

DOMINIKA ŁARIONOW  
Katedra Historii Sztuki  
Uniwersytetu Łódzkiego

## SZTUKA W PRZESTRZENI, CZYLI O TWÓRCZOŚCI LESZKA MĄDZIKA

Spektakl Sceny Plastycznej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego *Lustra* zaczyna się, gdy publiczność wchodzi do wąskiej przestrzeni spowitej, a raczej opakowanej, w czarne kotary. Nie widać żadnych architektonicznych konstrukcji typowych dla teatru. Mający tylko jeden reflektor, świecący nad oknem sceny. Jego blask oślepia widzów, którzy dzięki temu zabiegowi nie rozpoznają, gdzie zaczyna się sfera proscenium. Gdy publiczność usiadzie, agresywne źródło światła zostanie wyłączone, zapadnie mrok. Jego intensywność jest tak głęboka, że widz nie dostrzega swojego sąsiada. Następuje wyizolowanie psychiczne odbiorcy z jego rzeczywistości. Dzięki takiemu działaniu Leszek Mądzik, reżyser przedstawienia, dokonuje pierwszej ważnej manipulacji na widzu – osiąga jego skupienie na ciągu obrazów.

W ten sposób rozpoczyna się większość spektakli Sceny Plastycznej, teatru autorskiego L. Mądzika, który powstał w 1970 r. Funkcjonował w ramach ruchu teatrów studenckich, będącego w latach PRL specyficznie rozumianą odmianą teatrów offowych, inaczej zwanych alternatywnymi względem władzy w czasach komunistycznych. Przedstawienia realizowane przez studentów w obrębie uniwersytetów były częściowo wyłączone z kontroli cenzury, która inwigilowała wydarzenia kulturalne w Polsce przez dekady funkcjonowania systemu totalitarnego<sup>1</sup>. Legendarne widowiska stworzone w nurcie posługiwały się tekstami literackimi, budując na ich

---

<sup>1</sup> Ruch teatrów studenckich zapoczątkowany w latach sześćdziesiątych XX w. jest bardzo ważnym nurtem dla rozwoju kultury niezależnej czasów PRL. Przedstawienia w nim realizowane nie podlegały ścisłej ocenie cenzury, która dopuszczała do realizacji teksty zakazane w oficjalnym obiegu. W połowie lat siedemdziesiątych część zespołów została upaństwowiona, np. STU, Kalambur. W latach osiemdziesiątych wiele zespołów emigrowało (Teatr 8 Dnia). Ruch odrodził się w latach dziewięćdziesiątych jako ruch teatrów alternatywnych, zwanych też teatrem off. Por. A. Jawłowska, *Więcej niż teatr*, Warszawa 1986; M. Gołaczyńska, *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po roku 1989*, Wrocław 2002.

bazie przedstawienia często bogate w metafory o charakterze opozycyjnym wobec zastanej rzeczywistości. Wspomnieć można w tym miejscu m.in. *Jednym tchem* na podstawie poezji Stanisława Barańczaka (Teatr 8 Dnia, 1971) oraz *Koło czy tryptyk* według scenariusza autorskiego Zdzisława Hejduka i Ryszarda Bigosińskiego z wykorzystaniem tekstów przemówień premiera Józefa Cyrankiewicza oraz poezji romantycznej (Teatr 77, 1971).

Mądzik zaproponował inne narzędzie ekspresji. Już w trzecim spektaklu wystawionym w Lublinie (*Wieczera*, 1972) wyeliminował słowo jako czynnik kreacyjny poetyki widowiska. Jego przedstawienia stały się ciągami obrazów wzbogaconymi o muzykę, która nie pełni tylko funkcji ilustracyjnej, jest także aktywnym elementem nadającym obrazowi emocjonalnej ekspresji. Estetyka L. Mądzika odniosła sukces nie tylko ze względu na uznanie na forum krajowym i międzynarodowym, lecz również w wymiarze historycznym. Scena Plastyczna przetrwała wszystkie kryzysy polityczne, ekonomiczne czy społeczne, jakie wystąpiły w Polsce w ciągu ostatnich 45 lat. Należy zaznaczyć, że jest to jedyny teatr wywodzący się z nurtów kultury studenckiej PRL cechujący się ciągłością pracy. Swą witalność zawdzięcza również sposobowi organizacji pracy. Mądzik prowadzi do nowych projektów i przedstawień rekrutację aktorów wśród studentów KUL. Nigdy nie stworzył stałej grupy, która funkcjonowałaby w strukturach ekonomicznych opartych na dotacji państwowej, jak teatry repertuarowe. Jego działalność jest cały czas prowadzona w ramach uczelni.

Osobą spajającą Scenę Plastyczną i zapewniającą jej ciągłość pracy jest L. Mądzik. Artysta urodził się w 1945 r. w Bartoszowinach w Górach Świętokrzyskich. W 1965 r. ukończył Liceum Plastyczne w Kielcach ze specjalnością tkactwo artystyczne. W końcu lat sześćdziesiątych XX w. zaczął studiować historię sztuki na KUL. Uczelnia wówczas słynęła z postępowego myślenia, jej profesorowie nie poddawali się naciskom politycznym. Mądzik rozpoczął swoją fascynację teatrem od spektaklu *Wanda* według Cypriana K. Norwida w reżyserii Ireny Byrskiej (1967), wystawionego przez Teatr Akademicki KUL. Szybko jednak zaczął budować własny zespół i poetykę.

Pojęcie teatru autorskiego jest charakterystyczne dla historii teatru polskiego XX w. Wówczas pojawiło się wiele osobowości reżyserów, których wizja przedstawienia obejmowała nie tylko sferę literacką, lecz również scenografię czy grę aktorską, tworząc wagnerowski *Gesamtkunstwerk*<sup>2</sup>. Ukształtowana przez L. Mądzika estetyka była osobna, gdyż wyróżniała jego prace na tle innych przedstawień ważnych dla teatru polskiego drugiej połowy XX w. Reżyser od początku tworzył obrazy malarskie, sytuując

<sup>2</sup> W pierwszej połowie XX w. można wymienić nazwiska związane z pojęciem teatru autorskiego, czy raczej autorskiej wizji spektaklu: Stanisław Wyspiański, Juliusz Osterwa, Leon Schiller. Teatr zyskał najwięcej osobowości tworzących autorskie widowiska po drugiej wojnie światowej, byli to m.in. Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Józef Szajna, Jerzy Grzegorzewski, Krystian Lupa.

je w przestrzeni trójwymiarowej. Jednocześnie kondensacja mroku i dość skąpe oświetlenie sprawiały, że widz bardziej sobie widowisko wyobrażał, niż je widział. Sferą narracji była plastyka pozbawiona słowa. Jej kompozycja opierała się na prostych zasadach wywiedzionych z dynamiki dramaturgii antycznej. Przeważnie występował jasno określony początek, sekwencje rozwijające oraz zamykające, końcowe obrazy. Cały seans nie był długi, trwał 45–50 minut. Po zapadnięciu mroku i wyciszeniu muzyki nad proscenium ponownie zapalał się reflektor jako jawny sygnał dla publiczności do opuszczenia widowni. Reżyser pozostawiał widza samego, gdyż ani on, ani aktorzy nie wychodzili nigdy do oklasków, jak dzieje się to w tradycyjnie rozumianym teatrze.

W 1988 r. Paweł Konic, krytyk i wierny obserwator dokonań L. Mądzika, domagał się dookreślenia pojęcia teatru plastycznego, które wówczas było dość popularne wśród badaczy.

Teatr plastyczny – gdy nikt nie pyta, wiem, gdy mam wyjaśnić pytającemu, nie wiem. Pożyczam zdanie od świetnego myśliciela, by zdać sobie sprawę z własnych wahań i niepewności. Cóż to bowiem właściwie jest ów teatr plastyczny [podkreślenia w oryginale – D.Ł.]<sup>3</sup>

W dalszym toku analizy krytyk wywodził etymologię plastycznego myślenia o przestrzeni scenicznej m.in. od przeobrażeń w obrębie teatru, jakich dokonały awangardy XX w. Chodziło nie tylko o wprowadzenie gry z przedmiotem i jego znaczeniem, metaforyką, zapoczątkowane przez dadaistów i surrealistów, lecz również o nowe rozumienie funkcji przestrzeni, jej głębi i koloru, widoczne dość dobrze w działaniach np. Oskara Schlemmera i zainicjowanego przez niego studenckiego teatru w niemieckiej szkole Bauhausu w latach dwudziestych ubiegłego wieku. Chronologicznie nieco wcześniej Zbigniew Taranienko<sup>4</sup> estetykę m.in. L. Mądzika określił mianem „teatru narracji plastycznej”, sytuując ją również w kontekście awangardy malarskiej pierwszej połowy XX w.

Od tych wniosków upłynęło prawie 30 lat. Świat uległ zmianie, a wyobraźnię ludzką zdominowały najpierw komputery, potem Internet. Obraz fotograficzny jest wciąż udoskonalany, można go również dowolnie przetwarzać. Technologia dała artystom potężne narzędzie kreacyjne do konstrukcji w obecności widzów niezwykłych obrazów, otwierających nowe rzeczywistości. Mimo wzbogacenia teatru za pomocą nowych mediów tradycyjna w sposobie konstrukcji estetycznej obrazu Scena Plastyczna ciągle zdobywa rzesze fanów. Dlatego sądzę, że w nowym millenium ponownie

<sup>3</sup> P. Konic, *Teatr plastyczny i jego przedmiot*, „Dialog” 1989, nr 10, s. 126.

<sup>4</sup> Por. Z. Taranienko, *Teatr bez dramatu*, Warszawa 1979.

pytanie o miejsce dla estetyki L. Mądzika jest w pełni uzasadnione. Uważam, że nie wywodzi się ona z tradycji wielkich awangardowych ruchów XX w., jakkolwiek niewątpliwie w jakimś stopniu korzysta z ich dorobku. Czerpie nie tyle z ich osiągnięć artystycznych, ile mentalnych. Hal Foster kiedyś stwierdził, że choć wszystkie „izmy” rozwinęły się przed drugą wojną światową, to publiczność dorosła do odbioru nowej sztuki dopiero w drugiej połowie XX w.<sup>5</sup> Mądzik jest beneficjentem tego społecznego przyzwolenia na sztukę inną, odmienną, pozacodzienną. Krytycy też już wiedzą, że teatr może dziać się wszędzie, a artysta swoim gestem wyznacza początek, rozwinięcie i koniec teatralnego widowiska, rytuału twórczego.

Mądzik po zamknięciu widza w ciemnym pudełku niczym w black boksie dokonuje uobecnienia w ciemnej przestrzeni obrazów pełnych nierozpoznanych kształtów, aktorów: żywych ludzi oraz drewnianych manekinów. Sztuka L. Mądzika specyficznie działa na odbiorców. Brak tekstu, fabuły literackiej, konfliktu bohaterów stanowił zawsze największy problem interpretacyjny. Kiedy przed laty badałam recepcję Sceny Plastycznej<sup>6</sup>, zadziwiający był fakt, że każdy oglądał odmienne przedstawienie. Widz ciąg obrazów „przefiltrowuje” przez własne doświadczenie, odczytując inne treści, charakteryzujące się silnym zabarwieniem autoemocjonalnym. Warstwa słowna była i jest artyście zbędna. Gdy sięgnął po poemat Tadeusza Różewicza *Matka odchodzi*, zrobił na jego podstawie widowisko *Odchodzi* (2003), które jest ikonograficznym komentarzem do tekstu poety. W *Lustrze* Jerzy Radziwiłowicz, aktor Teatru Narodowego w Warszawie, głosem z offu czyta fragment z *Samotności* Brunona Schulza. Jednak wypowiedziane są dwa lub trzy zdania, co jedynie naprowadza widza na możliwą interpretację obrazów. Z całą stanowczością można stwierdzić, że L. Mądzik używa słów ostrożnie. W większości ogranicza ich liczbę jedynie do tytułu – hasła stanowiącego wskazówkę dla widza. Gdy zestawimy wszystkie razem, a jest ich 21, dostrzeżemy, że układają się w ciąg semantyczny<sup>7</sup>, który sugeruje, że autor nieustająco drąży tematy dotyczące miłości, śmierci, odchodzenia, przejścia pomiędzy sferą witalności a umierania. Mylne byłoby jednak stwierdzenie, że L. Mądzik cokolwiek narzuca odbiorcy. W stosunku do swojego dzieła zachowuje się niczym malarz wieszający obrazy w galerii. Zarówno one, jak i widz zyskują obszar wolności, rozpoczynając samodzielne życie poza artystą. Mądzik usuwa się w cień. Spektakl po premierze zaczyna wieść byt

<sup>5</sup> Por. H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2012.

<sup>6</sup> Por. D. Łarionow, *Przestrzenie obrazów Leszka Mądzika*, Lublin 2008.

<sup>7</sup> *Ecce Homo* – 1970; *Narodzenia* – 1971; *Wieczera* – 1972; *Włókna* – 1973; *Ikar* – 1974; *Piętno* – 1975; *Zielnik* – 1976; *Wilgoć* – 1978; *Wędrownie* – 1980; *Brzeg* – 1983; *Pętanie* – 1986; *Wrota* – 1989; *Tchnienie* – 1992; *Szczelina* – 1994; *Kir* – 1997; *Całun* – 2000; *Odchodzi* – 2003; *Bruzda* – 2006; *Przejście* – 2010; *Lustro* – 2013; *Cień* – 2013.

samodzielny mimo obecności twórcy na wszystkich reprezentacjach. Ten bowiem zamienia się w reżysera światła, który mając kontakt z osobą siedzącą na zewnątrz w stosunku do przestrzeni scenicznej, za pulpitem pełnym przycisków dozuje na bieżąco światło w każdym przedstawieniu.

Wielokrotnie akcentowane przez L. Mądzika w jego wypowiedziach *Myślenie obrazami*<sup>8</sup> jest immanentną cechą wrażliwości wywiedzioną ze sztuki scenografii jako odrębnej dziedziny artystycznej. Scenografia jest bowiem obrazowym przełożeniem w przestrzeni trójwymiarowej znaków budujących metaforyczne znaczenie sztuki teatru. Komponowanie jej elementów nie opiera się na zasadach zaczerpniętych z malarstwa, jak dotychczas chętnie sądzono. Jej przestrzeń jest waloryzowana za pomocą światła i głębi, a dodatkowo odbiera się ją odmiennie z różnych punktów dostępnych dla widza. Aby zatem uzyskać jej pożądane znaczenia, autor musi wziąć pod uwagę o wiele więcej wypadkowych niż artysta malarz. Dlatego jej rozwój jest ściśle związany z historią teatru. Współcześnie scenografia wyszła poza obszar budynku teatralnego, różnie rozumianego, gdyż ikonograficzne myślenie o przekazie medialnym jest jedną z najważniejszych cech charakteryzujących działania artystów tworzących w obrębie różnych obszarów. Wydaje się, że L. Mądzik wyczuł już w latach siedemdziesiątych XX w., że ikoniczność stanie się celem sztuki.

O tym, że scenografia wiąże się z tworzeniem obrazów o silnym oddziaływaniu na widza, wiedział już Arystoteles, który w swej *Poetyce* przestrzegał przed tworzeniem widowisk bazujących na działaniach scenographa. Miałyby one zaburzać obcowanie z dziełem poety. Przyznaje jednak, że dobra oprawa dekoracyjna może podobnie jak treść tragedii wywołać najbardziej wzniosłe greckie uczucie – *katharsis*, czyli litość i trwogę. Dla niego osiągnięcie owego magicznego oczyszczenia dzięki obcowaniu z malowanym obrazem jest czymś nie do końca pochlebny. I choć dziś wiemy, że zaprezentowane poglądy Arystotelesa w większości zawierają myśli teoretyczne, które niekoniecznie miały swoje odzwierciedlenie w ówczesnej rzeczywistości, wydaje się, że intuicyjny Stagiryta przeczuwał w niej drzemającą siłę oddziałującą na wyobraźnię odbiorcy.

Jon McKenzie<sup>9</sup>, znany przede wszystkim jako twórca teorii wszechogarniającego performansu, w jednym ze swoich tekstów pisze o ikoniczności współczesnego, globalnego świata. Gdy myślimy o pewnych wydarzeniach

<sup>8</sup> Por. L. Mądzik, *Myślę obrazami*, „Teatr” 1983, nr 6, s. 7–8; także w: *Teatr bezsłownej prawdy. „Scena Plastyczna” Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, red. W. Chudy, Lublin 1990, s. 101–103; fragmenty w: *Leszek Mądzik. Scena Plastyczna KUL* [album], red. P. Zieliński, Lublin 1995; por. *Leszek Mądzik i jego teatr*, Warszawa 1998; por. także programy spektakli Sceny Plastycznej.

<sup>9</sup> Por. J. McKenzie, *Global Feeling: (Almost) all you need is love*, [w:] *Performance Design*, red. D. Hannah, O. Harsløf, Copenhagen 2008, s. 127–141. Por. także idem, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Kraków 2011.

– politycznych, ekonomicznych czy społecznych – odwołujemy się w naszej podświadomości do konkretnych obrazów zaczerpniętych z kultury medialnej. Dominuje ona nad naszą wyobraźnią. Dla badacza przykładem są samoloty wbijające się 11 września 2001 r. w wieże WTC w Nowym Jorku czy wizerunek świętego Mikołaja z puszki Coca-Coli, jak również pierwszy globalny koncert multimedialny grupy The Beatles, jaki odbył się 27 czerwca 1967 r. w Londynie. Był on transmitowany przez radio i ówczesną telewizję. Zespół zaśpiewał *All You Need Is Love* dla milionów odbiorców. Ikony wytwarzają hasła, do których odwołujemy się niczym do cytatów z wielkich dzieł literatury. Zbigniew Libera wykorzystał tę cechę współczesnego świata niejako w poprzek w swoim cyklu *Pozytywy* (2002–2003), gdzie posłużył się zdjęciami o silnym związku z historią XX w. Na swoich bohaterach dokonał pewnego zabiegu, polegającego na odwróceniu znaczenia ze skojarzeń negatywnych, jak widok wyniszczenia więźniów nazistowskiego obozu Auschwitz ze słynnego zdjęcia z 1945 r., na odbiór pozytywny: podobny w kompozycji kadr przedstawia anonimowych sąsiadów przy drucianym płocie. Kultura wydaje się grać coraz bardziej podświadomością swojego odbiorcy.

Mądzik to wiedział, gdy tworzył swoje wysublimowane w formie obrazy, które miały związek z jego fascynacjami artystycznymi. Jednakże nigdy w widowiskach Sceny Plastycznej nie odnajdziemy jawnych, dosłownych cytatów m.in. z Hieronima Boscha czy z Rembrandta. Widzimy jedynie efekt artystycznego przetworzenia, jakim uległy w wyobraźni artysty. W publiczności z pewnością budził strach wielki walec, który toczył się wprost na nią z nieokreślonej dali w pierwszych sekwencjach spektaklu *Wrota*. W finale *Wilgoci* zaskakiwała wisząca postać z długimi włosami, oświetlona reflektorem punktowym, ze słyszalnym dźwiękiem kapiącej wody, przypominała bowiem płachty materiału wiszące na sznurze do suszenia. W *Szczelinie* drażniły stopy ludzkie, które kontrastowały z drewnianymi częściami nóg manekinów. W *Wędrownych* porywały łany zboża rozciągające się po horyzont. Mądzik odwołuje się do skojarzeń wywiedzionych z ogólnie znanych ikon kultury europejskiej, jak np. często pojawiające się koło fortuny (*Ikar*, *Wilgoć*). Jest to znany z ikonografii średniowiecza symbol losu ludzkiego, jego przemienności. Mądzik nigdy go nie definiuje, jedynie pokazuje. Pozostawia widzowi wolność analizy znaczenia.

Gdy reżyser wprowadza odniesienie plastyczne, bywa nawet przewrotny względem jego interpretacji. Przykładem może być nawiązanie do *Zielnika*, ostatniego cyklu rzeźbiarskiego Aliny Szapocznikow z 1972 r, który był silnie nacechowany śmiercią, odchodzeniem. Chora na raka rzeźbiarka zapisywała w odlewach z żywicy syntetycznej ciało Piotra Stanisławskiego, swojego syna. Jej dzieło wyraża chęć zatrzymania momentu witalności, piękna młodego mężczyzny, oparcia się przemijaniu i unicestwieniu.

Artystka konstruowała również rzeźby będące odlewami elementów jej ciała, jak piersi czy brzuchy, aby ich kształt zatrzymać przed nowotworową degradacją. Pod koniec życia stworzyła cykl przestrzenny *Tumory/Nowotwory* (1970), w którym niemalże personifikowała chorobę jako przeciwnika do oswojenia. Kiedy L. Mądzik realizował swój *Zielnik* w 1976 r., pominął aspekt śmierci. Sam był wtedy młody i witalny. Szapocznikow interesowała go zatem jako triumfatorka życia i miłości, co również krytyka przypisuje jej sztuce. Nie dotyczy to jednak *Zielnika*, lecz raczej rzeźb wcześniejszych: *Pierwsza miłość* (1954), *Trudny wiek* (1956) lub prowadzonej zabawnie gry z płciowością kultury: *Goldfinger* (1965) czy *Noga* (1962–1965). *Zielnik* Sceny Plastycznej był pełen niewymuszonego erotyzmu, ferii barw, ostrej muzyki. Stanowił pochwałę życia, nie śmierci. Bohater – bezimienny młody mężczyzna – miotał się pomiędzy kobietami o różnych kolorach. Finał pokazywał spadające z góry szczątki jakieś materii przy ostrym rozcinającym dźwięku. Było to jak do tej pory jedyne tak wielobarwne i żywe widowisko wykreowane przez L. Mądzika.

Scenografia obecnie coraz chętniej posługuje się nowymi mediami. Ekran wydaje się być już wszechobecny. Ich funkcja niejednokrotnie jest sprowadzona do prozaicznej chęci kierowania percepcją odbiorcy. Wyświetlany obraz ma przyciągnąć uwagę publiczności do wybranego przez twórcę elementu. Czasem jest to scena znajdująca się poza uobecnioną przestrzenią przedstawienia, ale często ekran ingeruje bezpośrednio w grę aktora. W obecności widzów kamera kadruje twarz lub inne części ciała bohatera. Skrajnym przykładem może być spektakl K. Lupy *Factory 2* zrealizowany w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie (2008). Opowiadał historię tzw. fabryki Andy'ego Warhola. W trakcie monologu jednego z bohaterów jego genitalia były filmowane w czasie bieżącym i wyświetlane na wielkim ekranie wiszącym nad kanapą, na której siedział. Mądzik nigdy nie był tak opresyjny wobec swoich aktorów. Stał się natomiast prekursorem w umiejętności kadrowania przestrzeni za pomocą gablot, czyli miniekranów. Pożądany efekt uzyskiwał dzięki budowie drewnianych skrzyń pozbawionych jednej części. Wprowadzał je do przestrzeni mroku i oświetlał ich wnętrze. Tak stworzone dla Sceny Plastycznej gabloty mieściły czasem całego człowieka, stając się kadrem zawieszonym w Mądzikowej przestrzeni. Widz skupiał się na zaprezentowanym fragmencie niczym na ekranie. Reżyser niejednokrotnie nadbudowywał grę z widzem, gdyż obraz najpierw był lekko widoczny, a dopiero po paru minutach uzyskiwał pełną ostrość. Narracja L. Mądzika była wysublimowana nawet wtedy, gdy wykorzystywał nagie ciało aktora umieszczone w gablocie-ekranie (*Szczelina*). Oświetlone było ono wiązką światła, uwypuklającą jedynie plecy i męskie pośladki niczym na barokowych obrazach, na których cielesność zyskuje doskonałe, pełne kształty.

Różnica między scenografami multimediiów a L. Mądzikiem jest zasadnicza. Scena Plastyczna KUL nigdy nie posługiwała się medialnymi technikami. Mądzik jest tradycjonalistą, wszystkie efekty potrafi osiągnąć przy użyciu papieru pakowego, lin, światła, czarnej folii i sprawnego aktora. Dzięki temu jest prawdziwy. Z pewnością można powiedzieć, że jego sztuka zapowiadała nadejście nowej ery narracji scenograficznej. Dla historyka scenografii jest jasne, że lubelski artysta umiejętnie wykorzystał wielowiekowy dorobek teatru. Dekoracje już nie raz dominowały nad całym oknem scenicznym, wypełniając je malowanymi kulisami, prospektami, a potem także parawanami. Mądzik, czerpiąc z tradycji, stał się prekursorem względem współczesnej awangardy technologicznej, która dopiero teraz wydaje się odkrywać wszystkie znaczenia zmultiplikowanej za pomocą ekranów przestrzeni. Doskonałym przykładem może być wykorzystanie projekcji m.in. przez Heinera Goebbelsa w przedstawieniu *Eraritjaritjaka* według prozy Eliasa Canettiego (2004). Scenografia stała się tam obrazem-ekranem, ale nie o tradycyjnych prostokątnych kształtach, lecz o prozaicznym obrysie domu. Akcję wyświetlano na nim niczym projekcją z wnętrza mieszkania, po którym w czasie rzeczywistym w stosunku do rozgrywanego przedstawienia poruszał się aktor-bohater. Teatralny aspekt widowiska został zachowany, gdyż było ono spotkaniem człowieka na scenie i ludzi na widowni. Akcja działa się bowiem w głębi przestrzeni sceniczej, znajdującej się za owym domem-ekranem. Mądzik swoimi obrazami również zajmuje całą przestrzeń okna scenicznego, zabudowuje je na tyle szczelnie, że wzrok widza nie dostrzega nawet technicznych zmian, jakie są dokonywane w trakcie spektaklu. Przekaz ikonograficzny płynie niczym projekcja filmowa. Sugestia jest tak silna, że czasem odbiorcy chętnie ulegają złudzeniu obcowania z nierealną rzeczywistością. Publiczność niejednokrotnie po przedstawieniu chce wejść w przestrzeń sceniczną, by jej dotknąć, sprawdzić, czy była realna, a nie filmowa.

Mądzik lubi mylić nie tylko oko widza, lecz także jego poczucie przestrzenności. W swej historii usiłował go poruszyć, przenieść w inną przestrzeń, jak stało się w końcowych sekwencjach spektaklu *Piętno*. Przesuwano wówczas platformę z siedzącymi widzami w pobliże dołu. Było to możliwe, gdyż przedstawienie realizowano w trakcie rozbudowy głównego gmachu KUL. Sceny finałowe rozgrywane zatem były w wykopie przygotowanym pod wylew betonu dla fundamentów nowego frontonu centralnego budynku uczelni. W *Brzegu* L. Mądzik chciał osaczyć publiczność obrazami. Ustawił podest dla widowni centralnie, a akcja sceniczna działa się wokół niego oraz ponad nim. Reżyser wiedział, że plastyka teatralna jest potężnym narzędziem, które – umiejętnie użyte – ma wielki wpływ na człowieka obcującego z jego sztuką. Od L. Mądzika mogą się dziś uczyć artyści multimedialni chcący przyciągnąć, osaczyć i zaskoczyć swojego odbiorcę.



Problem obecności bohatera wydaje się najciekawszym zagadnieniem w sztuce L. Mądzika. W widowiskach Sceny Plastycznej jest on przysłowio- wym everymanem. Nie dosyć, że nigdy nie zyskał życiorysu – on też nigdy nie miał twarzy. Dziś, po 45 latach istnienia teatru, możemy powiedzieć, że jest raczej mężczyzną niż kobietą. Mądzik obsesyjnie wręcz unikał utożsamienia jakiegokolwiek aktora ze względu na jego warunki zewnętrzne z teatrem. Słynnym przykładem może być mężczyzna, który zagrał w premierze *Tchnienia* głównego bohatera, prowadzącego cały ciąg obrazów. Jego ciało było medialne, gdyż z łatwością skupiał na sobie publiczność. To znany przymiot dobrych aktorów, który nie jest przydatny w działalności Sceny Plastycznej. Mądzik boi się przekierowania uwagi widza z całej kompozycji obrazów na tylko jeden ruchomy element, niewskazany przez niego jako zasadniczy. Wspomniany aktor szybko został zastąpiony przez innego. Scena Plastyczna gra większość swoich spektakli przez wiele lat przy wciąż zmieniającym się składzie zespołu. Ciało aktora ma być jak najbardziej anonimowe, jedynie użytkowe. Mądzik przy dość drastycznym z artystycznego punktu widzenia sposobie traktowania aktorów nigdy nie narusza ich tożsamości. Traktuje ich godnie, jako członków zespołu w czasie, gdy nimi faktycznie są, jak również wtedy, gdy się kończy ich teatralna przygoda. Reżyser się z nimi zaprzyjaźnia, a oni chętnie przyjeżdżają do Lublina na kolejne rocznice istnienia Sceny Plastycznej. Krytycy teatralni w latach osiemdziesiątych XX wieku uznali, że L. Mądzik „pasożytuje” na żywej tkance, gdyż często człowiek jest zestawiany z drewnianym manekinem. Zastanawia również powielanie w kilku widowiskach sekwencji tzw. zdejmowania masek. Na scenie są one zawsze gipsowe, o kształcie ludzkiej głowy, przeważnie zamknięte w charakterystycznej gablocie niczym w dokładnie oświetlonym kadrze. Przy dźwiękach muzyki anonimowe dłonie zdejmują materiał, ujawniając twarz aktora. Współistnienie dwóch światów, żywego i martwego, stanowi najbardziej niepokojący moment wszystkich egzegez dotyczących spektakli Sceny Plastycznej. Sądzę, że w obliczu mediów elektronicznych praca L. Mądzika ma charakter prekursorski, gdyż pozwala wprowadzić w przestrzeń gry przedmiot: lalkę, manekina, które uczestniczą w spektaklu na równych prawach z aktorem, nawet gdy ten ostatni dzięki kostiumowi również zostaje upodobniony do kukły.

Artyści współcześni coraz chętniej eksperymentują z wirtualną rzeczywistością. Dziś już na scenę wprowadzane są hologramy. Ciekawie do problemu podszedł belgijski artysta Kris Verdonck z A Two Dogs Company – w 2012 r. zrealizował pracę pt. *M, a reflection*, w której na scenę wprowadził aktora i jego hologram. Spektakl był monodramem, a widzowie musieli zgadnąć, która z tych postaci jest żywa. Nieco dalej poszli twórcy kultury popularnej: w trakcie wręczania Billboard Music Awards w 2014 r.

w budynku MGM Arena w Las Vegas na scenę wkroczył Michael Jackson. Król popu, zmarły w 2009 r., zaśpiewał i zatańczył. Wykreowana za pomocą hologramu postać była niezwykle realna, towarzyszyło jej blisko 60 prawdziwych tancerzy, którzy uwiarygodnili show. W Polsce Boris Kudlička, scenograf stale współpracujący z Mariuszem Trelińskim w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie, również skorzystał z nowych możliwości technicznych i w spektaklu *Jolanta / Zamek Sinobrodego* (2013) wprowadził dekoracje holograficzne, które wywarły ogromne wrażenie na widzach i krytykach. Sądzę, że L. Mądzik jako pierwszy udowodnił, iż teatr o ludziach, dla ludzi, jednocześnie może się bez nich obejść, nie posługując się konwencją teatru lalek.

Problemem godnym osobnej analizy jest fakt, że bohaterowie Sceny Plastykowej nie mają twarzy. Niekiedy mają włosy, piękne, długie, zalewające kadry, czasem brodę, przeważnie jednak są to postaci łyse, w większości aseksualne. Na potrzeby jednej czy dwóch sekwencji w kilku momentach pojawił się biust kobiecy lub męski pośladek. Czasem sceny zyskują niebywale erotyczny charakter. W spektaklu *Lustro* jest scena rozegrana w gablocie-ekranie. Nagi mężczyzna miota się w miłosnym uniesieniu pomiędzy nogami kobiecymi. Widza poraża fizyczne ożywienie manii, fetyszy seksualnych znanych z rysunków B. Schulza. Jednakże postaci wykreowane przez lubelskiego reżysera nie mają koloru oczu, mimiki czy jakichkolwiek rysów indywidualnych. Jediną twarzą Sceny Plastykowej jest Leszek Mądzik. Można powiedzieć, że stał się głównym bohaterem własnej sztuki. Raz wystąpił jako aktor w spektaklu *Bruzda*, który prowadził w niemej roli głównego bohatera. Wyjątkowość przedstawienia dotyczyła jawności nie tylko reżysera, który obnażył się przed swoim widzem, lecz również przestąpienia ogołoconej z mroku. Sztuka L. Mądzika jednak do tej pory nie powieła tego doświadczenia.

Everyman Mądzikowego świata jest znakiem jego samego tylko częściowo. Świadczy o tym odrębność, odmienność spojrzenia na rzeczywistość lubelskiego artysty jako fotografa. On kocha fakturowość, kolor świata, które zapisuje niczym w szkicowniku w zdjęciach dokumentujących podróże. Dużą część albumów L. Mądzika stanowią wizerunki napotkanych ludzi, artystów ulicznych, postaci pełnych fantazji. Hans Belting, niemiecki historyk sztuki, w jednej ze swoich publikacji analizował rolę, jaką odegrał w kulturze portret<sup>10</sup>. Doszedł do ciekawego wniosku, że kryzys w tej sferze malarskiej dotyczy wszechobecnych postaci na billboardach, w kanałach telewizyjnych itd. Powiększenie zaprzeczyło sensowi spotkania osoby na obrazie z odbiorcą przed obrazem. Mądzik przeczuł, że współczesny

<sup>10</sup> H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, tłum. Tadeusz Zatorski, Gdańsk 2015.

świat został zdominowany przez selfie, które codziennie wrzucane są na Facebooka lub inne media społecznościowe. W tych zmultiplikowanych twarzach nie widzimy już ani rysów, ani koloru skóry, ani żadnych oznak indywidualności. Człowiek współczesny stał się anonimowym everymanem niczym bohater Sceny Plastycznej KUL. Obu towarzyszy narracja obrazowa, która tworzy ikonologiczny charakter współczesnego świata.

Twórczość L. Mądzika nie ogranicza się tylko do Sceny Plastycznej – jest ona, co prawda, głównym obszarem jego działalności, ale nie jedynym. Od początku swojej kariery współpracował z teatrami państwowymi, repertuarowymi, realizując scenografię do spektakli innych reżyserów, m.in. do *Iwanowa* Antoniego Czechowa w reżyserii Ignacego Gogolewskiego (Teatr Osterwy w Lublinie, 1981); *Legendy* S. Wyspiańskiego i *Pornografii* Witolda Gombrowicza w reżyserii Andrzeja Maja (Teatr Nowy w Łodzi, 1984 i 1985). Scenografie L. Mądzika jako pracownika artystycznego zawsze budziły zachwyt krytyki, która nigdy nie przechodziła wobec nich obojętnie. Jednak najlepiej czuje się on, gdy panuje nad całością widowiska, stąd szereg jego późniejszych realizacji w teatrach lalkowych i dramatycznych, a nawet operowych<sup>11</sup>. Ten ostatni gatunek wydawał się najodpowiedniejszy dla jego działalności, bowiem obrazy Sceny są nierozzerwalnie połączone z muzyką. Mądzik zatrudnia najlepszych polskich kompozytorów drugiej połowy XX w., takich jak Zygmunt Konieczny, Stanisław Radwan, Jacek Ostaszewski, Przemysław Gintrowski, Jan A.P. Kaczmarek. Tworzą muzykę, nie widząc spektaklu, pracując pod imaginacyjny ciąg obrazów zasugerowany w rozmowach przez reżysera. O swoich doświadczeniach opowiadał J.A.P. Kaczmarek, laureat Oscara za muzykę do filmu *Marzyciel* (reżyseria Marc Forster, 2004), który w Lublinie we wrześniu 2015 r. wziął udział w sesji na temat połączenia muzyki z obrazem. Zaznaczył, że jest ona podległa obrazowi, jej narracja nie może go nigdy zdominować ani sprowadzić do funkcji ilustracyjnej.

Na początku 2015 r. L. Mądzik przekroczył próg Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, by zrealizować *Cavaleria Rusticana* (Rycerskość wieśniaczą) Pietra Mascagniego. Spektakl pokazał, że reżyser bardzo dokładnie wykorzystuje przestrzeń sceniczną. Stworzył monumentalne, poruszające się bloki, które jednym kojarzyły się z płytami kamiennymi, innym z wielką fakturą ciężkich tkanin. Okazało się, że dominująca osobowość L. Mądzika nie potrafi się dostosować do potrzeb teatru operowego i jego aktora. Scenografia poznańska górowała nad przekazem muzycznym. Krytyka doceniała walory dekoracyjne widowiska, ale uważano, że

<sup>11</sup> Por. m.in.: *Skrzydła Anioła*, reżyseria i scenografia L. Mądzik, Teatr Lalki i Aktora im. Hansa Ch. Andersena w Lublinie, 1999; *Strumień*, reżyseria i scenografia L. Mądzik, Lubuski Teatr w Zielonej Górze, 2006; Pietro Mascagni, *Cavaleria Rusticana*, reżyseria i scenografia L. Mądzik, kostiumy Zofia de Ines, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, 2015.

wysmakowany plastycznie spektakl przeszkadza śpiewakom<sup>12</sup>. Mądzik, choć ciągle eksperymentuje i poszukuje, co niewątpliwie świadczy o jego witalności twórczej, najlepiej czuje się jako reżyser spektakli niekonwencjonalnych, wymykających się krytykom chcącym je zaszufładkować. W 2014 r. zaprezentował swój spektakl *Passage de l'ombre à la lumière – Partie 2* na terenie opuszczonego opactwa cysterskiego w Pontigny we Francji. Ożywił przestrzeń na potrzeby jednorazowego widowiska, które odbyło się w ramach festiwalu poświęconego Andrzejowi Tarkowskiemu. Twórcom imprezy zależało na pokazaniu duchowego aspektu sztuki. Obrazy L. Mądzika pełne bezimiennych postaci w maskach i czarno-szarych płaszczach przyczyniły się do ożywienia kruzganków i ogrodów opactwa. Reżyser podobnie postąpił w 2015 r., gdy na terenie warszawskiego pałacu w Łazienkach w ramach Festiwalu Światła zrealizował plenerowe widowisko *Z mroku*. Ożywił architekturę dzięki aktorom, którym kazał wejść na posągi znajdujące się w królewskim parku. Postacie poruszały się wraz z narastającą muzyką, nadając rzeźbom aspekt życia. Łazienkowski staw stał się elementem scenografii dzięki kolorowemu światłu, formom z materiału zanurzonym w wodzie i pływającym łodziom pełnym tajemniczych bohaterów. Mistycznej atmosfery wydarzeniu nadał księżyc, znajdujący się w fazie pełni, który świecił nad naturalną przestrzenią sceniczną niczym reflektor wywiedziony ze spektakli Sceny Plastycznej.

Reżyser jest obdarzony wrażliwością na dźwięki, czego dowodem są spektakle realizowane na KUL. Z okazji swoich 70. urodzin i jednocześnie 45-lecia Sceny Plastycznej L. Mądzik podjął nowe wyzwanie i wykreował koncert-widowisko Anny Marii Jopek w Teatrze Starym w Lublinie. Artystka słynąca z jazzowego repertuaru poddała się twórcy lubelskiemu. Powstało przedstawienie *Czas kobiety*, w którym na tle dużych, ruchomych, pionowych, fakturowych struktur A.M. Jopek nie śpiewa, lecz oddaje dźwięki swojego głosu muzyce skomponowanej przez nią samą oraz Roberta Kubiszyna. Linia melodyczna utworu na głos i kontrabas staje się ciągiem pełnym ekspresji. Artystka jest prawie niewidoczna na tle wielkich bloków dekoracji, które ją przytłaczają. Przedstawienie lubelskie stało się seansem dźwiękowo-obrazowym. Mądzik skonstruował obraz współgrający z melodią A.M. Jopek. Widowisko łączy, choć wielbiciele talentu artystki mogą być rozczarowani, gdyż nie śpiewa w sposób, do jakiego są przyzwyczajeni. *Czas kobiety* pokazał nie tylko nową sferę możliwości kreatywnych L. Mądzika – sędzę, że wokalistka odkryła niebanalną siłę dramaturgiczną głosu.

<sup>12</sup> Por. J. Marczyński, *Mrok zamiast włoskiego słońca*, „Ruch Muzyczny” 2015, nr 24; A.S. Dębowska, „Rycerskość wieśniacza” i „Pajace”. *Dobre śpiewanie w Poznaniu*, „Gazeta Wyborcza”, 7.02.2015.

Reżyser z pewnością nadal przyciąga swych starych fanów, jak i nowych odbiorców. Jego sztuka jest wypadkową całej historii teatru oraz scenografii. Teatr plastyczny w jego rozumieniu stał się seansem ułudy wywiedzionej z mroku i światła, bazującej na możliwościach percepcji oka ludzkiego. Artysta w ciągu 45 lat swojej aktywności zawodowej stał się mistrzem ujarzmiania trójwymiarowej przestrzeni scenicznej za pomocą tradycyjnych teatralnych środków wyrazu. Możemy powiedzieć, że jego twórczość była awangardą nowych czasów, artystów, którzy za pomocą multimediiów chcą pokazać mistyczny wymiar sztuki. Jemu udało się to bez elektroniki.

## BIBLIOGRAFIA

- Belting H., *Faces. Historia twarzy*, Gdańsk 2015.
- Chudy W., *Teatr bezsłownej prawdy. Scena Plastyczna Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, Lublin 1990.
- Dębowska A.S., „Rycerskość wieśniacza” i „Pajace”. *Dobre śpiewanie w Poznaniu*, „Gazeta Wyborcza”, 7.02.2015.
- Foster H., *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, Kraków 2012.
- Gołaczyńska M., *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po roku 1989*, Wrocław 2002.
- Jawłowska A., *Więcej niż teatr*, Warszawa 1986.
- Konic P., *Teatr plastyczny i jego przedmiot*, „Dialog” 1989, nr 10, s. 126–134.
- Łarionow D., *Przestrzenie obrazów Leszka Mądzika*, Lublin 2008.
- McKenzie J., *Global Feeling: (Almost) all you need is love*, [w:] *Performance Design*, red. D. Hannah, O. Harsløf, Copenhagen 2008.
- McKenzie J., *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, Kraków 2011.
- Marczyński J., *Mrok zamiast włoskiego słońca*, „Ruch Muzyczny” 2015, nr 24, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/197653.html> (dostęp: 11.06.2016).
- Taranienko Z., *Teatr bez dramatu*, Warszawa 1979.

## SUMMARY

### **Art in a space that is about the work of Leszek Mądzik**

The article presents the work of Leszek Mądzik, founder of Scena Plastyczna (Visual Stage), the theater existed since the 70<sup>s</sup> of the 20<sup>th</sup> century, at the Catholic University of Lublin. Performances of the theater are not based on literary texts, they limit the acting to a minimum. Mądzik shows a sequence of images that are created with poor materials: wrapping paper, ropes, cords, and wooden dummies. The illusion is achieved through the valorization of darkness and light.