiany, przede wszystkim kazano zmienić tytuł. Ale nie tylko. Scenografię tworzył m.in. obraz z embrionem ludzkim. Dla władzy była to aluzja do słów Prymasa, który o kobietach, które przerywały ciążę, powiedział: kobiety-trumny. Cenzura uznała, że ja agituję w tej sprawie. Na tym nie koniec. Wtedy nie dawałem sobie jeszcze rady ze zmianami i przedzielałem poszczególne sceny ciemnością. Żeby nie była ona całkiem martwa, prezentowałem muzykę, a raczej głos – przetworzony, na zwolnionych obrotach. Wiecie Państwo, jaki to daje tajemniczy efekt... Cenzorzy usłyszeli w nim głos Prymasa! To było niesamowite. Cenzorom najbardziej podobały się sceny z wyuzdaną erotyką, natomiast sakralność, na przykład w formie witraża „Bóg Ojciec”, budziła w nich niepokój. Dlatego do programu musiała być dodana wkładka z komentarzem, gdzie było napisane, jak rozumieć wszystkie sceny.

**KOPCIŃSKI** Ci cenzorzy to musieli być nieźle wykształceni ludzie...

**MĄDZIK** Tak. Znam ich, były to inteligentne osoby i, paradoksalnie, ja na nich patrzyłem jak na widzów. Bo to był pierwszy człowiek, który zobaczył to, co stworzyłem (*śmiech*). Zastanawiałem się: jak on to przeżyje? Nieważne było dla mnie, kim on był; on też był człowiekiem i byłem ciekaw, jak przeżył spektakl. Patrzyłem na twarz cenzora i szukałem w niej śladów wzruszenia.

**KOPCIŃSKI** Przygląda się Pan tak widzom swoich spektakli od czterdziestu lat... Często urządza Pan retrospekcje dawnych przedstawień, konfrontując je z zupełnie nową publicznością. Czy dostrzega Pan jakieś różnice w ich odbiorze? Czy coś się zmieniło?

**MĄDZIK** Chyba więcej zmieniło się w nas niż w publiczności. Zespół już inaczej funkcjonuje, inna jest motywacja. Wtedy było więcej bezinteresowności, dzisiaj wszystko robi się dla czegoś, w imię czegoś, za czymś, przeciwko czemuś. W tamtych latach – sześćdziesiątych, siedemdziesiątych – naprawdę na nie się nie patrzyło. Nawet na zegarek... Dzisiaj wszystko trzeba dokładnie wyliczyć, bo ktoś nam zaraz zamknie salę, bo przecież trzeba prąd opłacić. Ekonomiczny absurd tamtych czasów pomagał sztuce... Dzisiaj działamy bardziej racjonalnie, i dobrze, ale przy tym zacierają się pewne wartości, przede wszystkim trudniej jest się nam przebić do drugiej osoby. Wtedy, w tym szarym, smutnym balaganie, było większe przeczuwanie osób... Ale wracając do pytania: paradoks tego teatru polega na tym, że ja, powołując za każdym razem nowy zespół, oddalam się od aktorów wiekowo. Kiedyś zaczynałem z rówieśnikami... W tej chwili ludzi z zespołu, który jest przy spektaklu „Bruzda”, gdy zaczynałem moją pracę, nie było jeszcze na świecie. Nawet „Wilgoć”, którą pokazywałem teraz w Warszawie, grali ci, którzy nie urodzili się jeszcze, gdy spektakl miał swoją premierę. Ale teraz mówimy o odtwarzaniu spektaklu, to jest inny temat.

**KOPCIŃSKI** Spektakle, które Pan tworzy, łatwo chyba poddają się takiej rekonstrukcji...

**MĄDZIK** Mam taką zasadę: niczego w nich nie zmieniam. Jeśli czuję, że coś domaga się zmiany, idę za tym przecuciem i robię nowy spektakl. Ile ja bym rzeczy zmienił, na przykład w „Wilgoci” czy we „Wrotach” [1989], ale w ten sposób raz na zawsze zagrzebałbym się w jednym tytule... Dlatego wolę się odciąć. Spektakl jest świadectwem czasu i zostawiam go w stanie nienaruszonym. „Wilgoć” jest grana identycznie, nie się w niej nie zmieniło. Zmienił się w niej ludzic, ale nie spektakl. Wszystko organizuje w nim muzyka, a jest to ta sama taśma, co trzydzieści lat temu. Na każdy akord trzeba zrobić ten sam gest co dawniej... Inna sprawa, że ludzie przychodzą po wielu latach i mówią: widziałem „Wilgoć” w młodości, ale to nie ten spektakl, co teraz. Tymczasem spektakl od dwudziestu lat jest identyczny – nie-



znacznie zmienia się w nim tylko światło. Ale ja im tego nie udowodnię. Po prostu oglądali go w innej epoce swojego życia, w innym momencie historycznym. Po obiorze „Wilgoci” można poznać, jaką presję wywiera na nas świat. W spektaklu pojawiają się te same rekwizyty, te same płaszcze, te same szynele (folię tylko wymieniam, bo tamta sparciała) – to my jesteśmy inni.

**KOPCIŃSKI** Czy znane jest Panu uczucie obcości wobec własnego dzieła?

**MĄDZIK** Tak, ale to jest taka obcość „po” albo „przed”. Kiedy zaczyna się spektakl, gdy usłyszę pierwsze dźwięki, zobaczę pierwsze światła, poddaję się im. To nadal kawalek mnie. Do „Wilgoci” naprawdę można by mieć już chłód, a ja się po prostu cieszę, że gram ten spektakl.

**KOPCIŃSKI** Czy kusilo Pana kiedyś, żeby zrobić spektakl w zupełnie innej konwencji?

**MĄDZIK** Boję się tego, bo myślę, że mój teatr istnieje za sprawą konsekwencji. Konsekwencji materii. Musiałoby się stać coś naprawdę bardzo ważnego, żeby tę konsekwencję złamać. Uczyniłem to w „Bruździe”, wychodząc na scenę. Ale „Bruźda” powstała po to, żeby nagle widza zaskoczyć. To ja potrzebo-wałem tej zmiany. Bałem się, że widz będzie chciał mnie przepędzić, że powie: schowaj się za to, co robiłeś do tej pory.

**TOKARSKA-STANGRET** W „Bruździe” nie obserwuje Pan twarzy widzów, przeciwnie, pokazuje nam Pan własną twarz.

**MĄDZIK** Tam już nie spojrzę nikomu w twarz, bo bym wszystko zmarnował, to byłoby absurdalne. I nigdy nie wiem, kto jest na widowni. Dotykamy precedensu, czegoś wyjątkowego. Ja myślę, że ci, którzy nie znają tego teatru, mogą być zdezorientowani. To jest odreagowanie, na takiej zasadzie, żeby się odbić, nie wiem... Ale wiele refleksji się urodziło, zanim wyszedłem z ciemności, coś takiego, że ja nie mam do końca wpływu na osobę, która gra, mogę ją tylko światłem muskać, a nie mogę jej dotknąć. A tutaj podejść i aktor poczuje mój oddech, pot. Chciałem raz wejść do środka tego świata. Poza tym chciałem pokazać widzom, że ja za kurtyną też przeżywam spektakl. Że tam jestem i nikogo nie oszukuję. Nikt przecież do tej pory nie widział, jak ja przez pół życia miotam się za ścianą...

**KOPCIŃSKI** W „Odchodzi” człowiek z wielkim wysiłkiem przepycha ścianę. Ściana się przesuwana, czyli wysiłek owocuje, ale on cały czas ma tę ścianę przed sobą.

**MĄDZIK** No właśnie, on się jej nie pozbędzie. To jest ten kokon, w który my jesteśmy wciągnięci wszyscy, w ten czas, kłopoty, cierpienia. Horyzont stale się oddala.

**KOPCIŃSKI** Czy zdarza się Panu myśleć w ten sposób także o swoim teatrze?

**MĄDZIK** Gdybym dogonił ten horyzont, przestałbym robić teatr. Ściana stale się przesuwana...

**KOPCIŃSKI** Ale w spektaklu ma swoją drugą stronę, którą Pan jednak odsłania...

**MĄDZIK** Tak, ale ta druga strona ukazuje tylko klisze pamięci.

**TOKARSKA-STANGRET** Nie tylko, ukazuje też osobę. W tym spektaklu oddaliliśmy się chyba od traktowania aktora jako żywej materii, a zbliżyliśmy do takiego aktorstwa, które pozwala człowiekowi przekazać własne emocje.

**MĄDZIK** Na premierze „Odchodzi”, a potem jeszcze przez dziesięć wieczorów, osobę matki grała kobieta z domu starców. To już była jakaś zapowiedź „Bruźdy”, gdzie mówi się o tym, że teatr to jest sztuka iluzji. Jeżeli się czegoś obawiałem, realizując „Bruźdę”, to tego, że stanę się w pewnym momencie jakimś hochsztaplerem emocji. Wiem, jak ludzie się bardzo otwierają. Nie chciałem w „Odchodzi” pokazać, że chcę być mądrzejszy od tego, o czym mówię. Dlatego jeszcze dwa miesiące przed próbami wędrowałem po domach starców, domach opieki społecznej i szukałem kobiety, która mogłaby zagrać matkę. W jednym z domów siostry pokazały mi pewną starszą panią, taką drzemającą, i ona mi się bardzo spodobała. Zgodziła się wystąpić. Miała już osiemdziesiąt sześć lat, straciła wszystkich. Była przywożona na te pierwsze cztery minuty, i jeszcze spektakl się nie skończył, a ona leżała już w łóżku, odwieziona do domu opieki. Ale jak na początku patrzyła na ludzi, to nie miałem wątpliwości i myślałem: spróbujcie jej nie wierzyć. Miała wszystko w oczach. Przekładała sobie tę książeczkę od nabożeństwa, ubrała się w to, co miała w swojej szafie. Mam zdjęcia z tego, niesamowite...

**KOPCIŃSKI** To mi przypomina wypowiedzi niektórych młodych reżyserów, na przykład Jana Klaty, który robiąc „Transfer”, mówił, że zależy mu, żeby widownia widziała na scenie prawdziwą twarz człowieka, a nie maskę aktora.

**MĄDZIK** Bo aktor gra.

**KOPCIŃSKI** A jednak dla wielu ludzi teatru to właśnie pokazywanie życia jest manipulacją.

**MĄDZIK** Tak, ale ja chciałem pokazać twarz kobiety z domu starców, żeby kogoś zdobyć, żeby widz mi uwierzył, a potem już wycofałem się do teatru, prowadziłem sprawę sam i moimi metodami. Reszta była już konstruowana przeze mnie, ale na



obszarze stworzonym przez tamtą kobietę. To była zapowiedź „Bruzdy”, bo naprawdę chciałem czegoś prawdziwego. Aktorzy w „Bruździe” nie grają, ten spektakl nigdy nie może mieć próby, bo już byśmy wtedy coś kombinowali, przygotowywali się do czegoś. A to ma być zaskoczeniem. Każdy spektakl jest dla nas inny. Ja sam jestem inny...

**KOPCIŃSKI** Kiedy Pan fotografuje twarze, to właśnie tego Pan szuka, takiej autentyczności?

**MĄDZIK** Zawsze się szuka postaci, które coś takiego niosą. Wcale nie musi być to ekstremalne, szokujące. Myślę, że w moim teatrze już nie musi być takiej silnej ekspresji. Nie muszę krzyknąć o tym, co robię. To ma płynąć, po prostu się nasączać.

---

Leszek Mądzik – urodzony w 1945 roku w Bartoszowinach w Górach Świętokrzyskich; reżyser, scenograf, grafik. Studiował na KUL, tytuł magistra sztuki otrzymał w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Białymstoku, tytuł doktora – w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Scenę Plastyczną KUL założył w 1969 roku, od tego czasu zrealizował kilkanaście premier, m.in. „Ecce Homo” (1970), „Wieczera” (1972), „Ikar” (1974), „Zelnik” (1978), „Brzeg” (1983), „Wtota” (1989), „Tchnienie” (1992), „Szczelina” (1994), „Kir” (1997), „Odchodzi” (2003), „Bruzda” (2005). Jego teatr brał udział w ponad pięćdziesięciu międzynarodowych festiwalach, przywożąc z nich nagrody i wyróżnienia. Autor wielu scenografii w teatrach polskich, portugalskich, francuskich i niemieckich. Prowadził zajęcia ze studentami na zaproszenie uniwersytetów i szkół artystycznych w Polsce i za granicą (m.in. w Poznaniu, Helsinkach, Berlinie, Amsterdamie, Waszyngtonie, San Francisco, Bonn, Hamburgu, Lyonie). W 1997 roku dla Teatru Telewizji wyreżyserował własną sztukę „Pętanie”. Jest członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików i autorem wielu wystaw fotograficznych. W 1986 roku założył Galerię Sztuki Sceny Plastycznej KUL. Projektodawca Muzeum Współczesnej Sztuki Sakralnej w Kielcach; autor licznych plakatów i grafiki książkowej.