

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

PHYSICS DEPARTMENT  
530 SOUTH EAST ASIAN AVENUE  
CHICAGO, ILLINOIS 60607

OFFICE OF THE DEAN  
530 SOUTH EAST ASIAN AVENUE  
CHICAGO, ILLINOIS 60607

UNIwersytet Wrocławski  
Instytut Filologii Polskiej

BOŻENA BEDNAREK-MICHALSKA

SCENA PLASTYCZNA KUL  
HISTORIA I TRADYCJA

Praca magisterska  
napisana pod kierunkiem  
Doc.dr hab.

Janusza Deglera

Wrocław 1981



Zespół 1980v. Copyright M. Michalski.

## W S T E P

Scena Plastyczna Teatru Akademickiego KUL powstała jesienią 1969 roku a swoją pierwszą premierę miała 24.III.1970 roku. Od samego początku głównym założeniem teatru było: eksponować plastykę a eliminować słowo. Słowa zastąpiły inne znaki - wizualne i muzyczne. Ważnymi elementami stała się cisza i ciemność, to na co zwracał uwagę John Cage w swoich eksperymentach.

Teatr Mądzika, bo tak nazywa się jego animator, jest głęboko humanistyczny. Wojciech Chudy określa go jako "teatr filozofii człowieka". I choć coraz rzadziej pojawia się w przestrzeni teatralnej człowiek fizyczny, to jednak jego obecność jest odczuwana, ponieważ Scena Plastyczna porusza problemy jemu najbliższe. Problemy narodzin, życia i śmierci, sprawy cierpienia, godności, wiary i nadziei.

Poszukiwanie tematów w Biblii /tej wielkiej księdze mądrości/ wprowadza w teren gry symbol i metaforę. Nastrój uzyskany dzięki muzyce i światłom wisi w powietrzu, otacza nas i pozwala uzyskać stan emocjonalnego napięcia.

Pierwszym spektaklem, jaki obejrzałam był "Z I E L N I K", moja fascynacja tym widowiskiem przeniosła się potem na "I K A - R A", "W I L G O Ć", "W E D R O W N E". Po kilku latach kontaktu ze Sceną Plastyczną postanowiłam poświęcić jej tę pracę. Pewnym wstępem do niej było uczestnictwo w warsztacie teatralnym zorganizowanym przez Mądzika na FAKT-e w Bolesławcu. Miałam wówczas wiele czasu, by zaobserwować w jaki sposób powstają przedstawienia.

Scena Plastyczna jest wyjątkowym zjawiskiem w polskim teatrze. Istnienie Teatru Studio czy CRICOT nie rozбивa tego twierdzenia, ponieważ sposób ich działania jest zupełnie inny, zbyt wiele jest różnic między tym co robi Mądzik a tym co czyni Kantor czy Szajna.

Praca ta podejmuje próbę opisu wszystkich spektakli Mądzika oraz próbę wpisania teatru w tradycję. Opisy spektakli polegają na prześledzeniu zdarzeń dziejących się w terenie gry, ponieważ w Scenie Plastycznej obcuje się ze zdarzeniem a nie przedmiotem. To różni ją od environment a przybliża do sztuki kinetycznej.

Przy każdym spektaklu podaję również recenzje i uwagi dotyczące przedstawień.

Zamysł rozdziałów o tradycji tego teatru powstał w Lublinie na seminarium pt: "Przestrzeń i kształt w teatrze", gdzie toczyły się dyskusje o miejscu Sceny Plastycznej w historii XX-wiecznej sztuki. Jedni mówili o teatrze inni o plastyce. Ostatecznie doszłam do wniosku, że należy sięgać do tradycji teatru i plastyki w równym stopniu. Dlatego powstały dwa rozdziały.

Zdaję sobie sprawę z tego, że nie wyczerpałam tematu, ale w pewnym momencie musiałam zakończyć poszukiwania, ponieważ zbyt duża ilość informacji powoduje dezinformację.

Cała praca ma ostatecznie charakter historyczny, starałam się unikać interpretacji, ale nie zawsze mi się to udawało, ona gdzieś w kontakcie istnieje.

Scena Plastyczna jest teatrem, który wymyka się interpretacji. Jej symbolika i plastyka odbierane są intuicyjnie i pozostawiają niezwykle silne wrażenia estetyczne. Sama ich doznawałam przy oglądaniu spektakli Mądzika.

Jest to teatr, który zasługuje na zainteresowanie ze strony badaczy zwłaszcza, że sam sobie <sup>nie</sup> radzi z dokumentowaniem. Myślę, że ta praca pomoże Scenie Plastycznej w tej kwestii i pozostanie jednym ze śladów jej wspaniałej, twórczej aktywności.



Rozdział I

SCENA PLASTYCZNA - KALENDARZ WYDARZEŃ

1952 W Lublinie na Uniwersytecie Katolickim powstał studencki teatr, który przyjął nazwę TEATR AKADEMICKI KUL.

W latach 50-ych wystawiono wiele utworów znanych pisarzy, kilka z nich miało wówczas swoje prapremiery. Były to:

"Z W I A S T O W A N I E" - P.Claudela, "D I A L O G I K A R M E L I T A N E K" - G.Bernanosa, "B Ó G Ż Y W Y" - Z.Cita-Melarda, "R O Z D R O Ż E M I Ł O Ś C I" - J.Zawieyskiego, "S Ł O D Y C Z. H R A B I N A P A L M Y - R A" - C.K.Norwida.

W latach 60-ych zrealizowano: "P R Z Y D R Z W I A C H Z A M K N I E T Y C H" - J.P.Sartre'a, "M O R D E R S T W O W K A T E D R Z E" - T.S.Eliota, "J A S K I N I A F I - L O Z O F Ó W" - Z.Herberta, "T A K J A K O T R Z A..." - St.Witkiewicza i inne.

1967 Rok przełomowy dla teatru. Irena Błyska inscenizuje "W A N D E" Norwida. Do współpracy poprosiła studenta historii sztuki Leszka Mądzika, który wykonał dla niej swoją pierwszą scenografię. Nawiązywała ona do sztuki bizantyńskiej. Jak się potem okazało projekt był dobry i uzyskał nagrodę na Studenckiej Wiosnie Teatralnej.

Równolegle z tym Leszek Mądzik pracuje w grupie młodych plastyków, którzy przyjęli nazwę "Inops" i wystawia swoje obrazy na wystawach, organizowanych najczęściej w klubach studenckich.

1968 W tym roku powstały dwa projekty scenograficzne do spektaklu Kotlarczyka /realizowany w Teatrze Akademickim KUL/ "A M O R D I V I N U S" i spektaklu teatru GONG-2 pod tytułem "T E - S T A M E N T". Ten ostatni zrobiony wg Villona uzyskuje nagrodę na Studenckiej Wiosnie Teatralnej i Łódzkich Spotkaniach Teatralnych.

Oprócz tego Mądzik ma swoją wystawę w Chatce Żaka, gdzie prezentuje obrazy oscylujące nadal wokół sztuki bizantyńskiej.

1969 Leszek Mądzik przygotował kolejną scenografię, tym razem do spektaklu "T A K J A K O T R Z A..." zrobionego na podstawie tekstów Stanisława Witkiewicza przez Teatr Akademicki KUL. Możemy powiedzieć, że zainteresowania Mądzika zdążają obecnie w kierunku wykorzystania możliwości kolorystycznych świateł. Połączenie tych barwnych świateł z witrażami przywodzi na myśl

sztukę gotycką.

Praca ta uzyskała nagrodę na Studenckiej Wiosnie Teatralnej. Sukcesy te zachęciły Mądziaka do pracy w teatrze.

1969 Powstaje SCENA PLASTYCZNA przy Teatrze Akademickim KUL.

Jeszcze przez dwa lata Mądziak nie odważy się tworzyć samodzielnie, lecz będzie współtwórcą nowych przedstawień.

1970 W Lublinie odbywa się "Jarmark 70". Jest to przegląd zespołów artystycznych wyższych uczelni Lublina. Wówczas to szersze grono może obejrzeć spektakl pt: "E C C E H O M O". Jest to pierwsza praca Sceny Plastycznej. Scenariusz i scenografię przygotował L. Mądziak, a reżyserował całość Joachim Łodek. Montaż muzyczny zrobili wspólnie.

24.III. Odbyła się oficjalna premiera "E C C E H O M O".

9.V. Przedstawienie "E C C E H O M O" na Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie.

kwiecień Mądziak wystawia swoje plakaty na KUL-u.

X. Na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym we Wrocławiu twórca Sceny Plastycznej ogląda teatr Petera Schummana - Braed and Puppet, który stanie się inspiracją dla jego późniejszych dokonań.

1971 Scena Plastyczna uczestniczy w "Jarmarku 71" pokazując swój nowy spektakl pt: "N A R O D Z E N I A". Reżyserował go Jerzy Kaczorowski, a scenariusz i scenografię zrobił Leszek Mądziak. Muzykę przygotował Michał Chojecki. W spektaklu tym występują między innymi Alina Brzeska i Jacek Szot, którzy pozostali w teatrze do dziś.

2.IV. Odbywa się oficjalna premiera "N A R O D Z E N I A" w auli Teatru Akademickiego KUL. Warto przy okazji dodać, że obok Sceny Plastycznej przy Teatrze działała inna grupa, nazywająca się "UBODZY". Jej spektakle miały jednak inny charakter.

23.IV. Na Katolickim Uniwersytecie rozpoczyna się Przegląd Zespołów Artystycznych "Kullages". Od tej pory Scena Plastyczna co roku będzie prezentowała swoje spektakle na "Kullages".

6.IV. Teatr został zaproszony do Warszawy, do klubu "Riwiera", gdzie przedstawił "N A R O D Z E N I A".

wrzesień Okres przygotowania autorskiego przedstawienia Leszka Mądziaka.

- 1972 Scena Plastyczna zrealizowała spektakl, w którym po raz pierwszy aktorzy wyszli ze sceny pudełkowej na dużą przestrzeń. Było to w "W I E C Z E R Z Y". Reżyseria, scenografia i scenariusz Leszek Mądzik. Muzykę skomponował Stanisław Dąbek.
- 19.III. Teatr bierze udział w "Jarmarku 72". "W I E C Z E R Z A" wzbudza ogromne zainteresowanie.
- 23.III. Odbywa się oficjalna premiera "W I E C Z E R Z Y". Jest to bardzo ważny etap pracy w teatrze, ponieważ wiele rzeczy ulega zmianie. Zmienia się przestrzeń gry, rola aktora, scenografia jako taka przestaje istnieć a muzykę komponuje się specjalnie dla przedstawienia.
- 28.IV. "W I E C Z E R Z A" otrzymuje trzy nagrody na VII Studenckiej Wiosnie Teatralnej, za scenografię, muzykę i nagrodę Biura Prasowego Festiwalu.
- 12.V. Na KUL-u odbywa się Przegląd Zespołów "Kullages". Scena przedstawia "W I E C Z E R Z E". W czasie tego przeglądu przewodniczący ZSP KUL-u Jerzy Wolniak wręcza Mądzikowi nagrodę "za całokształt pracy twórczej".
- 27.V. Scena Plastyczna została zaproszona z "W I E C Z E R Z A" do klubu PWSP "Dziekanka" w Warszawie.
- listopad Teatr Akademicki KUL obchodzi XX-lecie swojej działalności. W programie tych uroczystości znajdują się spektakle: "W I E C Z E R Z A" Sceny Plastycznej i "C Z Ł O W I E K, C Z Ł O W I E K O W I..." - E.L.Mastersa UBOGICH.
- Poza tym odbyło się seminarium naukowe na temat: "Współczesny teatr i dramat religijny w Polsce". Referat otwierający wygłosiła prof. Irena Sławińska.
- 9.XII. Na zaproszenie "Riwieri" Scena Plastyczna wyjeżdża do Warszawy z "W I E C Z E R Z A".
- 1973 Premiera nowego spektaklu pt: "W Ł Ó K N A". Reżyserem i scenografem jest L.Mądzik, muzykę skomponował Stanisław Dąbek. Może warto wspomnieć, że najstarszymi aktorami w teatrze są: Irena Żdziebłowska, Alina Brzeska, Andrzej Kowalski i Jacek Szot.
- 3-5.V. Scena Plastyczna uszczęsniczy w VIII Studenckiej Wiosnie Teatralnej i zdobywa Grand Prix Festiwalu za "W Ł Ó K N A".

Jest to kolejny sukces teatru.

4-5.VIII. Przedstawienie "W I E C Z E R Z Y" i "W Ł Ó K I E N"

Poloni amerykańskiej i kanadyjskiej, która przyjeżdża na KUL w celach naukowych.

4.IX. Międzynarodowa Organizacja Pokojowa Pax Christi zorganizowała w Jugosławii /na wyspie Ugljan/ warsztaty teatralne. Zaproszono Mądzika, który przygotował tam heppening sakralny.

1974 Na zaproszenie Józefa Szajny Scena Plastyczna prezentuje

28.I. w Teatrze Studio spektakl pt: "W Ł Ó K N A". Szajna bardzo wysoko ocenił spektakl studentów KUL-u.

13.III. Przedstawienie "W Ł Ó K I E N" na "Jarmarku 74" w Lublinie. kwiecień Scena Plastyczna przebywa w Niemieckiej Republice Federalnej na zaproszenie Uniwersytetu we Freiburgu.

24.IV. Odbywa się premiera spektaklu "I K A R" w Niemczech. Poza tym Mądzik pokazuje "W I E C Z E R Z E" i "W Ł Ó K N A". Wszystkie spektakle przyjęte były z dużym zainteresowaniem, oczym donosi prasa niemiecka.

16.V. Na IX Studenckiej Wiosnie Teatralnej odbywa się krajowa premiera "I K A R A". Spektakl ten zdobył sobie największą popularność u widzów. Reżyserował go Mądzik, a muzykę napisał Stanisław Dąbek. Jest to bardzo swobodny przekład mitu o Ikarze na język plastyki.

10.XI. W tym czasie odbywają się w Scheersbergu Międzynarodowe Warsztaty Teatralne. Scena Plastyczna przedstawiła tam "W I E C Z E R Z E" i "I K A R A". Występy te zbiegły się z jubileuszem XX-lecia Warsztatów. Wzbudziły one wielkie dyskusje.

Mądzik prowadził również ćwiczenia w grupie.

15.XII. Leszek Mądzik otrzymuje Nagrodę Młodych im. Pietrzaka za dotychczasowe osiągnięcia artystyczne.

1975 Na przeglądzie "Kullages" teatr przedstawia "I K A R A" marzec i nowy spektakl "P I E T N O".

21-23.III. Jubileusz Sceny Plastycznej, obchodzi ona swoje V-lecie.

W programie uroczystości znajdują się trzy spektakle:

"W I E C Z E R Z A", "I K A R", "P I E T N O".

25.III. Oficjalna premiera "P I E T N A". Spektakl był zrobiony wg "Siódmej pieczęci" Bergmana. Oprócz tego otwarta została wystawa fotografii Stefana Ciechana pt: "Ślady". Były to

bardzo ciekawe zdjęcia, prezentujące niektóre spektakle Sceny Plastycznej.

Była też wystawa pt: "Spektakle Sceny Plastycznej". W czasie jubileuszu odbywało się seminarium naukowe na temat: "Znak plastyczny, sens i teatr". Uczestniczyli w nim między innymi prof. Irena Sławińska, Zenobiusz Strzelecki, ambasador RFN von Treskow, dyrektor Festiwalu Teatru Amatorskiego w Londynie Alfred Emmet, Pan Rektor Stefan Sawicki, studenci KUL i dziennikarze.

- 4.IV. Przedstawienie "I K A R A" na Konfrontacjach Młodego Teatru w Lublinie.
- 17.IV. Na inauguracji spotkań "Salon Melpomeny" w krakowskiej "Rotundzie" teatr prezentuje "I K A R A".
- 13-14.VII. "I K A R A" i "P I E T N O" dla amerykańskiej i kanadyjskiej Polonii.
- 6-12.IX. Członkowie Sceny Plastycznej uczestniczą w Warsztatach Młodego Teatru w Bocheńcu.
- 11-19.XI. Scena Plastyczna wyjeżdża na XXI Międzynarodowy Festiwal Teatrów Uniwersyteckich w Parmie. Prawdą jest, że teatr nie pasował do Festiwalu, ponieważ były tam tylko teatry polityczne. Przedstawiono "I K A R A" i grano go sześć razy, ponieważ ciągle było dużo widzów. Potem aktorzy zwiedzali Pizzę, Wenecję, Florencję i Rzym.
- W prasie włoskiej ukazały się bardzo dobre recenzje.
- 1976 Scena pokazuje "I K A R A" na Łódzkich Spotkaniach Teatralnych
- 21.II. w klubie BWA w Łodzi.
- 23.II. Występy teatru w klubie studenckim Żak w Gdańsku z "I K A R E M".
- 1-8.V. W Londynie na Ealingu odbywa się czwarty Międzynarodowy Tydzień Teatrów Amatorskich. Miting ten zorganizował The Questors Theatre, którego dyrektorem jest Alfred Emmet. Ze Sceną Plastyczną zetknął się on w 1975 roku na KUL-u i postanowił ją zaprosić na Festiwal.
- Przedstawiono tam dwa spektakle "W I E C Z E R Z E" i "I K A R A". Widownia angielska bardzo gorąco przyjęła te widowiska. Odbyło się siedem spektakli, w tym jeden dla Polonii.
- 29-30.V. Na zaproszenie studenckiego klubu "Maski" w Poznaniu Scena prezentuje "I K A R A".

11.V. Oficjalna premiera "Z I E L N I K A" w auli na KUL-u.  
Reżyseria i scenografia Leszek Mądzik, opracowanie muzyczne Andrzeja Mańka. Spektakl ten rozgrywa się w bieli i jest jednym z najlepszych spektakli tego teatru.

1977 Teatr wyjeżdża na miesięczne tournée do Austrii i Włoch.  
kwiecień

17-18.IV. Udział w VIII Festiwalu Teatrów Eksperymentalnych "Incontrazione 77" w Palermo. Scena Plastyczna grała "I K A R A", dała aż osiem przedstawień.

W trakcie Festiwalu odbywały się seminaria z zakresu gestu, ruchu i ekspresji aktorskiej.

26.IV. Na zaproszenie Uniwersytetu w Padwie teatr zaprezentował "I K A R A", a potem odbyła się dyskusja z teatrologami i studentami tej uczelni. Poza tym członkowie Sceny mogli zwiedzić Padwę, Wenecję i Florencję.

1-6.V. Scena Plastyczna bierze udział w Festiwalu "Spectrum 77" w Villach, w Austrii. Był to w zasadzie przegląd grup profesjonalnych i Scena była jedną z dwóch amatorskich. Z polskich teatrów uczestniczył w Festiwalu również teatr Szajny - Studio. Scena Plastyczna prezentowała "I K A R A", a Studio "R E P L I K E".

7-8.V. W drodze powrotnej do kraju teatr wystąpił we Wrocławiu z "Z I E L N I K I E M".

1978 Oficjalna premiera "W I L G O C I". Reżyseria i scenografia

23.IV. Leszek Mądzik, muzyka Jan A.P.Kaczmarek.

marzec "W I L G O C" na Konfrontacjach Młodego Teatru w Lublinie.

kwiecień Scena Plastyczna wyjeżdża na Łódzkie Spotkania Teatralne z nowym spektaklem.

3-24.VII. Członkowie zespołu biorą udział w Warsztacie Teatralnym na Falcie w Bolesławcu. Mądzik prowadzi jedną grupę, z którą zrealizował przedstawienie w otwartej przestrzeni. Było to doświadczenie, które miało wielki wpływ na nowy spektakl teatru.

20.VII. Przedstawienie "W I L G O C I" dla studentów Polonii amerykańskiej i kanadyjskiej KUL-u.

9-21.X. Międzynarodowy Festiwal Teatru i Sztuki Otwartej we Wrocławiu. W Teatrze Polskim Mądzik prezentuje "W I L G O C".  
9.X.

27.X. Scena Plastyczna uczestniczy w finale VI Festiwalu Kultury Studenckiej w Poznaniu. Przedstawienie "W I L G O C I"



"Ikar", Wrocław 1980.  
Copyright M. Michalski.



odbywa się w sali AZS-u przy ulicy Młynarskiej.

listopad Międzynarodowe Warsztaty Teatralne w Scheersbergu.  
Mądzik prowadzi jedną grupę.

1979

luty Tourne'e po RFN i Belgii.

26.II. Na zaproszenie Katolickiej Akademii z Hamburga Scena  
Plastyczna przedstawia "W I L G O Ć".

28.II. "Z I E L N I K" w Hamburgu. Poza tym na zaproszenie  
Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Gandawie Teatr  
gra te spektakle w Belgii. Dzięki tym spektaklom  
nawiązane ciekawe kontakty artystyczne.

paździe- Teatr Mądzika bierze udział w Międzynarodowym Festiwalu  
rnik Teatrów Ruchu w Budapeszcie. Pokazuje tam "W I L G O Ć".

listopad Udział w Międzynarodowym Warsztacie teatralnym w Scheers-  
bergu.

1980 Na zaproszenie teatru Kalambur Scena Plastyczna występuje

30-3.IV. w Muzeum Architektury we Wrocławiu. Gra trzy spektakle:  
"I K A R A", "Z I E L N I K" i "W I L G O Ć". Organi-  
zuje wystawę fotografii i masek w galerii "Jatki".

17-20.IV. Scena Plastyczna obchodzi X-lecie swojego istnienia.  
Z tej okazji odbyło się seminarium naukowe na temat:  
"Przestrzeń i kształt w teatrze". Udział wzięli między  
innymi: prof. Irena Szawińska, ks. Rektor Krąpiec, Andrzej  
Wajda, Krystyna Zachwatowicz, Andrzej Matynia, St. Ra-  
dwan, Wojciech Skrodzki, ks. Marian Lewko, Irena Byrska,  
członkowie teatru, studenci i obserwatorzy. Zaprezen-  
towane "Z I E L N I K" i "W I L G O Ć".

20.IV. Odbyła się oficjalna premiera "W Ę D R O W N Y C H".  
Dokonał także otwarcia wystawy Stefana Ciechana "Ślady".

24.IV. Wystawienie "W Ę D R O W N Y C H" na Konfrontacjach  
Młodego Teatru w Lublinie.

27-28.IV. "W I L G O Ć" w klubie studentów warszawskich Stodoła.

1-8.VI. Wyjazd do Włoch na zaproszenie Katolickiego Uniwersytetu  
Brescia. Prezentacja "W I L G O Ć I".

6-18.X. "W I L G O Ć" wyjeżdża do Francji i Belgii na zaprosze-  
nie Uniwersytetów w Lyonie i Liege.

XI. "I K A R" w Teatrze Studio w Warszawie.

4.XII. "W I L G O Ć" w Dąbrowie Górniczej.

15-16.XII. Udział w obchodach rocznicy na cześć pomordowanych w Stoczni Gdańskiej w 1970r. Scena Plastyczna pokazuje "I K A R A".

1981 Scena Plastyczna wyjeżdża do RFN do Braunschweigu 5-12.II. z "W I L G O C I A". Została zaproszona przez tamtejszą Hochschule Kunst.

6-8.III. Wyjazd do Poznania z trzema spektaklami: "I K A R", "Z I E L N I K", "W I L G O C".

Obecnie L. Mądziak przygotowuje scenografię do sztuki Czechowa pt: "I W A N O W", w Teatrze Dramatycznym w Lublinie. Propozycję tę otrzymał od dyrektora Teatru Ignacego Gogolewskiego.

Rozdział II

SPEKTAKLE SCENY PLASTYCZNEJ

"E C C E H O M O"

24 marzec 1970r.

Reżyseria: Joachim Lodek

Scenariusz i scenografia: Leszek Mądzik

Ilustracje muzyczne: J. Lodek, L. Mądzik

Wybór tekstów: Jerzy Kaczorowski

Dźwięk i oświetlenie: Michał Chojecki, Ryszard Ziętek, Janusz Rogulski

Opiekun: Adam Chruszczewski

Udział wzięli: Jaga Berezowska, Maria Kadzińska, Anna Klimanlanka, Zdzisława Kotew, Stanisława Kuchciak, Teodozja Rawicka, Irena Ździebłowska, Jacek Borzęcki, Jan Crechanowicz, Wacław Puczyłowski i Janusz Walczak.

Spektakl ten jest dość trudno odtworzyć w szczegółach, ponieważ relacje widzów są różne, spróbuję to jednak zrobić na podstawie rozmów i wypowiedzi prasowych. Zrealizowany on został w normalnej pudełkowej scenie z tradycyjnym dystansem między aktorem i widzem. Scenografia była bardzo prosta. Stanowiła ją pięć ruchomych witraży, połączonych ze sobą, które w zależności od sceny mogły unosić się lub kłaść poziomo. Miały one być stacjami, lub jak kto woli kolejnymi etapami życia Bohatera. Niczym w średnio-wiecznym misterium. Można zauważyć w nich elementy stylizowane na wielobarwny gotycki witraż. Witraże kolejno przedstawiały: embriona - symbol narodzenia, dominował kolor wiśniowy; twarze dziewczyny symbol nieodwzajemnionej miłości, kolor czerwony; Pantokratora - co oznaczało poszukiwanie Boga, witraż wielobarwny; zarys kobiecych twarzy - symbol erotyzmu, kolor złoty; trupa czaszka - symbol śmierci, kolor niebiesko-siny. Witraże podświetlane reflektorami mieniły się barwami. Nastrój całości był utrzymany jednak w tonacji czerwonej. Przed witrażami stał podest, na którym umieszczono ruchome krzyże.

Mądzik twierdzi, że jego pierwotny pomysł oscylował tylko wokół plastycznych ekspozycji. Chciał osiągnąć efekty teatralne bez udziału aktora. Ale praktyka była inna. W rezultacie w spektaklu znalazł się główny bohater, który odbywał swoją Via Crucis na oczach widzów. Wacław Puczyłowski prezentował tę rolę bardzo serio i grał z wielkim oddaniem, co nie wyszło na dobre przedstawieniu.

Kolejno egrywane były witraże, tzn. jeden z nich ekspozycyjnie i aktorzy bez słów odtwarzali zaplanowaną scenę.

Na przykład "N A R O D Z I N Y" zrobione w ten sposób: na podest weszła biała kobieta, która wniosła dziecienną trumienkę, wokół której zgromadziły się maski-pestaci. Wyjęła z trumny zawiniątko i uniosła je do góry. Wówczas na scenę wkulał się /w pozycji embrionalnej/ aktor. Potem rozwijał się, rósł i stawał dorosłym człowiekiem, napotykał na przeciwności i walczył z nimi. Zjawiały się jakieś kobiety, odgrywały go, potem powracały, ciągle snuły się wokół niego maski. Przy każdym kolejnym etapie jego życia towarzyszył mu witraż ilustrujący sytuację. Wreszcie bohater osiąga stan duchowego uspokojenia, przychodzi śmierć.

Aby wszystko było wypowiedziane do końca, z taśmy magnetofonowej od czasu do czasu wydobywa się tekst komentujący wydarzenia. Były to sentencje lub modlitwy. Aktorzy nie wypowiadają tekstów, jedynym ich sposobem określenia siebie był gest, mimika i taniec. Obok "człowieka cierpiącego" pojawiały się tańczące kobiety i maski /w wielkich białych maskach i płaszczach-skrzydłach/, ilustrujące śmierć kostuchy z nietoperzowymi szatami.

Na końcu spektaklu rozbrzmiewało "Alleluja" Haendla. Ksiądz Marian Lewke opisał krótko ten spektakl: "Ciekawa jest forma teatralna spektaklu. Widowisko oscyloowało na granicy pantomimy i baletu. Na pierwszy plan wysuwał się zdecydowanie kod plastyczny, potem gestyka, wspomagana interesującym podkładem muzycznym. Tekst został niemal całkowicie zredukowany..."<sup>1</sup>

"E C C E H O M O S" był to spektakl bardzo prosty, o jasnej fabule i kompozycji, nie sądzę, by można mu było przypisać głębokie treści jak robi to Wyrestkiewicz: "Spektakl fascynuje i zaskakuje nie tyle konwencją, która stała się mniej więcej wspólna dla większości teatrów studenckich, ile pomysłem reżyserskim bliskim koncepcji "nowego odczytania". Reżyser operuje wyłącznie takimi elementami jak ruch, plastyka, muzyka i taniec /.../

Joachim Ledek oparł się pokusie "wszystkowidzenia" i "wszystkowskazywania". Daje nam teatr poetycki pełen metafor i filozoficznych przenośni."<sup>2</sup>

W podobnym tonie napisał autor artykułu "Ambitne przedsta-

wienie": "Doznane cierpienie zaostrza w człowieku świadomość bezsensu życia /.../ u ludzi wierzących wyraża się to buntem przeciwko Bogu /.../ tę prawdę psychiki ludzkiej chcieli - jak się wydaje - wyrazić realizatorzy ambitnego spektaklu "E C C E H O M O" pokazanego ostatnio w Teatrze Akademickim KUL. Zbyt chyba mocno wyakcentowana ostatnia scena epilogu z narastającym crescendo "Alleluja" Haendla kieruje widowisko za bardzo w stronę moralitetu /.../ Nie można jednak powiedzieć, że autorzy ograniczają się do dyskusji sztywno pojętej doktryny katolickiej /.../ pozostawiają problem cierpienia otwarty".<sup>3</sup>

### "N A R O D Z E N I A"

2 kwiecień 1971r.

Reżyseria: Jerzy Kaczorowski

Scenariusz i scenografia: Leszek Mądzik

Realizacja akustyczna: Michał Chojecki

Światło: Ryszard Ziętek

Udział wzięli: Alina Brzeska, Barbara Bulzacka, Ewa Kruszevska, Grażyna Łukasiak, Ewa Śledzińska, Irena Zdziebłowska, Andrzej Kowalski, Jan Leszczyłowski, Jacek Macoch, Marek Maleszyk, Antoni Platowski, Jacek Szot, Władysław Węglarski.

W roku 1971 teatr pozostaje nadal na scenie pudełkowej, ale w tym spektaklu pojawiają się już nowe rozwiązania scenograficzne. Cała dekoracja przypomina tryptyk, którego część środkowa to płyta przykryta pomarszczoną, krwisto-siną kotarą. Odsłonięcie jej ujawnia białe maski o wyrazie obojętnym i milczącym. Boczne części to coś na kształt okien-witraży, z których prowadzą schody na teren gry.

Przed całym tryptykiem stoi podest oświetlony od spodu tak, że światło wydobywa się tylko ku górze, przez szklane wieko.

Spektakl rozpoczyna się w ciemnościach. Przed widzami zamiast kurtyny wisi biała kotarka, która staje się ekranem. Na tym ekranie pojawiają się cienie ludzi i znikają. Po jego opadnięciu widz dostrzeżego dwie postaci zwinięte razem.

Z bryły tej zostaną powołani do życia Adam i Ewa. Wchodzą oni w świat, który pełen jest maszkar odprawiających nad nimi dziwne

tańce. Rozwijają swoje potężne ramiona i straszą wielkimi maskami. Następnie reżyser stara się stworzyć kilka ładnych obrazów plastycznych. Sądzę, że trudno mówić o narracji tych urywanych fragmentów. Najpierw na rozświetlonym podeście Adam i Ewa połączeni są w miłosnym uścisku, a za nimi pojawia się krwista kotara ujawniając maski do niej przyklejone. Jest to kotara pomarszczona utrzymana w tonacji niebiesko-czerwonej. Sądzę, że ma to być symbol cierpienia i krwi towarzyszącej miłości i narodzinom. Potem bohaterowie tworzą znaną figurę Pietę. W tym momencie podchodzą do nich maski, kładą na ich barki krzyże i worki pokutnicze, twarze pokrywają maskami. Adam i Ewa dźwigają ten ciężar. A zatem mamy tu częściową reprodukcję zdarzeń związanych z cierpieniem Syna Bożego.

Postaci pojawiają się na scenie i znikają, by zaznaczyć przemijanie, wreszcie zrzucają krzyże i odchodzą w świat, z którego przyszli. Rozświetlają się wówczas boczne okna tryptyku, a oni wchodzi po schodach i stają w świetle z podniesionymi ramionami. W środku na podeście jedna z maszek tańczy swój szaleńczy taniec.

Znów przed widzami wznosi się biały ekran i pojawiają się cienie ludzi połączonych ze sobą. Sądzę, że miał to być element nadziei.

Mądrzak mówi o tym spektaklu, że potraktował w nim zbyt prosto problem dobra i zła.<sup>4</sup> Muzyka spełniała tu rolę samodzielnego komentatora, słów nie było.

Światło czerwone i fioletowe zbyt jednoznacznie wskazywało na to, że rozgrywa się dramat ludzi. Jakbyśmy sami nie wiedzieli, że narodzenie jest cierpieniem, a życie to pytania i niespełnienia.

Spektakl ten był na pewno bardziej interesujący niż "E C C E H O M O", chociażby od strony formalnej. Odbywał się już bez słowa i wprowadzał ciekawsze rozwiązania oświetlenia scenicznego. Było więcej świateł punktowych, raczej jasnych, ciekawe kostiumy i co najważniejsze mniej natrętne symbole.

A oto co na ten temat miał do powiedzenia ks. M. Lewko: "Najslabszym punktem inscenizacji jest reżyseria. Trzeba koniecznie oddać zespół pod opiekę dobrego choreografa, pomyśleć o regularnych ćwiczeniach baletowo-rytmicznych. Zbędne wydkużanie niektórych scen i gubienie harmonii w wykonywaniu figur tanecznych wywoływało niekorzystne wrażenie."<sup>5</sup>

Przytaczam także fragment wypowiedzi Mądzika na ten temat:  
"Do "N A R O D Z E N I A" mam jednak duży dystans. Spektakl poruszał także problemy takie jak zło, dobro w sposób zbyt dosłowny, aby nie powiedzieć nawet - łatwy."<sup>6</sup>

O tym spektaklu niewiele napisano, a jeżeli już to były to krótkie omówienia podkreślające plastyczny charakter przedstawienia.

## "W I E C Z E R Z A"

23 marzec 1972r.

Reżyseria, scenografia, scenariusz: Leszek Mądzik

Muzyka: Stanisław Dąbek. Wykorzystano kompozycje Led Zeppelin.

Realizacja akustyczna: Michał Chojecki

Światło: Ryszard Ziętek

Dźwięk: Andrzej Mańka

Udział wzięli: Alina Brzeska, Barbara Bulzacka, Grażyna Dzirba, Ewa Klimczak, Jolanta Sokołowska, Anna Strzałkowska, Irena Ździebłowska, Roman Brzezicki, Olgierd Dąbrowski, Mieczysław Falkowski, Andrzej Kowalski, Jacek Szot.

"W I E C Z E R Z A" to pierwszy spektakl realizowany w całości przez Mądzika, poza muzyką, którą napisał Stanisław Dąbek. Ich współpraca da z czasem interesujące rezultaty w "I K A R Z E" i "W Ł Ó K N A C H".

"W I E C Z E R Z E" trudno opisać, tak jak i następne spektakle, bo nie są one fabularne w tradycyjnym pojęciu. Jest to szereg pojawiających się obrazów plastycznych, które budują wraz z muzyką, szczególną narrację.

Scenografię tworzyły białe ruchome parawany, które na początku budowały długą /lekko zamkniętą w głębi/ przestrzeń. A w trakcie trwania przedstawienia poruszały się zmieniając teren gry. Rozszerzały go, zamykały, dzieliły na mniejsze części. W ten sposób wprowadzały zmiany nastroju.

Na początku, daleko w głębi za ostatnimi parawanami, pojawia się koło młyńskie, które oblepione jest lustrami. Światło padające z góry na obracające się koło powoduje świecenie luster. Tworzą one świetlną drogę w kierunku widza. W pewnym momencie na koło spada z góry czerwona tkanina i znika w dole. Potem poja-



wiają się z dwóch stron ręce połączone w uścisku. Całą scenę zamykają parawany robiąc zjazd do środka. Od strony widza wychodzi do parawanów człowiek, ubrany tylko w robocze spodnie, próbuje dostać się do koła, ale parawany walczą z nim, zagrażają mu drogę. Nagle rozsuwają się i w szczelinie, na kwiecistej kracie, pojawia się naga dziewczyna. Trwa to krótko, potem znów rozpoczyna się walka z parawanami. To cofanie się w głąb, zjazd na boki i odgradzanie się od widza, cały ten taniec ruchomych płaszczyzn podkreśla grozę sytuacji. W pewnym momencie, gdy człowiek jest już bezsilny, ściany rozjeżdżają się i z tyłu otwiera się widok na "wieczerzę". Siedzi tam sześć dużych postaci w maskach. Wykonują one rękoma gesty zaczerpnięte z liturgii mszalnej. Parawany tworzą wąski kanał. Wówczas maski unoszą się do góry, zostaje tylko środkowa. Nagle z góry, z rozhuśtanej liny, spada człowiek-Chrystus rozbijając ją na pół. Postaci z "wieczerzy" zmieniają swój stół na krzyż i zawieszają na nim Chrystusa.

Zapada ciemność. Wolno wchodzi światła i kobiety w bieli, które przynoszą mu miłość. Wówczas z ciemności spadają silne uderzenia i powalają go na ziemię. Następną sceną to obmywanie ciała. Dziewczyna podaje Chrystusowi chustę i obmywa mu twarz. Wchodzi oprawca i znów zadaje kilka ciosów. Z boków wchodzi postacie, które kładą ciało na wózek. Scenę tę oświetla punktowiec, oświetlający, jako element centralny, głowę leżącego.

Wchodzi procesja, klęka przed wózkiem, trwa tak chwilę, po czym oddala się. Parawany tworzą wąską, długą przestrzeń, wózek wjeżdża w nią niczym do grobu.

Właściwie jest to koniec spektaklu, ale nie dla tych którzy pozostają, bo oto na oczach widza dokonuje się demontażu. Postępuje się tak jakby zdjęcie dekoracji uwalniało nas od tego co było w ciemnościach.

A oto jak opisał fragment z "W I E C Z E R Z Y" Wojciech Chudy: "Gra białych i czarnych płaszczyzn tworzy scenerię oczekiwania na Boga. Współistnienie czystości i mroku. Smukłe, białe plansze, z których buduje się przestrzeń godną przyjąć świętość. Przestrzeń wyczekująca na tego, który ma się zjawić. Biel i czerń niewiadomego. Gotycki op-art. A kiedy przychodzi oczekiwany, jest tak samo jak było już kiedyś. Jakieś ręce, które go biją i inne wycierające mu chustą twarz, współczesny krzyż. Szpitalne łóżko

na kółkach."<sup>7</sup>

Po raz pierwszy Mądzik wyszedł ze sceny, aby poruszać się w wielkiej przestrzeni. "W I E C Z E R Z A" pod każdym względem jest nowatorska. Bardzo ważną dramatyczną rolę pełnią światła. Zostały one z wielką precyzją ustalone, zarówno kolor jak i natężenie oraz kierunki. Muzyka jest nierozdzielnie związana z przestrzenią. Pojawiają się jeszcze aktorzy, ale coraz częściej w masce. Bardzo interesującym rozwiązaniem były parawany. Właściwie mogą stwierdzić, że o takich parawanach pisał Craig, Meyerhold i Moholy-Nagy /profesor z Bauhausu i jeden z prekursorów sztuki kinetycznej/.

Na temat tego spektaklu Hausbrandt napisał w "Polityce":  
Teatrem zdarzeń plastycznych okazał się również teatr studencki Scena Plastyczna /spektakl "W I E C Z E R Z A"/. Znakomite zgranie ruchomych białych ekranów, punktowych reflektorów. Dziesiątki aktorów operujących brawurowo tym prostym sprzętem i nawiązujących do sztuki romańskiej /.../ Teatr niedawno jeszcze naiwny i przeładowany dość tandetnymi pomysłami, dojrzał i wydorósł /.../<sup>8</sup>  
O spektaklu tym napisała także Maria Bechcysz-Rudnicka i Wacław Tkaczuk. Przytaczam niżej te wypowiedzi.

"W I E C Z E R Z A" - ta z kolei wyrażała niepokój, poszukiwanie prawdy czy ideału. Efekt wizualny polegał na pogłębieniu perspektywy przy pomocy zwielokrotnionego odbicia lustra. Czynności zespołu sprowadzały się głównie do zręcznego przesuwania białych parawanów - przeszkód.

Niepokój potęgowały ekspresyjne maski."<sup>9</sup>

"W I E C Z E R Z A" obficie wykorzystuje technikę aluzji. Może się nawet wydać nadmiernie uwikłana w symbolikę. Nie tyle oddziałowuje treścią co kształtem, bezbłędną wizją, obrazem o dużej sugestywności, który ma za zadanie poruszyć przede wszystkim wyobraźnię. Zadanie to spełnia, pozostawiając nas jednak w pewnym chłdzie, w namyśle, w którym górują przede wszystkim emocje estetyczne. Sprawy ludzkie przeniesione w misterium, jakby się zatrzymały."<sup>10</sup>

"W Ł O K N A"

2 maj 1973r.

Reżyseria, scenariusz i scenografia: Leszek Mądzik

Asystent reżysera: Andrzej Kowalski

Muzyka: Stanisław Dąbek. Wykorzystano kompozycje Boba Dylana.

Akustyka: Andrzej Mańka

Światła: Tadeusz Cybula

Udział wzięli: Alina Brzeska, Joanna Dubilis, Gabriela Przybalak, Iwona Skibińska, Jolanta Sokołowska, Irena Żdziebłowska, Janusz Malinowski, Roman Brzezicki, Olgierd Dąbrowski, Mieczysław Falkowski, Andrzej Kowalski, Andrzej Senko, Jacek Szot, Krzysztof Słazak.

Spektakl ten był właściwie pierwszym dużym sukcesem Sceny Plastycznej, ponieważ uzyskał on Grand Prix Lubelskiej Wiosny Teatralnej, co pozwoliło poznać ten teatr szerszej publiczności.

Scenografia jest w zasadzie bardzo prosta. Długa przestrzeń w kształcie kanału, podzielona na kilkanaście kwater tworzących na ziemi czarno-białą szachownicę.

Ciemność. W głębi zapala się czerwony reflektor oświetlający szczelinę w płótnie - bruzdę ziemi, z której płynie woda. Przy źródle tym dostrzegamy klęczącą postać, która stara się napić wody. Obraz znika. Całą przestrzeń przedziela na pół biały ekran i w tym momencie pojawiają się na nim bazk kształtne, plazmatyczne cienie i jakies poruszające się ręce. Ekran wyciemnia się stopniowo, unosi do góry odsłaniając z tyłu pochylnię. Siedzi na niej kobieta w pozycji porodowej i z jej łona wychodzą na świat cztery embriony. Spadają w dół, toczą się zawijając w białe płótna.

Ostatni zostaje zatrzymany przez postać, która nagle pojawia się w środku podestu /był tam duży otwór/. Całą scenę oświetla punktowiec. Zatrzymany człowiek próbuje wydostać się z białego kokonu i udaje mu się to. Wtedy z pochylni zsuwają się na niego duże maski i zabierają go z sobą, niczym strumień wody - "rzeka życia".

Z tyłu w głównej kwaterze pojawia się postać siedząca wysoko na drabinie. Człowiek podnosi się i patrzy na nią. Nagle z czarno-białej szachownicy powstają kukły i powoli unoszą się

do góry. Są krwiste-sine, zniszczone i workowate. Wszystkie zdają się być martwe, ale w jednej dostrzega jakby iskrę życia. Kukły znikają. Wówczas unosi się nad nim fioletowa folia i owija go jakby chciała zabrać ze sobą w pozaziemską przestrzeń. Człowiek walczy z nią i wreszcie udaje się mu wyzwolić z tej materii. Po raz wtóry czarno-biała szachownica ożywa, unoszą się z niej białe fosforyzujące kwadraty i zaczynają tańczyć w ciemności /są kierowane przez ludzi ukrytych w mroku/. Jest to taniec chaotyczny, więc człowiek chce go uporządkować. Postanawia z tych kwadratów zrobić budowlę - może wieżę Babel. Chce żeby to było dzieło jego życia, żeby mógł je poświęcić Bogu.

Kilkakrotnie ustawia z nich strzeliste formy, ale ciągle pojawia się bóstwo, które rozbija jego osiągnięcia. Jest to praca Syzyfa. Domyśla się, że jego dzieło nie podoba się Bogu i powinien stworzyć nowe. Postanawia zbudować drogę, która zaprowadzi go we właściwą stronę. Tym razem udaje się. Rusza tą drogą, by na jej końcu spotkać swojego sebowtóra. Próbuje dostrzec do tego drugiego, ale nie petrafi. Finał. Porządkowi wyprowadzają widzów z sali. Z głośników dobiega muzyka. Jest to ballada Boba Dylana.

Wejciech Chudy tak opisał fragment "W Ł Ő K I E N": "Gdzieś tam na heryzoncie w zimnej poświacie stoi bóstwo. Nieubłagana i daleka potęga. Małe stłamszone postaci ludzkie, oblane jakby potem męki - brudnymi barwami. Brudne światło wydobywa je z ciemności, jak poźną po kolejnym upadku, próbując znów coś na daremno zbudować. Rezpaczliwa, ostro rejestrowana muzyka, potęguje wrażenie pareksyzmu wysiłków człowieka. Człowiek zbliża się do zimnego bóstwa. Brnie powielając raz jeszcze edwieczny błąd, archetyp bałwechwalstwa. Jest w tej tragicznej dredze trud i cierpliwość robaka."<sup>11</sup>

Ote fragment recenzji zamieszczonej w "Teatrze":

"W Ł Ő K N A" zaskakiwały maestrią warsztatową. Znakomitą organizacją plastyczną i muzyczną. Skupiały się wokół tematu kondycji ludzkiej. Mówiły o sprawach poważnych w sposób dojrzwały i mądry."<sup>12</sup>

## "I K A R"

24 kwiecień 1974r. premiera w RFN-Freiburg

16 maj 1974r. premiera w Lublinie.

Reżyseria, scenariusz, scenografia: Leszek Mądzik

Muzyka: Stanisław Dąbek

Akustyka: Andrzej Mańka

Światło: Sergiusz Raczkowski

Udział wzięli: Alina Brzeska-Mądzik, Roman Brzezicki, Agnieszka Golka, Krzysztof Mazur, Adam Rosochacki, Urszula Retzlaff, Urszula Stypińska, Jacek Szot, Janusz Staworko, Anna Młotkowska, Iwona Skibińska, Olgierd Dąbrowski, Irena Zdziebłowska, Joanna Dubilis, Katarzyna Echt, Andrzej Senko.

W roku 1980 odtworzono "I K A R A", obsada była taka jak w "W E D R O W N Y C H".

Spektakl ten miał największy oddźwięk w Polsce. Świadczy o tym duża ilość recenzji jakie pojawiły się po premierze. Rozpisywano się szeroko o jego formie, o nawiązywaniu do starego mitu czy obrazu Breugla.

Przestrzeń gry to trapez, który rozszerza się w kierunku widzów. Jest on podzielony na dwie strefy: czerwoną i czarną. Oczywiście wszystko dzięki odpowiedniemu rozmieszczeniu kotar.

Spektakl rozpoczyna biegnący człowiek, który zataczając kręgi zbliża się coraz bardziej do widza. Z przodu wychodzą cztery kobiety i rozścielają białą płachtę. Kiedy biegnąca postać wchodzi w strefę płótna, unosi się ono do góry tworząc nad nią biały namiot. Jeszcze chwilę porusza się pod namiotem. Muzyka, która narastała do tej pory, urywa się i namiot spada na niego. Od tyłu wyjeżdża pięć dużych tryptyków. Są one szare na zewnątrz, a złote po otwarciu. Przed tryptykami jedzie czerwony wózek inwalidzki, a na nim szara postać w białej masce. Potem rozpoczyna się taniec tryptyków, które osaczają wózek i nie pozwalają mu wyjść poza krąg swych działań. Poruszają się one na kółkach, wobec czego ich ruch jest płynny.

Muzyka zmienia tempo, tryptyki zjeżdżają na bok i tylko jeden z nich pozostaje. Ustawia się centralnie, otwiera i ozłaca wózek. Światła tworzą wokół niego aureolę. Muzyka urywa się,

wózek skacze do góry zrzucając siedzącego na nim człowieka. "Tragedia Ikara rozpoczyna się dopiero po upadku. Homo-ens inwalidum, skażony przygodnością, kaleka już przez fakt swego narodzenia. Odyseja, a raczej gehenna barczystej postaci odzianej w szmacyany płaszcz, siedzącej na wózku inwalidzkim. Cykl upadków i porażek. Rytm muzyki sugerującej rychły kres. Ikar jest brzydki i brudny jak żebrak.

Jego nienawiść i bunt, które jakby nie brały pod uwagę tego, że nigdy nie będzie piękny i krzepki. Pokraczne, wykrzywione spazmem gesty odrzucenia. A jednak za chwilę, gdy nieznanne siły unoszą jego wózek w górę, zostawiając jego samego na ziemi - unosi błagalnie ręce do góry i modli się jak do sacrum, do symbolu swej klęski."<sup>13</sup>

Potem przy krzykach i wyciach pojawiają się w przestrzeni manekiny siedzące na krzesłach, są krótko i znikają. Człowiek wyciąga ręce po swój przedmiot i otrzymuje go. Siada tyłem do widzów, bo oto rozświetla się tylna czerwona kotara. Z tyłu za nią, niczym w innym nierealnym świecie, widać cienie wielkich masek-postaci kroczących w procesji i niosących ciało. Obraz znika. Z boków wyjeżdżają tryptyki i tańczą dookoła Ikara. W pewnym momencie dostrzegamy w jego ramionach biały manekin kobiety, ale trwa to sekundy. Za czerwoną półprzeźroczystą kotarą pojawia się następna scena - jakby ze snu. Potężne koło obracane przez dwie postaci-maski i kołysząca się jak waga kobieta. Niektórzy określają te symbole jako Fortunę i Iustitię. Rozlega się straszny hałas, Ikar spada z wózka, światła gasną. Przestrzeń otwiera się tzn. rozsuwa się czerwona kotara. Za nią po bokach znajdują się dwa praktykable, na których niczym na widowni siedzą cztery szeregi granatowych manekinów z białymi głowami. Widownia manekinów zbliża się powoli i majestatycznie spychając przed sobą Ikara. Jedynie przez różne kręgi światła /fioletowe, czerwone i zielone/, kiedy dojeżdża do autentycznej widowni - rozbija się. Jeden z manekinów wypada wraz z Ikarem na ziemię i tak trwają. Z tyłu wyjeżdżają tryptyki, otwierają się, by stworzyć złotą ścianę, a nad nimi pojawia się czerwone światło niczym poświata.

Zapalają się wszystkie światła, widzowie odchodzą.

W spektaklu tym nastąpiło autentyczne i pełne połączenie

wszystkich elementów tworzących to widowisko: muzyki, światła, dźwięku i obrazu.

Podczas wyjazdów zagranicznych można było spotkać się z taką oceną teatru: "Ikar został ukazany w zrodzonej z marzeń wersji mitu o wścibskim lotniku. Po tym upadku pojawia się jako podsądny na inwalidzkim wózku w towarzystwie motywu muzycznego "Dies irae", otoczony przez wirujące posągi duchy /.../ Ten teatr posiada archaiczną surowość oraz operuje niemal pierwotnymi środkami wyrazu."<sup>14</sup>

Leszek Mądzik mówił o tym spektaklu w taki sposób: "Pomysł przygotowywanego spektaklu zaczerpnąłem z obrazu "Dedał i Ikar", a także sięgnąłem do lektury o Breuglu przyjmując, że Ikar to parabola historii człowieka. Przewiduję całkowite zredukowanie aktora do roli manekina, do "człowieka bez niego samego". Akcję zamierzamy rozegrać w dwóch planach. Wynikłe stąd opozycje powinny stworzyć grę znaczeń."<sup>15</sup>

A oto inne recenzje:

"Ogromne maskary przekształcone w pozłacane muszle hałasują groźnie wokół kulawego Ikara, który posuwa się na małym wózku - za kotarą rozgrywają się mistyczne sceny, nie z tego świata. Zetknięcie się rytmu i logiki, religii i praktyki nie potrzebuje słów by zaznaczyć kontrast."<sup>16</sup>

"Ostatnie cztery spektakle Sceny /do /I K A R A"/ w pełni potwierdzają możliwość precyzyjnego przekazu pozasłownego /.../

W zunikowanym społeczeństwie nie ma miejsca dla człowieka, który chce zrealizować swoje marzenia, nie ma miejsca dla tych, którzy chcą być zbyt wysoko.

W głębokiej i ciemnej perspektywie /"I K A R A"/ pojawiają się obrazy, kołyszący się wózek - symbol niemożliwości ludzkich. Koło śmierci i Temida. Najazd widowni jest makabryczny - to coś nieuchronnego. Następuje załamanie widowni."<sup>17</sup>

"W ramach Sceny Plastycznej oglądałem dwa dramaty bez słów "I K A R A" właśnie i "W I E C Z E R Z E". Oba zrealizowane wg scenariuszy Mądzika. Są to parafrazy znanych mitów, funkcjonujących w naszej kulturze. Przedstawienia piękne, porywające dramatycznością wizji, niepokojące wielością znaczeń."<sup>18</sup>

"P I Ę T N O"

25 marzec 1975r.

Reżyseria, scenariusz, scenografia: Leszek Mądzik

Muzyka: Stanisław Dąbek

Akustyka: Andrzej Mańka

Światło: Sergiusz Raczkowski

Udział wzięli: Alina Brzeska-Mądzik, Roman Brzezicki, Olgierd Dąbrowski, Mieczysław Falkowski, Agnieszka Golka, Włodzimierz Kloc, Sergiusz Raczkowski, Urszula Retzlaff, Urszula Surna, Andrzej Senko, Jacek Szot, Wit Wojtowicz, Krystyna Echt, Iwona Skibińska.

Spektakl ten powstał z zainteresowania "Siódmą pieczęcią" Bergmana. Był dobry, ale po "I K A R Z E" nie został w pełni dostrzeżony.

Przestrzeń teatralna to trzy kanały-mansjony, które są w zasadzie statyczne i wobec nich wszystko się dzieje. Z boku znajdują się jeszcze małe szare parawaniki, które poruszają się zmieniając pole gry. Kanały zasłonięte są kotarami. Za jedną z nich pojawia się nagle człowiek w kamizelce ratunkowej /roboczo zwany Giermkim/. Kula się on po ziemi, przecina kotarę i wydostaje na zewnątrz. Wstaje i podchodzi do 1-go kanału, gdzie znajduje się Rycerz na wózku. Rycerz pojawia się za kotarą w niebieskim świetle, kotara podnosi się i pozwala wyjechać mu na środek. Tam następuje spotkanie Giermka z Rycerzem. Nagle nad ich głowami pojawia się trumna, która zjeżdża na dół i kładzie się u ich stóp. Na trumnie znajduje się lustro, które oświetlone reflektorem odbija światło na twarz Rycerza. Giermek odciąga go na bok. W kanale 2-gim otwiera się nowa sytuacja. Dziewczyna popycha koło, w które wpleciony jest człowiek. Powoli toczy go do trumny, na której właśnie podnosi się krzyż. Człowiek bierze krzyż jak dyśiel i wywozi trumnę poza teren gry.

Z tyłu za parawanami pojawiają się dwie głowy oświetlone świecami, poruszają się one z tyłu i znikają. Tymczasem przed widzami tworzy się ściana z szarych parawanów, które wyjechały z boku, a nad nimi pojawiają się białe maski. Wyglądają one góra jedna po drugiej. Giermek wywleka zza parawa-



nów manekiny i zrzuca je na stos przed widzami. Parawany się rozjeżdżają, a w drugim kanale widać leżącą dziewczynę, bawiącą się lalką, dookoła niej są ustawione świece. Z tyłu stoi kobieta z aureolą.

Drogę przejeżdża Rycerz i znika. W trzech kanałach pojawiają się mężczyźni i rzucają trzy białe liny, przywiązują je do praktykabili, na których siedzi cała widownia. Wszyscy ruszają w kierunku grebu wykopanego gdzieś poza dotychczasowym terenem gry i tam zatrzymują się. Widzowie spoglądają w grób, w którym klęczy przed trumną człowiek odziany w hełm i kamizelkę ratunkową.

A oto bardziej interesujący opis finału spektaklu:

"Finał.

W ciemności, którą rozgrywa migotanie stroboskopowego światła, jak w nieciągłej rzeczywistości, widać heroldów śmierci. Sine-srebrzyści w kaskach na głowach, skupieni i napięci ciągną na linach pedest, na którym siedzi widownia. Platforma sunie gładko i bez drgnień. Tylko w przeraźliwych błyskach jak w ruchomych sekundach utrwalonych naklisy coraz bliżej są srebrzyści wysłannicy. Koniec Podróży. Zapalają się światła. Cisza. W regu sali za podwyższeniem sceny, widnieje głęboka dziura wykopana aż do żywej ziemi. Podchodzi się doń. W milczeniu zaglądają tam speszeni widzowie. Grób, z którego bije chłód, powiew grobu. Na jego dnie obok własnej trumny klęczy Rycerz."<sup>19</sup>

"P I E T N O" nie oczekiwało się takiego uznania na jakie zasługiwało. Być może to sława "I K A R A", który był cały czas wystawiany, przyczyniła się do tego. W każdym razie ten pomysł z autentycznym grebem był interesujący. Spektakl istniał tak długo, jak długo Uniwersytet Katolicki był w remencie i na jego dziedzińcu było kilka wykopanych dołów.

W "Sztuce" napisane o tym spektaklu: "Leszek Mądzik najlepiej sobie radzi z przestrzenią sceniczną, intuicyjnie wydebywając i wykerzystując elementy, które ją tworzą. Szczególnie widoczne to było w spektaklu "P I E T N O" epartym na "Siódmej pieczęci" Bergmana. Mniej tu było obrazków /.../ natomiast wyczuwało się treskę i wysiłek skierowany właśnie w stronę stworzenia naturalnej całości fabuły."<sup>20</sup>

Przekazuję również kilka uwag na temat spektaklu zrobionych przez Irenę Sławińską i Ryszarda Kieracińskiego.

"Ostatni - jak dotąd - spektakl L. Mądzika /wiosna 1975/ wskazuje znowu na dalszą ewolucję jego poetyki teatralnej: po raz pierwszy poetykę tę poddano zasadzie stylizacji o założeniach niemal ilustracyjnych. "P I E T N O" /bo tak nazywa się ten spektakl/ jest przekładem na kod plastyki teatralnej wizji filmowych Bergmana."<sup>21</sup>

"Centralnym punktem programu była premiera nowej sztuki "P I E T N O" opartej na motywach zaczerpniętych z "Siódmej pieczęci" Bergmana. Na warsztacie Mądzika znalazł się odwieczny dla człowieka problem śmierci.

Wbrew opiniom pesymistów twierdzących, iż teatr plastyczny Mądzika osiągnął swe apogeum w "I K A R Z E", znalazł on ścieżkę, która zaprowadziła go dalej i wyżej."<sup>22</sup>

"Z I E L N I K"

11 maj 1976r.

Reżyseria, scenariusz, scenografia: Leszek Mądzik

Muzyka: Andrzej Mańka

Akustyka: Andrzej Mańka

Światło: Sergiusz Raczkowski

Udział wzięli: Izabella Andrzejczak, Alina Brzeska-Mądzik, Roman Brzezicki, Agnieszka Golka, Włodzimierz Kloc, Beata Marcinkowska, Krzysztof Mazur, Urszula Retzlaff, Adam Rosochacki, Jacek Szot, Wit Wójtowicz.

Tak jak "P I E T N O" zainspirował Bergman, tak "Z I E L N I K" jest wynikiem zainteresowania rzeźbą Aliny Szapocznikow, zwłaszcza jej cyklem form o tym samym tytule.

W tym spektaklu nadal mamy do czynienia z podobnie skonstruowanym terenem gry jak w poprzednich, jednak cała oprawa plastyczna jest inna. Wszystko rozgrywa się w sterylnej bieli i tylko światła pełnią tu funkcję narratora. Niedaleko od widza znajduje się biała kotara, która tworzy oddzielną, małą przestrzeń.

Spektakl rozpoczyna się tym razem na pełnym świetle, lecz nie oznacza to, że światło zdradza nam tajemnice zza kulis. Panuje wielki bałagan wszystko wydaje się bez ładu.

"Sucheść jest keleritem przeważającym w tej schyłkowej wizji. Szareść zaszuszonego zielska uderza w scenie, która nastąpiła przecież po feerii kolorów scen poprzednich. Barwy namiętności i erotyzmu ustępują miejsca bezwzględnej, wciskającej się wszędzie szarości. Kolor nagości kobiety spopielał i rozpadł się w pył, czerwień czterech porządów wypkwiłała i znikła. Panięć jest krewną śmierci. W biologii erotycznej zaczyna się umieranie. Krzyk muzyki opartej na dysonanansie jest już tylko ustającym pulsowaniem - Cisza. W niej z trzaskiem spadają z góry i zwisają w powietrzu zaszuszone szmaty, strzępy ludzkie. Niekształtne formy Szapeczników, "wydróżeni ludzie" Elieta."<sup>23</sup>

"Z I E L N I K" był pierwszym spektaklem, który obejrzałem w wykonaniu tego teatru. Zrobił na mnie ogromne wrażenie. Wtedy jeszcze nie potrafiłem sobie wielu rzeczy uzmysłowić i może dlatego to przeżycie było tak wielkie. Jedyną rzeczą jaką utkwiła mi z tamtego przedstawienia to otwarcie przestrzeni zaraz po świetle strobeskopowym i po scenie z człowiekiem-ptakiem. Nagłe przejście z takiego małego terenu gry do /wydawało mi się/ nieskończonego. Mają rację Ci, którzy twierdzą, iż spektakle Mądzika należy oglądać tylko raz i być z tym co pozostawiły.

Oto fragment z "Projektu": "Sugestia nawiązywania do ostatniego okresu Aliny Szapeczników jest świadoma, w minimalnym jednak stopniu dotyczy ekspresji plastycznej. Pewne pokrewieństwa/.../ ograniczają się raczej do sfery znaczeń. Zawarte w "Z I E L N I K U" Szapeczników wątki piękna życia i tragizmu przemijania, fascynacji chwilą, która jest naszym udziałem, zostały w bardzo indywidualny sposób rozwinięte przez Mądzika."<sup>24</sup>

"Z I E L N I K" to nowa premiera w Scenie Plastycznej. "Z I E L N I K" symbolizuje śmierć, zasądzenie w pamięci odbić człowieka, do których się wraca jeszcze, lecz coraz rzadziej. Nie ma w tym spektaklu łatwego optymizmu, jeśli pojawia się to punktowo, na krótki czas/.../ Kobieta spełnia tu jakąś rolę dominującą, fatalistyczną, ale nie jest to chyba mizoginia - - tego "Z I E L N I K O W I" nie można zarzucić/.../ Mądzik rezygnuje z pięknych efekciarskich ozdobników, tak kieruje kształtem scenicznym materii, by nie było tam nagłych przebłysków nad pozostałe sceny /.../ I za to ciągłe poszukiwanie, za ten niepokój, który nurtuje Mądzika należy mu się szcze-

gólne uznanie. A za "Z I E L N I K" szczególnie."<sup>25</sup>

"Z I E L N I K" swoista kompozycja światła, ruchu, muzyki to najczystsza forma teatru, jaką można sobie tylko wyobrazić, przemawiająca osobistym kodem plastycznym. Kilka obrazów rozgrywających się w specyficznej aurze, zachwycających pięknem kompozycji, próbujących uchwycić takie wartości, jak "miłość", "narodziny", "śmierć". Trzeba mieć rzeczywiście wyobraźnię dużej miary, aby stworzyć widowisko o tak osobistym i niepowtarzalnym kształcie."<sup>26</sup>

I oto gasną światła na krótką chwilę, słychać szum rozwijanych folii i spadających lin. Jest bardzo głośna muzyka. Akterzy w ciemności tworzą niedużą przestrzeń, w której ma się spektakl rozpocząć.

W stroboskopowym świetle pojawia się człowiek-ptak, zawieszony na linach i owinięty w białe bandaże. Jest rozkołysany, jego ruchy są wyolbrzymione przez światło. Przestrzeń jest niemal dotykalna, zamknięta niczym klatka. Z boków wychodzą dwie białe kobiety, mijają się gdzieś pod kotarą i podchodzą do środka. Leży tam muszla, biała na zewnątrz, a krwista wewnątrz. Rozchylają ją, by ujawnić pod spodem niekształtny manekin przypominający kobiece ciało. Otwierają i zamykają muszlę kładąc się na ziemi, potem biorą ją i wychodzą.

Człowiek-ptak spada. Muzyka zmienia tempo, światła stroboskopowe gasną, wchodzą boczne, żółte. Człowiek obejmuje manekin i toczy się z nim. Być może jest to symbol aktu miłosnego. Zapada ciemność. Pierwsza kotara opada i otwiera się przestrzeń. W dali, gdzieś wysoko na drabinie, pojawia się naga kobieta z rozwianymi włosami. Wznosi ręce. Towarzyszy jej piękna muzyka. Ta powracająca kobieta jest jedynym naturalnym obrazem w całym spektaklu. Gasną światła nad drabiną a rozświetlają się kolorowo /czerwono, fioletowo, zielono, żółto/ nad dywanem położonym na ziemi. Trzymają go dwie postaci z obu stron, leżący na nim człowiek jest przetaczany na boki. Z tyłu zbliżają się i ogromniają cztery kukły kobiety, podchodzą do dywanu. Człowiek-ptak przetaczany jest kolejno do każdej z nich. Klęka, wyciąga ręce i sięga do ich brzuchów, ale wyciąga tylko pakuły. Jedynie ostatnia kobieta na wyciągnięte ręce obniża się do niego. Znowu pojawia się naga dziewczyna -

- symbol czegoś nieosiągalnego. Zaskaniają ją opuszczający się z góry dywan, do którego wyjeżdżają z boków dwa klęczące manekiny, oświetla je mała smuga światła z góry. Z ich ramion spadają delikatne peleryny. Zza dywanu wyłaniają się ręce, które ściągają maski manekinem z głowy i obracają je w stronę widzów.

Światła gaśnie, postaci odjeżdżają, dywan bardzo wolno się unosi. Po raz trzeci pojawia się naga kobieta. Wszystkie światła się rozświetlają i słychać, że z dali zbliżają się jakieś grzmetry. Na każdy taki grzmet spada z góry atrapa, bezkształtna forma z ludzką twarzą.

Wypełnia się "Z I E L N I K". Atrapy spadają coraz bliżej widzów, niemal dotykają ich. Tak zabudowana przestrzeń pozostaje do zupełnego wyciszenia.

"W I L G O Ć"

23 kwiecień 1978r.

Reżyseria, scenariusz, scenografia: Leszek Mądzik

Muzyka: Jan A.P.Kaczmarek

Wykonanie: Jan A.P.Kaczmarek, Grzegorz Banaszak

Akustyka: Waldemar Sulisz

Światła: Michał Zulauf, Stanisław Prażmowski

W nagraniu wykorzystane kompozycje Edgara Froese i Petera Baumana.

Udział wzięli: Alina Brzeska-Mądzik, Roman Brzezicki, Agnieszka Gelka, Maria Kultys, Waldemar Maluga, Izabella Mazur, Krzysztof Mazur, Joanna Puzyna, Adam Reschacki, Janusz Stawerke, Jacek Szet.

Kolejny spektakl i kolejna niespedzianka. Tym razem wszystkie rozgrywa się na granicy postrzegania. Przestrzeń jest taka, jak w "I K A R Z E" i "Z I E L N I K U", tzn. jest ona długa, kanałowa, zwężająca się z tyłu i również podzielona przez kotarę. Tylko tym razem kotara jest bliska widza. "W I L G O Ć" rozgrywana jest w zupełnej czerni. Wszędzie znajdują się folie, które mają stwarzać wrażenie ciężkiej wilgoci. Światła zielone-niebieskie jeszcze pogłębiają to.

Spektakl rozgrywa się od ujawniania skrzyń-ekranów. Są one

tak skonstruowane, że światła znajdujące się w środku nich nie powoduje świecenia na zewnątrz. Najpierw w jednym z ekranów pojawia się biała twarz w masce, ręce odrywają po kawałku tę skorupę, by dotrzeć do tego co istnieje pod nią. W innym falują sztuczne włosy, niezym z lnu. Dalej jakaś głowa obraca się w powietrzu oraz ręce rozgarniające suche, jesienne liście. Skrzynki zapalają się powoli i gasną, właściwie nie wiadomo czym są.

"Drgająca biologicznym rytmem muzyka. Otwarta, pełerająca wszystkie ciemna przestrzeń, ociekająca mokrą plazmatycznym brudem. Organiczność, rakowatość, wilgoć. Polyskujące mokrą powierzchnią cieleske świata. Nagle w tych groźnych powłokach pojawia się jasne okno. Potem drugie, trzecie. W tych oknach, jakby otwartych na inną rzeczywistość, krystalizują się z wolta twarze ludzkie. Odpadają gipsowe skorupy - czystość i siła barw, czerwień ust, jasność oczu. A wokół szaleje mokra ciemność, pulsujący rytm."<sup>27</sup>

Potem unosi się z przodu czarna, ciekająca kotara. Muzyka narasta. Pod kotarą widz dostrzega nogi ludzkie wiszące i kołyszące się wraz z tkaniną. Zielone światła stwarza atmosferę wilgoci i pleśni, woda kapie.

Kotara opada i w środku zaczynają unosić się do góry, a właściwie powstawać z grebów, białe atrapy. Są też mokre i ciekące. Światła gasną na moment, by za chwilę otworzyć nam gdzieś daleko nieosiągalny obraz. Kręcąca się karuzela z kalekami manekinami, które ekrywają szare, zniszczone płaszcze. Co jakiś czas ostra biel manekinów, wynurzających się z zaśniedziałych tkanin, daje nam znać o sobie.

Tymczasem w środku przestrzeni gry ozywają jakieś bezkształtne, szare formy, niby płaszcze. Unoszą się one na linach do góry, składają wolne ręce lub otwierają je w geście powitania. Potem obsuwają się na ziemię. Z oddali zbliża się do widzów jedna ze skrzynek-okienek, jest w niej martwa i zastygła twarz kobiety. Znowu kotara się unosi do góry falując i ociekając, ale tym razem ukazują się nie żywe, lecz martwe nogi. Kotara opada z hukiem, a na samym środku dostrzegamy wiszące na linach mokre ciało kobiety. Muzyka cichnie i słychać tylko spadanie kropel wody. Jest to edgłos dąbnyjący się jakby z głębi, z piwnicznych nocy.

W "W I L G O C I" nastąpiła unifikacja przestrzeni. Dzięki tej ciemności, która nas przez cały czas otaczała, zjednoczyła się przestrzeń widzów i manekinów. Właściwie nie bardzo wiemy, gdzie się znajdujemy i co się wobec nas rozgrywa. Sądzą, że jest to bliskie takiemu przeżyciu o jakim pisał Witkacy.

Jest to wejście w przestrzeń sacrum.

Cytuję: "W "W I L G O C I" zakwestionowany został czas teatralny, sceniczne następstwo zdarzeń, nawet ruch aktora /lub kukły, czy cienia/. Są obrazy układające się w wizję, na kształt analizy sytuacji na filmowej stop-klatce. Lub może sytuacji w śnie, człowieka trawionego wysoką gorączką. Napięcie pomiędzy obrazami a muzyką tworzą fascynujące widowisko..."<sup>28</sup>

"Kolejny spektakl Sceny Plastycznej - "W I L G O C I" - pozornie różni się w warstwie znaczeń od poprzednich /.../ Dotyczy bowiem bardziej aktualnych spraw człowieka niż metafizycznego planu jego kondycji. "W I L G O C I", nie tracąc swej specyfiki spektaklu ostro uderzającego w napięcia współczesności, nie przestaje być również wizją życia w ogóle, ukazywać dramatu zniszczonego człowieczeństwa zarazem "teraz" i "zawsze". Głębię przeżycia spektaklu puentuje finał: z zupełnego mroku stopniowo wyłania się kadłub dziewczyny zawieszonyj na drążku jak mokra szmata bielizny. Z niej spływa owa "wilgoć", ślad po wypraniu człowieka /.../"<sup>29</sup>

"Sposób konstrukcji nastroju był także tajemnicą Sceny Plastycznej KUL, prezentującej "W I L G O C I" /.../ Malarskie bardziej niż teatralne obrazy "scen plastycznych" przepływały przed oczami widzów. Thanatos, jedno z pierwszych bóstw teatru i naszej egzystencji, był wszechobecny w przestrzeni między widzem a manekinem. Bo nie o śmierci traktował spektakl, lecz o jej nieobecności, a raczej o drodze do niej każdego z nas, każdego dnia, drodze pełnej szarości, bezwładu, wilgoci /.../" /Waldemar Sulisz/.

"W Ę D R O W N E"

20 kwiecień 1980r.

Reżyseria, scenografia, scenariusz: Leszek Mądzik  
Muzyka: Zygmunt Konieczny

Światło: Zdzisław Kudelski, Włodzimierz Karpowicz

Akustyka: Waldemar Sulisz

Rzeźby: Eugeniusz Gutowski

Udział wzięli: Maria Kultys, Barbara Rakowicz, Andrzej Mazierski, Witold Adameczyk, Jacek Szot, Adam Rosochacki, Danuta Brzeźniak, Bogdan Dendys, Maria Gałach, Ewa Jeżewska, Grzegorz Kramalek.

Scenografia w tym spektaklu jest dość skomplikowana. Po ostatnich spektaklach Mądzik doszedł do wniosku, że ta przestrzeń, która otwierała się tylko wzdłuż i wszerz, jest nie wystarczająca. W "WĘDROWNYCH" postanowił uciec ku górze. Boczne kotary są kulisowe, tworzą one kwatery dla animatorów. Na całej przestrzeni ustawione są długie/na całą szerokość/ skrzynie ze zbożem, obite w czarne, wystrzępione kotary. Są one coraz dłuższe w miarę jak oddalają się od widza. Poruszają się w kierunku pionowym. Dzięki takiej konstrukcji można sobie dowolnie zamykać i otwierać teren działań. Między skrzyniami jest niewiele miejsca na groby, procesję i drabiny. Oczywiście, jak przy każdym przedstawieniu, zaciemnienie jest zupełne.

Jest ciemno. Nagle nad głowami ludzi na widowni powoli, stopniowo rozświetla się biały ekran. Widać sypiącą się z góry ziemię, słysząc szczykanie i głuchy stukot spadających grudek. Towarzyszy temu muzyka doskonale wydobywająca nastrój. Ekran powoli się wygasza, a przed nami pojawiają się nagle /w małej smudze/ czarne ptaki spadające w dół. Potem rozświetla się delikatnie czarna kotara, na której pojawia się cień ciała ludzkiego. Kiedy ona spada spostrzegamy nieco zamgloną, czarno-szarą przestrzeń. Delikatne światła zdradzają, że gdzieś niedaleko stoi grupa ludzi odzianych w drelichy. Są pochyleni i jakby zanurzeni w ziemi, być może stają między grobami. Zmienia się kąt ustawienia reflektorów, co daje świetny efekt głębi.

Od tyłu zaczynają podnosić się ciężkie skrzynie-kotary i postaci giną za nimi. Kiedy ostatnia unosi się do góry, jest ciemno. Wówczas z boków wychodzą dwie białe kobiety /co żywo przypominające kobiety z "ZIELNIKA"/, mijają się i znikają. Następnie pojawia się leżący na ławce człowiek-Chrystus, jakieś niewidzialne siły poruszają ławką. Gdy te obrazy znikają znów się przestrzeń



zapełnia. Tym razem jest to "procesja" /nazwa robocza/. Szare kształty otulone w chusteciny z błyszczącymi misami zamiast głów. Kozyszą się na boki stwarzając pozory ruchu. Z boku rozświetla się tymczasem wąski grób z wielką maską poruszającą się pionowo. Towarzyszy jej charakterystyczny szczęk kamieni. Nagle pod jedną z podniesionych skrzyń pojawia się leżący Chrystus. Wystrzępione kotary /kiedy są uniesione/ sprawiają wrażenie jakby otwierały podziemia, zwłaszcza kiedy oświetla się je od tyłu. Po raz drugi mijają się białe postaci, ale już trochę wyżej. Z tyłu zanimi widać jeżdżący grób z człowiekiem wewnątrz. Kobiety nadal wędrują, tym razem pną się do góry i schodzą z drabin, które imitują przeszkody.

Są one klamrą widowiska, pojawiają się co jakiś czas i coraz dalej od widza.

Z boku w jasnym świetle dostrzegamy wiszącą postać. Skrzynie są w ciągłym ruchu. Tuż przed widzem unosi się do góry inny grób i wysypują się z niego kamienie. Kobiety wspinają się, groby otwierają swoje wnętrza, światła zmieniają pozycje. W tym momencie następuje najpiękniejszy fragment widowiska. Niedaleko nas zaczyna "wyrastać" zboże, naturalne i złote. Łan pnie się ku górze a reflektory oświetlają go z boków. Właściwie to możnaby zamarzyć o wietrze, który wprowadziłby tu trochę życia.

Potem skrzynie-kotary unoszą się do góry zasłaniając zboże i obnażając to co pod spodem. Dano nam zejść pod ziemię. Z tyłu rozświetla się reflektor i ujawnia "bruzdę wyoraną w ziemi", płachty tworzące ją unoszą się i opadają niczym składający ofiarę kapłani. Wszystko gaśnie. Wówczas nad głowami widzów rozświetla się ekran i pojawia się biała sztywna ręka rozgarniająca usypaną ziemię.

Niewiele dotychczas napisano o "W E D R O W N Y C H", ale oto fragment ze "Sceny": "Na szczególną uwagę zasługuje ostatnia realizacja Sceny Plastycznej "W E D R O W N E", którą zespół zamknął X lat swojego istnienia. W zadziwiający sposób zaznaczyła się w tym spektaklu obecność samego twórcy, który przyjął na siebie rolę narratora i przewodnika. Mądzik oprowadza w nim i opowiada, zaprasza publiczność na niesamowitą wycieczkę i wyczerowuje przed nią zaskakującej urody obrazy ..."<sup>30</sup>

"Mądzik w "W Ę D R O W N Y C H" pokazuje fazy samego umierania. Podobnie, jak w poprzednich jego spektaklach, nie pada tu ani jedno słowo, nie ma również odniesień do naszego "dziś", ale rzecz ma swój własny rytm "dzianie się". Za nic łączącą uznać wypadnie owe tytułowe wędrowne prowadzące nas po krainie rozpadu. Właśnie dzięki nim dostrzec można w spektaklu delikatne piętno fabularności /.../ Lecz tu powstaje pytanie: W jakim celu Mądzik wiezie nas w ten taniec śmierci przy dźwiękach muzyki Koniecznego?"<sup>31</sup>

"W ostatnim spektaklu - "W Ę D R O W N E" - który zgodnym głosem obradujących wyróżniony został jako rodzaj summy i syntezy sztuki Mądzika, pojawiło się także nawiązanie do wielkiego dramatu narodowego Polski. Obrzędowo-ludowy charakter tego przedstawienia kontrapunktuje w wielu fragmentach muzyka Z. Koniecznego zacytowana z "Dziadów" w inscenizacji Konrada Swinarskiego."<sup>32</sup>



"Wilgod" - Wrocław 1980.  
Copyright M. Michalski

PRZYPISY DO ROZDZIAŁU II.

- 1 Ks. M. Lewko. Nowa premiera na KUL-u. "Tygodnik Powszechny" 1970, nr 19.
- 2 Bogusław Wyrostkiewicz. Ecce homo - sztuka życia. "Kierunki" 1970, nr 24.
- 3 "Ambitne przedstawienie". Zeszyty Naukowe KUL, nr 3, Kronika akademicka 1970, str. 91
- 4 W. Białasiewicz. Teatr Akademicki KUL. Wywiad z L. Mądziakiem. "WTK" 1974, nr 48.
- 5 Ks. M. Lewko. Teatr wielkich metafer. "Tygodnik Powszechny" 1971, nr 27.
- 6 Romuald Falkiewicz. Teatr prawdy L. Mądziaka. "Zorza" 1975, nr 6.
- 7 W. Chudy. Teatr dramatu ludzkiej przygodności. "Znak" 1980, nr 3, str. 331.
- 8 Andrzej Hausbrandt. Młodzi i Młodszy. "Polityka" 1972, nr 23.
- 9 M. Bechczyc-Rudnicka. Pochwała Wiosny. "Kamera" 1972, nr 12.
- 10 Wacław J. Tkaczuk. Zwrot ku przeszłości. "Za i przeciw" 1972, nr 25.
- 11 W. Chudy. Teatr dramatu ludzkiej przygodności. "Znak" 1981, nr 3 str. 331.
- 12 Barbara Osterloff. Wiosna, czy jesień. "Teatr" 1974, nr 12.
- 13 W. Chudy. Teatr dramatu ludzkiej przygodności. "Znak" 1981, nr 3, str. 331.
- 14 /K.F./ Ikar na inwalidzkim wózku. "Freiburger Zeitung" 1974, nr 97.
- 15 STS. Rozmowa przed premierą. "Kurier Lubelski" 1973, z 30.XI.
- 16 Cianpao Pioli. Icarus. "Unita" z 16.X.1975.
- 17 Janusz Płoński. IX Wiosna Teatralna. "Dialog" 1974, nr 9.
- 18 Andrzej Wróblewski. Kogo malował Botticelli? "Argumenty" 1975, nr 5.
- 19 W. Chudy. Teatr dramatu ludzkiej przygodności. "Znak" 1980, nr 3, str. 331.
- 20 /A.S./ Przyznaję, że. "Sztuka" 1975, nr 3/2.
- 21 Irena Skawińska. Teatr bez słów. "Polska" 1975, nr 9.
- 22 Ryszard Kieraciński. Sztuka pytań ostatecznych. "Kierunki" 1975, nr 19.
- 23 W. Chudy. Teatr dramatu ludzkiej przygodności. "Znak" 1980, nr 3, str. 331.

- 24 Wejciech Gujski. Zielnik -Herbarium. "Projekt" 1977, nr 2.
- 25 /tam/Zielnik - ujęcie plastyczne. "Kurier Lubelski" 1976,  
nr 135.
- 26 Małgorzata Karbownik. Mówić o współczesności. "Scena" 1977,  
nr 7.
- 27 W.Chudy. Teatr dramatu ludzkiej przygodności. "Znak" 1981,  
nr 3, str. 331.
- 28 Krzysztof Sielicki. Budownicze Grand Hotelu. "Scena"  
1978, nr 9.
- 29 Jan Siedlecki. Wilgoć. "Projekt" 1979, nr 2.
- 30 Janusz Płeński. Wyrzucić czkewieka. "Scena" 1980, nr 7.
- 31 Stefan Szaciłowski. ... i jej najnowszy spektakl. "Dialog"  
1980, nr 9.
- 32 W.Chudy. Derebek Sceny Plastycznej KUL. "Dialog" 1980, nr 9.

Rozdział III

SCENA PLASTYCZNA EKSPERYMENTUJE

Leszek Mądzik nie peprzestał na próbach w sali i realizacjach kolejnych przedstawień, próbował wyjść poza cztery ściany w plener. Poszukiwał tam nowych rozwiązań, pomysłów i innej materii - żywej.

We wrześniu 1973r. miał okazję uczestniczyć w warsztatach twórczych w Jugosławii na wyspie Ugljan. Z kilkoma osobami zrobił tam happening sakralny w otwartej przestrzeni.

W 1974r. podczas tournée po RFN i prezentacji "I K A R A" w poszczególnych miastach Scena Plastyczna wystawiła swoje rekwizyty na ulicach, konfrontując je w ten sposób z przechodniami. Martwy manekin, wózek inwalidzki i ta żywa, płynąca masa ludzi.

Mądzik kilkakrotnie brał udział w warsztatach teatralnych w Scheersbergu. Miał wówczas do czynienia z ludźmi z całego świata, co pozwalało mu uczyć się samemu i poszerzać swoje działania o ich pomysły. Oto co na temat ostatnich warsztatów /z października 1979r./ pisze Waldemar Sulisz - student KUL-u członek Sceny Plastycznej:

"W przypadku Leszka Mądzika warsztaty prowadziły do nowej premiery, tyle, że z zespołem w innym składzie i przygotowanej zaledwie w czasie dwóch tygodni. Miałem okazję być obserwatorem tej pracy/.../ Nazwałem siebie to przedstawienie "B O J A Z Ń I D R Ż E N I E", a krócej po prostu "B O J A Z Ń"/.../ Ciemność. Światła reflektora. W krąg zwolnionego tańca ruszają postacie, wokół dziewczyny w czerwonych kostiumach. W kelerach brązu i zgniłej zieleni zaledwie odkryty pejzaż. Zarzucony ziemią, zeschłymi liśćmi. Światła kreśli rysunek stóp leżących na wznak. Dwie trumny. Wstępują ludzie z maskami na twarzach. Muzyka niesłychanie subtelna. Ziemia i maski opadają. Niepetrzebnie przywrócenie życia absurdalnie peruszają się między zepsutym wiadrem, złamanym rewerem. Krzyk uciekającej postaci w szarym płaszczu. Uciekająca postać obok zdziwionej dziewczyny w czerwonym kostiumie. Z przestrzeni śmierci w przestrzeń miłości. Za oknem sali pływająca kukła.

Mądzik w swoim spektaklu depuszcza większą dawkę narracji, nie używając jednak słowa. Presteta idzie w parze z egremnym napięciem emocjonalnym przedstawianych obrazów. Obok Thanatos pojawia się Eros. Nie ma jednak między nimi konfliktu. Uzupełniając się odchodzi, zostawiając nikły ślad swojej obecności.





Pokazują drogę. Podniemy się, aby iść w kierunku błędnego koła ludzi... manekinów.

Odmienność przekazu, tematyka mitów i archetypów, działanie na płaszczyźnie emocji, nie intelektualnych operacji, to jeden z powodów wysokich ocen uczestników warsztatów."<sup>1</sup>

Poza tym był również w Bocheńcu na Warsztatach Młodego Teatru a także w Bolesławcu na FAKT-e. Niejednokrotnie prezentował swoje prace na KUL-u czy to w formie happeningu, czy wystawy.

Taka poza-teatralna działalność pozwalała na szerszy kontakt z rzeczywistością i często doprowadzała do kolejnego spektaklu. Tak było w przypadku "W R D R O W N Y C H" - spektaklu, który zrodził się między innymi dzięki wydarzeniom w Bolesławcu.

Aby móc uzmysłowić sobie na czym owe doświadczenia polegały, należy opisać jedno z nich. Będzie tu mowa o działaniu, które miało miejsce w Bolesławcu, w dniach od 2.07.1978r. do 22.07.1978r.

Leszek Mądzik został zaproszony na FAKT do wzięcia udziału w warsztatach. Mógł zrealizować tu z grupą osób to, na co miał ochotę. Było to bardzo pociągające dla twórcy Sceny Plastycznej, ponieważ dostał do dyspozycji środki i materiały z jakimi nieczęsto mógł pracować. Ostateczny wynik miał być przedstawiony widzom około 20.07.1978r.

Mądzik przyjechał z gotowym pomysłem, ale nie na tyle rozbudowanym, by był zrozumiały dla tych, którzy zgłosili się do pracowni. Grupa miała trzy tygodnie czasu, trzeba więc było ustalić sobie sposób pracy. Podzielono ten czas na trzy fazy: I - zajęcia w pracowni plastycznej, II - przygotowania w plenerze, III - przedstawienie dla widzów.

Kim byli ludzie z jakimi przyszło Mądzikowi pracować?

Otóż byli to sympatycy jego teatru, najpierw około 15 osób, a potem 20. Zespół cały czas zmieniał skład, ale nie na tyle, by rozbić rytm pracy. Byli to ludzie z teatrów studenckich: LOSS, TWA, TUBB, TAM, WGT, Orkiestra Teatru 8-go Dnia. Poza tym w samym spektaklu wzięli udział ludzie nie związani z żadną grupą teatralną, przypadkowi pomocnicy i członkowie Sceny Plastycznej.

I faza w pracowni była najdłuższa i najzłudniejsza. Ludzie wiecznie umazani w glinie, gipsie, farbie i kleju nie zniechęcali się jednak i bywało tak, że siedzieli po nocach. Towarzyszył im zresztą zawsze magnetofon i humor. Mądzik był ciągle obecny,

zjawiał się, patrzył, coś pomruczał i znikał. Na początku myślał o tym, żeby tworzyć swoje własne odlewy a potem wyklejać je z papier-mache /przywodzi to na myśl twórczość Szapocznikow czy Segala/. Potem miała nastąpić konfrontacja żywego ciała z martwą atrapą. Ale z braku czasu i środków trzeba było ograniczyć się do odlania kolegi Krzysztofa i potem "powielić jego kształty". Lano na jego ręce i nogi gips, który po zastygnięciu stawał się formą do wyklejania papierem. Kłopot był z torssem i głową. Trzeba było znaleźć środek zastępczy. Niedaleko Bolesławca jest odkrywka bardzo dobrej ceramicznej glinki, Mądzik postarał się, żeby dotarła ona do pracowni. Ludzie ulepili z niej tors, małą i wielką głowę a potem lali na to gips i w ten sposób uzyskiwali określone formy. Schnięcie gipsu trwało cały dzień, trzeba było ogrzewać pomieszczenia. Traciło się dużo czasu a trzeba było wkonać 12 atrap wielkości człowieka. Musiały one mieć odpowiednią sztywność i możliwość poruszania kończynami. Poza tym maski dla każdego, wielka głowa dla kukły na rzece, pół pancierz do grobu i jeszcze jakieś drobiazgi.

Następna sprawa to malowanie. Kilkakrotne pędzleniem, aż do uzyskania czystej bieli. Ostatni etap to zszywanie tych nóg, torsów, głów i rąk. Była to bardzo ciężka praca, bo wszystko było już twarde i zeschnięte. Prawdziwie "szewska robota". Żeby nogi się mogły poruszać trzeba było zrobić połączenia z tkaniny. "Gotowych ludzi" zrzucano "na stos", gdzie czekali na pokaz.

W czasie pracy Mądzik krystalizował swoją wizję, szkicował plan działania tłumacząc niektóre sytuacje. Do końca nie bardzo było wiadomo co to ma być, ale nikt się tym nie przejmował. Wiadomo było, że wiele zależy od indywidualnych inwencji i od miejsca, gdzie miał się rozegrać "spektakl". Twórca tego zdarzenia był otwarty na każdą propozycję, zwłaszcza gdy chodziło o szczegóły i rozwiązania techniczne, bo zaplanowanej całości nigdy nie pozwalał sobie burzyć. Sądzę, że ta "całość" stała się faktem dopiero wówczas, gdy rozegrało się widowisko. Być może w wielu wypadkach było gorzej niż sobie wyobrażał, ale był zadowolony z rezultatu.

Nad pracownią w małym pomieszczeniu Jan A.P.Kaczmarek i Grzegorz Banaszak komponowali muzykę do przedstawienia. Oczywiście problem mieli ogromny, bo przecież widowiska nie było,

nawet próby się nie odbywały. Trzeba było muzykę komponować sugerując się wskazówkami Mądzika.

II etap to praca w terenie. Kiedy ludzie mieli już dość pracowni, Mądzik "zabierał wszystkich na wycieczkę". Trzeba było znaleźć miejsce nad rzeką nadające się do realizacji widowiska. Propozycje były bardzo różne, w końcu znaleziono miejsce, w którym trawa była dostatecznie wysoka, nasyp dla widowni duży i spad do rzeki łagodny. Poza tym w okolicy były domy, z których można było uzyskać prąd potrzebny do realizacji.

W połowie pracy nad atrapami Mądzik rozpoczął poszukiwania białego konia. Było na ten temat sporo dowcipów na FAKT-e. W końcu znalazł się rolnik, który zgodził się przyprowadzić swojego siwka w określony dzień. W tym samym czasie złożono zamówienie na potężne bale z lasu i opracowano projekt kukły, która miała być umocowana na tratwie.

Było to dla wszystkich niesamowite, że tyle osób bierze udział w przygotowaniach. Montowanie kukły odbyło się tuż przed dniem wyznaczonym na spektakl. Dziewczyny uszyły jej białe szaty i umocowały głowo-maskę wcześniej wykonaną. Wyglądała dostojnie. Pociąganie sznurkiem sprawiało, że ramiona jej unosiły się do góry.

Po tych technicznych czynnościach, ograniczeniu przestrzeni balami, zamontowaniu reflektorów i tratwy, przygotowaniu bruzdy i grobu można było pomyśleć o ludziach.

Właściwie jaką rolę mieli odegrać w tym zdarzeniu?

Mądzik szybko określił miejsce każdego pokazując to już w plenerze. Chciał, żeby sobie wymyślili, w jaki sposób będą ogrywać atrapy i tyle było ich inwencji. Całą resztę precyzyjnie ustalił i omówił dzień przed pokazem.

Przestrzeń gry miała kształt prostokąta o wymiarach około 20:14 m. Był to teren z wysoką na pół metra trawą, schodzący lekko do rzeki a z drugiej strony wspinający się, tam miała zasiadać widownia. Przygotowano też z boku pedest dla muzyków i akustyków, wszystko bowiem miało się rozgrywać na żywo. Reflektory wiszące na palach, nasączały całą przestrzeń barwami: żółtą, czerwoną, zieloną. Reflektor punktowy ustawiony był nisko przy ziemi, centralnie tak, że oświetlał bruzdę i grób. Wielki reflektor nad widownią skierowany był na kukłę i tratwę.

Wszystkie przygotowania do III-go etapu zajęły prawie trzy

tygodnie a pokaz trwał pół godziny i nie był powtarzany. Względy były proste: trawa, którą zdeptane nie mogła się podnieść i "grać" z ludźmi kilkakrotnie.

Widowisko rozpoczęło się późno wieczorem, aż nastąpiła ciemność, która dobrze kryła "kulisy". Muzyka wprowadziła nastój. Zapalały się kolejne reflektory, które powodowały, że otwierał się "świat teatru" pełen ruchu, barw i zdarzeń. Muzyka gwałtownia narastała a z różnych stron wbiegały w światło postaci i ginęły w trawie. Jakby się życie rozpędziło na chwilę i zgasło. Potem powoli, majestatycznie z trawy wyłaniają się białe atrapy, jest ich dużo, wypełniają całą przestrzeń. Trwają chwilę i znów powracają tam skąd przyszły. Światła bezczelnie wygłaszają się, a wchodzi wielki reflektor, który oświetla kukłę na rzece. Unosi i opuszcza ona swoje ramiona kołysząc się na wodzie. Zapalają mały punktowy reflektor a w nim pojawia się idący od rzeki, biały koń. Najpierw jego łeb, potem on cały a za nim pług i oracz w białej masce bez wyrazu. Idą do przodu erząc w tej dziwacznej żacie, brudę. W tym czasie w trawie "akterzy" przebierają się w ciemne kombinezony i białe maski. Kiedy koń mija ich, wślizgują w brudę i leżą płasko. Koń schodzi, reflektor oświetla wyerany skrawek ziemi i widzowie spestrzegają powstające postaci. Uneszą się one wolno, jak dymy aż do pozycji pełnej. Idą do przodu dopóki nie przekroczą kręgu światła, potem znikają.

Wówczas pojawia się kukła na rzece. Po raz drugi przestrzeń wypełnia się ludźmi. Wchodzi oni i kłęczą na trawie, z której uneszą się do góry białe atrapy. Żywi ludzie chcą je ucałować bądź zniszczyć. Jedna osoba składa atrapie kwiaty w darze, inna twerzy jej dym z zieleni, inna bierze na ręce niezamknięte, ktoś niszczy martwą skorupę. Potem wszyscy biorą atrapy i znoszą je nad rzekę, aby złożyć w ofierze. W dali, w małym świetle pojawiają się dwaj "kapłani" w bieli z łysymi głowami. Niosą oni dywan, którym zaścielona została brudka. Dechodzą do widzów i znikają po bokach. Wówczas zaczyna się prawdziwe misterium życia i śmierci. Tuż pod nogami widzów zaczyna się poruszać ziemia i z gruntu powstaje biała postać w skorupie. Mecze się zrywa pancierz i staje nagi człowiek. Odwraca się i stąpa po białym dywanie. Na rzece rozświetla się biała kukła w całym swoim majestacie, jakby wciągała do siebie człowieka. On podchodzi coraz

bliżej. Gasną światła.

Koniec widowiska.

Zdarzenie nad Bobrem, które opisałam w tym rozdziale, jest moim własnym doświadczeniem. Miałam okazję w nim uczestniczyć. Muszę przyznać, że wtedy nie potrafiłam wielu rzeczy zrozumieć. Praca nad tym była dla mnie czymś fascynującym, ale pewne symbole pozostawały nieodgadnione. Dopiero teraz, kiedy znam już cztery realizacje Mądzika, zwłaszcza "W E D R O W N E", potrafię je sobie uprzytomnić. "W E D R O W N E" mają wiele wspólnego z bolesławickim widowiskiem, tylko, że tam nie było czasu na to, żeby pewne rzeczy zostały dopracowane do końca. W sali trawę zastąpiono zbożem, groby miały inną formę i zawartość, pojawił się Chrystus, ptaki śmierci i procesja, bruzda nie mogła być tak wyraźna i naturalna jak w plenerze. Ale w sali można było za to stworzyć drugi świat, świat podziemia i śmierci.

Sądzę, że nie chodzi w tym wszystkim o porównanie wartości, ale o zastanowienie: w jaki sposób można pewne naturalne stany i zjawiska ujawnić w zamkniętym pomieszczeniu. Na ile "żywe" zboże może być żywe bez ziemi? Jak misterium życia i śmierci /odbywające się w przyrodzie/ przełożyć na język plastyki i teatru?

Sądzę, że Mądzik robi takie doświadczenia, bo pytania te nie są mi obce.

PRZYPISY DO ROZDZIAŁU III.

<sup>1</sup> Waldemar Sulisz. Plastyka i ruch. "Scena" 1980, nr 7.

**Motto:** "TWORZYĆ DZIĘKI NOWEJ  
WRAŻLIWOŚCI, KTÓREJ SŁUŻĄ NOWE  
WŁAŚCIWE JEJ ŚRODKI.  
DZIEŁA, KTÓRE PRZEZ SWOJĄ  
RÓŻNORODNOŚĆ SĄ WKŁADEM  
W DZIEDZINĘ SZTUKI  
ZNACZY TO POZOSTAWAĆ WIERNYM  
TRADYCJI."

PIERRE REVERDY

#### Rozdział IV

SCENA PLASTYCZNA WOBEC TRADYCJI TEATRALNEJ

Wszystko co pojawi się w tym rozdziale wynika z moich wcześniejszych przemyśleń i wątpliwości. Na początku postawiłam sobie tezę, że Scena Plastyczna ma korzenie tylko w plastyce i tam należy szukać jej tradycji. Ale w trakcie badań okazało się, że nie mogę pozwolić sobie na tak jednoznaczne rozstrzygnięcie, mimo iż Mądzik był plastykiem i do teatru trafił przypadkowo. Teatr bowiem jest tym miejscem, w którym dokonuje się połączenie wielu sztuk, przeplatanie, rezygnacja z jednych na korzyść innych, ograniczanie wpływów ... itd. Okazało się, że tradycja teatralna jest ściśle związana z plastyczną, zwłaszcza XX-wieczna, wobec tego nie można dokonać takiego zabiegu o jakim myślałam. Zamiast jednego powstają zatem dwa rozdziały. Po której stronie leży przewaga? Nie wiem, pozostawiam sprawę do dyskusji.

"Každy teatr, jeśli rozwija się spontanicznie, musi w skrócie reprodukcować całą historię teatru."<sup>1</sup> Nie w pełni zgadzam się z tezą postawioną przez prof. Irenę Sławińską, ale jest w niej ziarno prawdy. Jeśli prześledzimy twórczość Leszka Mądzika w Teatrze Akademickim, zauważymy w jaki sposób zmieniała się, w jakim kierunku prowadziły poszukiwania. Od pierwszego spektaklu "E C C E H O M O" - 1970r. dość tradycyjnego, gdzie jeszcze pojawia się słowo i aktor, aż do ostatniego "W E D R O W N E" - 1980r., który wyszedł daleko poza to, do czego przywykliśmy w teatrze. Na zmiany te wpłynęło nie tylko dziesięć lat pracy Mądzika i zespołu, ale także to, co działo się przez ten czas w teatrze na całym świecie. Nie możemy Sceny Plastycznej przedstawiać w oderwaniu, ale musimy umieścić ją w jakimś kontekście kulturowym.

W roku 1980, w kwietniu odbyło się na KUL-u seminarium zorganizowane przez Teatr Akademicki i wówczas to postawiono pytanie: czy Scena Plastyczna ukształtowała się pod wpływem tradycji plastycznej czy teatralnej? Pytanie ciekawe, ale odpowiedź trudna. Nie bardzo można dokonywać podziału, ponieważ sztuka teatralna i plastyczna są ze sobą w ciągłym kontakcie, nawzajem się przenikają. Stąd takie zjawiska jak happening czy sztuka kinetyczna, doświadczenia Schlemmera czy Kantora. Ten ostatni bardzo często podkreśla w swoich wypowiedziach, że nie chodzi mu o premiery, lecz o rozwój teatru takiego, w którym wszystkie elementy sztuki zostaną stopione w całość:

"Musí się wyjść poza teatr, nie w celu tworzenia jakiegoś "anty-



-teatru, ale aby zetknąć się z całością sztuki."<sup>2</sup>

Mogę zatem odpowiedzieć na wyżej postawione pytanie. Wobec tego następne rozważania dotyczyć będą tych zjawisk, które wydawały mi się zbieżne z tym, co robi Mądzik. Być może moje penetracje będą posunięte za daleko, ale usprawiedliwiam to różnorodnością poszukiwań w sztuce XX-wieku i spektaklami Sceny, która ciągle zaskakuje nas nowymi obrazami. A zatem spróbujmy prześledzić te zjawiska, które przygotowały grunt dla doświadczeń Mądzi-ka. Mam tu na myśli Wielką Reformę teatru rozpoczętą na przełomie wieków i trwającą jeszcze długo po II-wojnie a także to, co Kazimierz Braun nazywa Drugą Reformą.<sup>3</sup> To nowe pojęcie ukute przez Brauna nie mieści w swojej definicji wielu zjawisk, właśnie między innymi Mądzi-ka i Szajny, ale będzie nam przydatne.

Mniej więcej od lat 80-tych XIX wieku rozpoczyna się w teatrze ruch odnowy. Zmieniają się pokolenia, teorie i manifesty, ale jest wspólna chęć odbudowania "starego gmachu teatru". Dzieje się to co Braun nazywa implozją czyli wybuchem wewnątrz. Nas interesować będą tylko niektórzy twórcy, np: Craig, Appia, Meyerhold, Artaud, Wyspiański, Chwistek, Pronaszko, twórcy CRICOT i inni.

Cytuję za prof. Sławińską: "Pierwszeństwo Craiga tłumaczy się nie tylko chronologią, ale przede wszystkim zasadą degradacji autora w spektaklu, w celu podniesienia wartości innych form wyrazu. Ta zasada znalazła swoją kontynuację i ponowną interpretację w takich zjawiskach jak ekspresjonizm i surrealizm, które chętnie używają manekina i marionetki na scenie."<sup>4</sup> Oczywiście Craig bardzo dużo pisał o kukłach w teatrze, które nie miały niszczyć aktorstwa, lecz je odrodzić. Wskazać na pierwotne ruchy człowieka i jego gesty. W 1907 roku angielski teoretyk rozpowszechniał teorie Heinricha von Kleista o marionecie. Twierdził, że w sztuce powinno używać się przedmiotów, które są poddane woli człowieka. Nobilitował on w teatrze rekwizyt i maskę. Marioneta to według niego stara, rytualna kukła. Craig tworzył też projekty nowej architektonicznej scenografii, która wypełniałaby przestrzeń sceniczną. Mówił o monumentalizmie, bryłach, podestach i ruchomych parawanach /u Mądzi-ka częsty element/ komponujących przestrzeń. W "Sztuce teatru" pisał o synkretyczności na scenie, o samodzielności twórcy. Pierwszy też upomniał się o teatr kine-

tyczny, który przedstawiałby ruch form plastycznych w czasie.

Bardzo podobne, tworzone w tym samym czasie, lecz niezależne teorie przedstawił Adolphe Appia szwajcar i muzykolog. Jego najważniejsza książka "Dzieło sztuki żywej"<sup>5</sup> zawiera szereg szkiców z różnych lat wyrażających wszystkie jego poglądy na teatr. Najwcześniej wydany /1895/ szkic "Inscenizacja dramatu wagnerowskiego" jest jeszcze dość mglisty, ale zawiera najważniejsze postulaty autora. Appia pisze tam o konieczności stworzenia nowej przestrzeni scenicznej, żywej, pulsującej, wypełnionej światłem i muzyką. Jego rysunki unaczyniające teorię są rewelacyjne na owe czasy. Domagał się zerwania z malarstwem na scenie, miało ono pozostać jako kolor i to raczej preferował monochromatyczność. Chciał zastosować światło elektryczne /1879 Edison wynalazł żarówkę/, które miało wprowadzić ruch i barwę /przez filtry/ oraz prawdziwy cień. Nazwał to "malowanie światłem". Jego rozważania obracały się cały czas wokół aktora, żywego ciała. Jak twierdził, dotychczasowa dekoracja kłóciła się z trójwymiarowością aktora, żeby jego ruch stał się pełen, należało mu stworzyć szereg przeszkód. Ciało pokonujące przeszkody jest piękne. Stąd te schody, podesty, bryły i cała scenografia architektoniczna. Ruchowi aktora ma towarzyszyć muzyka i światło. Appia dużo pisał o zintegrowaniu wszystkich sztuk w teatrze, o przywróceniu im rangi i samodzielności.

Ten doskonały teoretyk niewiele realizował na scenie, najbardziej owocna była jego współpraca z Dalcroze<sup>m</sup> w Hellerau od 1911r. Znajdował się tam bardzo nowoczesny teatr zbudowany wg projektu Appi. Był współautorem kilku przedstawień, ale jego nazwisko nigdy nie było eksponowane. Poza tym w 1923r. wystawił w mediolańskiej La Scali "Tristana i Izoldę" - Wagnera, to o czym największej marzył.

W sumie niewiele zdarzyło się za jego życia, dopiero po śmierci /1928/ świat docenił te teorie i jego podesty, bryły zrewolucjonizowały teatr.

W teatrze Mądzika światło spełnia bardzo ważną rolę, jest ruchome i prawdziwie ożywia, uplastycznia przestrzeń.

Następnymi reformatorami interesującymi się ruchem byli Meyerhold i Tairow. Działali oni od 1906r. w Związku Radzieckim. Ich realizacje miały wiele wspólnego ze sztuką konstruktywistyczną.

która doprowadziła w teatrze do kinetyki form.

Znani radzieccy konstruktywiści Gabo i Pevsner uważali, że przestrzeń i czas są jedynymi czynnikami, dzięki którym doskonale urzeczywistnia się na scenie ruch. Sami tworzyli ażurowe formy i wprowadzali je w ruch. Meyerhold korzystał z ich doświadczeń. Jego teoria biomechaniki opowiadała się za aktorem-atletą i akrobatą czy uruchomionym mechanizmem. Przy pomocy ruchu aktor miał wyrazić to, co kiedyś realizował przez słowo.

W 1905r. Meyerhold przejął /dzięki Stanisławskiemu/ Teatr Studio w Moskwie. Jego podstawowym dążeniem było stworzenie teatru dla mas, teatru proletariackiego. Stąd tak bardzo bliskie mu były poszukiwania konstruktywistów. Uważał on, że teatr musi wrócić do konwencji, pozbyć się iluzji, widz musi świadomie uczestniczyć w kreacji artystycznej, zdawać sobie sprawę z tego, że jest w teatrze. Uważał, że należy zbliżyć aktora do widza, a co za tym idzie znieść rampę, rozbudować proscenium. Meyerhold dążył do zjednoczenia wszystkich elementów w teatrze. Uważał też, że odkrycia plastyków są przydatne dla teatru, bo trójwymiarowość sceny narzuca jej plastykę rzeźbiarską. Konstruktywizm Meyerholda to: naga scena, jednolite ściany, rusztowania, schody, mosty, drabiny, hala maszyn a także tłum, masa. Był zwolennikiem maski i marionetki.

Innym twórcą nowoczesnego teatru w Moskwie był Tairow. Zarządzał on Teatrem Kameralnym. Podobnie jak Meyerhold inspirowany był konstruktywizmem. Uważał, że w kubicznej przestrzeni muszą się znaleźć kubistyczni aktorzy i w związku z tym jego projekty kostiumów nawiązywały do twórczości francuskich artystów. Podkreślał on ogromną wartość tańca i ruchu na scenie, wskazał na niewykorzystane możliwości ciała ludzkiego.

Tairow wypełniał swoją przestrzeń wielkimi konstrukcjami i badał ekspresję grupy ludzi na scenie. Obydwaj z Meyerholdem dążyli do uzyskania jedności przestrzeni artystycznej i przestrzeni widzów.

W Niemczech zwolennikiem idei konstruktywizmu i poruszających się mechanizmów był Erwin Piscator, dyrektor teatru Volksbühne. W jego spektaklach pojawiało się wiele zbiorowych scen, aktorzy mieli zawsze współczesne stroje - niezależnie od epoki /np: "Zbójcy" Schillera/.

Poza tym w Niemczech bujnie rozwinął się ekspresjonizm

w teatrze. Miał on urzeczywistniać wiele postulatów Craiga, jak pisze Juliusz Bab w swoim "Teatrze współczesnym".<sup>6</sup> jako przykład takiego teatru podaje teatr Jaques-Dalcroze i Appi, który nie grał swoich utworów lecz je celebrował, wykraczał poza rzeczywistość i dążył do religijnego uduchowienia.

Reforma Teatralna dociera także do Czech. Brykami na scenie, ich kinetyką i fakturą zainteresował się znany scenograf Frantisek Tröster. Wykorzystuje on lustra i nowoczesne oświetlenie w swoich projektach.

We Włoszech poszukiwania w kierunku plastycznym kontynuują futuryści /1915-1930/. Postawili oni tezę o równości wszystkich części składowych dzieła teatralnego, tj. scenografii, aktora, muzyki, światła ... itd. Mówili o dominacji reżysera. Fortunato Depero i Enriko Prampolini wykorzystali pomysły Craiga o marionecie. Depero przygotował nawet "Tańce plastyczne" z udziałem lalek. Ale wykorzystanie kukieł /ich mechanicznych możliwości/ różniło się znacznie od zaleceń Mistrza.

W Stanach Zjednoczonych lata 20-e i 30-e to dominacja plastyków w teatrze o tendencjach ekspresjonistycznych, posługujących się często bryłą i światłem.

Wielka Reforma w teatrze najbardziej rozwinęła się we Francji. Do znanych reformatorów zalicza się takich artystów jak: Antoine, Jouvet, Dullin, Baty, Pitoëff, Copcau. Uczniem Jouveta był Antonin Artaud. Chciałabym w skrócie przedstawić jego poglądy na teatr zawarte w "Teatrze okrucieństwa" - 1932r.<sup>7</sup> Wybrałam z niego te elementy, które wydają się mi ważne w "sprawie Mądziaka". Artaud pisał o nowym języku w teatrze, o odrzuceniu tekstu jako czynnika konstytutywnego dla przedstawienia, o uczestniczeniu muzyki w takim stopniu jak innych elementów, o świetle, które ma wnosić zimno, ciepło, gniew i strach na scenę. Pisał, że należy porzucić budynki teatralne dla prostych sal, zrównać przestrzeń aktora i widza, wprowadzić manekiny i kukły. Postulował, aby dzieło teatralne tworzone było przez jednego człowieka - twórcę i kreatora. Teatr miałby spokój wewnętrzny widza burzyć, dążyć do przeżycia metafizycznego przez wprowadzenie do teatru idei odnoszących się do Stworzenia, Stawania, Chaosu i Kosmosu. Wiele z tych postulatów realizuje się teraz w Scenie Plastycznej, oczywiście sam Artaud aż tak daleko w kie-

runku eksponowania obrazu nie posunął się ale niejedno chciał zrobić. W tej dziedzinie francuski twórca był tym, który stał się ogniwem między Pierwszą a Drugą Reformą, ponieważ większość jego założeń została zrealizowana dopiero w latach 50-60 ych.

Drugim znanym francuskim nowatorem był Copeau. Rozbudował on znacznie proscenium, aby zbliżyć aktorów do widzów, stworzył zasłony i kotary ruchome, które zabarwiał światłem. Upraszczał dekorację, był zwolennikiem nagiej sceny. Po I wojnie światowej dochodził on wspólnie z Jouvetem do sceny architektonicznej, pierwotnej, pełnej podestów. W ten sposób może prowadzić aktorów po różnych poziomach.

W 1920r. całkowicie likwiduje w Vieux Colombier ramę, z proscenium prowadzi schody na salę. Są to duże osiągnięcia w sprawie tworzenia nowej wizji teatru.

Oczywiście potem następowały modyfikacje: Cage, Kantor, Brecht czy Grotowski. Ale o Drugiej Reformie później, teraz powróćmy na polski grunt.

Krzeczą jasną jest, że nazwisko Wyspiańskiego zawsze jako pierwsze pojawia się, kiedy mówimy o nowatorstwie. Człowiek wszechstronny; poeta, plastyk, scenograf i rzemieślnik. Chyba o takim twórcy myślał Craig, skoro opublikował artykuł o nim w swoim piśmie "The Mask". Wyspiański dążył do tego, by podnieść rangę scenografii /pojęcie późniejsze/ w teatrze polskim, żeby, jeśli nie ważniejsza, była ona równa tekstowi dramatu. Do swoich utworów sam opracowywał kostiumy, planował przestrzeń i środki artystyczne ją wypełniające /"Legenda", "Bolesław Śmiały" czy "Wesele"/. Był pod wpływem ekspresjonistów, ale swoje prace wzbogacał o element polski; narodowy i ludowy. Scenografia miała atakować widza przez cały czas, miała tworzyć nastrój dla zdarzeń scenicznych.

Dla nas interesującym wydać się może pewien eksperyment Wyspiańskiego, przygotowany z okazji odsłonięcia pomnika Mickiewicza w Krakowie, w 1898r. Twórca nazwał to "Apoteozą" i "Epilogiem", a była to plastyczna zabawa, próba wykorzystania możliwości technicznych teatru. Wprowadzenie ruchu w formy statyczne. Złożył on Mickiewiczowi hołd z kwiatów, które nagle ożyły, zaczęły mienić się kolorami, podnosić, przesuwać, tańczyć. Wprowadził do tego

muzyką. Był to pomysł dość ekstrawagancki dla ówczesnego Krakowa. I choć Wyspiański nie rozwiązał nigdy na scenie ruchu form plastycznych, to jednak pozostawił wskazówki, w którym kierunku mogłaby iść odnowa teatru.

W okresie międzywojennym pojawili się w Polsce ludzie, dla których sprawa plastyki w teatrze wydawała się ważna a jej reforma nie cierpiąca zwłoki. Jednym z nich był Wincenty Drabik, ekspresjonista i zwolennik monumentalizmu na scenie. Proponował wprowadzić gwałtowny ruch w przestrzeni gry, dramatyczność do architektury i ostre kontrasty. Powoływał się na doświadczenia Wyspiańskiego, Craiga i Appi. Żądał realizowania wizji plastycznej tak przez reżysera jak i aktorów: "Forma malarska musi być ściśle z koncepcją reżyserką zespolona, boć przecie zadaniem malarstwa scenicznego jest nadać przedstawieniu formę plastyczną."<sup>8</sup> W 1923r. ukazał się w "Życiu Teatru" artykuł pt: "Stosunek malarza do sztuki teatralnej", w którym pisał, że tylko malarz może ogarnąć teatr w całości, obraz w całości, że dążeniem scenografa musi być uplastycznienie sceny, że muzyka nie powinna być ilustracyjna, lecz dramatyczna.

Andrzej Pronaszko był jednym z tych, których scenografia mimo swojej surowości, stwarzała niezwykle nastroje /"Dziady" - Schillera/. Wprowadził zamiast prospektów bryły i podesty na scenę. Kostiumy jego były formalistyczno-kubistyczne. Kolor podporządkował bryle i oświetleniu, które miało być dynamiczne i dramatyczne. W jego pracach panował rygor kompozycyjny. Sądzę, że wiele rzeczy, które robił były bliskie Appi. Pronaszko napisał artykuł pt: "Odrodzenie teatru", w którym krytykował teatr pudełkowy, między innymi za to, że stracił kontakt z widzem, zepchnął plastykę do roli podrzędnego elementu i nie potrafił stworzyć napięcia dramatycznego. A co wobec tego proponował? "Jedność przestrzeni teatralnej, jednoczesność akcji, elastyczność sceny i wnikanie widowni w scenę. Oto hasła pod którymi odbywała się praca przygotowująca pierwszy nowoczesny teatr."<sup>9</sup> Jaki chciałby widzieć teatr? "Zjawia się człowiek teatru, jego duch, jego inspirator, który z kabiny naciskając całe systemy sygnałów wprowadza w ruch głosy, postacie, światła realizujące program dnia."<sup>10</sup> Próbował to wszystko realizować współpracując z Schillerem.

Pronaszko był współautorem projektu Teatru Symultanicznego.

Zrobił go wraz z Szymonem Syrkusem, ale nigdy nie był zrealizowany.

Szymon Syrkus był znanym architektem warszawskim i wielkim sympatykiem teatru. Wraz z żoną przyczynił się do powstania w 1933r. Studia Teatralnego na Żolibożu, którym kierowała Irena Solska. Zrobili tam spektakl Bluma "Boston". Była to zwykła kotłownia, w której nastąpiła autentyczna jedność przestrzeni, aktora i widza.

Ale najważniejszym jego dokonaniem był projekt, o którym mówiłam wyżej. Teatr ten miał posiadać scenę stałą i ruchomą, proscenium i scenę głęboką, obrotówki i zapadnie. Rolę kurtyny spełniałoby światło. Wszystko to prowadziło do uzyskania ruchu pionowego, wirowego, okrężnego - ruchu żywego między widzem. Syrkus wspomina o "Reformbühne" Brandta i powołuje się na projekt Gropiusa dla Piscatora /"Total theater"/ w swoim artykule pt: "O teatrze symultanicznym".<sup>11</sup> Pisz tam również o funkcjach światła "światło występować może w teatrze tym również jako pełnowartościowy i samodzielny element. Tylko światło dzieli scenę od widowni /.../ tylko światło wyznacza widzowi miejsca, na które ma zwrócić uwagę." Bardzo podobnie traktuje tę sprawę Mądzik w Scenie Plastycznej.

Symultanizm Syrkusa porównywano do projekcji filmowej; oto co pisze na ten temat Zygmunt Tenecki: "Gdy potężne motory wprowadzają w ruch okrężne pierścienie, a reflektory poczną naświetlać poszczególne fragmenty sceny, nie tylko uzyska się ciągłość akcji, ale błyskawiczność zmian dekoracji w dynamice swej dorówna nawet filmowi i teatr, którego śmierć głoszą kincentujaści, stanie się /.../ filmem mówionym przy tym trójwymiarowym i barwnym."<sup>12</sup>

Helena i Szymon Syrkus należeli do grupy Praeseus, która w swojej plastycznej działalności nawiązywała do futurystów i kubistów i być może z tego powstały pomysły Syrkusów, zainteresowanie dynamizmem form, szybkością i zmiennością.

Oczywiście do reformatorów tego okresu należą również: Daszewski, Frycz, Gall, Schiller, Osterwa, Chwistek, Witkacy i Peiper.

A oto co napisał Iwo Gall o twórcach scenografii: "Budowniczy musi doskonale władać wyczuciem przestrzeni scenicznej /.../ ale musi też wiedzieć, jak działać w ogóle z przestrzenią ograniczoną światłem tak jak i jego barwą, bez ramy i zasłony /.../"<sup>13</sup>

Pisał również o nastroju, muzyce a także o nowym rodzaju przestrzeni ruchomej.

W 1933r. założono w Krakowie Teatr Artystów - CRICOT pierwszy plastyczny teatr w Polsce. Twórcami jego byli plastycy, muzycy, poeci: Pozget, Jarema, Wiciński, Pronaszko, Peiper, Kurek, Dobrowolski, ...itd. Był to teatr antynaturalistyczny i anty-ekspresjonistyczny o konwencji kabaretowej i szopkowej. Rzeczą najważniejszą było stosowanie dużej ilości środków wizualnych, nowoczesnego kostiumu, maski i rekwizytu. Najbardziej interesujące rozwiązania scenograficzne proponował Wiciński, on rzeczywiście był najbliższy teatrowi plastycznemu. Jako przykład mogą posłużyć kostimy z "H A T W Y" Witkecego. Teatr ten miał dużo wspólnego z doświadczeniami Schlemmera z Bauhausu, tylko kapiści reprezentowali inne poglądy na malarstwo. Mimo wielu niedoskonałości CRICOT był jedynym teatrem eksperymentalnym w Polsce poszukującym nowych plastycznych rozwiązań.

Józef Jarema, jeden z twórców tego teatru, napisał w artykule: "Cricot. O teatrze plastycznym"<sup>14</sup> czym była według niego ta scena. Otóż dla wielu z nich była to "kulturalna zabawa", przychodzili tam bowiem ludzie utalentowani i inteligentni: artyści, studenci i nawet lekarze. "Cricot powstał z inicjatywy malarzy i akcentuje wyraźnie stronę plastyki sceny. Wprowadzenie nowoczesnych masek i kostiumów, nowoczesnie pojętej dekoracji stworzyło atmosferę teatralnych poszukiwań /.../ Scenka Cricot uwolniona jest od wszelkich iluzjonistycznych elementów złego teatru, wywalcza i wypracowuje nową koncepcję teatru widowiskowego, plastycznego /.../ Dać widzowi nieskończoną różnorodność słów, ruchów, światła, form, kolorów i muzyki z intrygą intelektualną widowiska /akcji/, budowaną na nowych powodach akustycznych oto punkt wyjścia/.../"<sup>15</sup>

Teatr CRICOT powstał z opozycji do teatrów tradycyjnych, do pudełkowej sceny i rampy, do wielkiego aktorstwa. Pozwolę sobie przytoczyć jeszcze jedną wypowiedź Jaremy na temat teatru:

"Inicjatywa takiego teatru, powstanie takiego zespołu dokonywa się wokół jakiegoś animatora, którym może być każdy artysta /teatralny, literat, rzeźbiarz, muzyk, architekt/ /.../ działanie naszej sceny przyjęte zostaje przede wszystkim wzrękowo, oko jest głównym faktorem naszych sensacji scenicznych /.../ Brak satysfa-



kcji plastycznych, powoduje to, że pozostajemy oporni na odczucia nawet dobrze nieraz postawionych tekstów /.../ toteż koncepcja teatralna Cricot, z całą należną troską kultu aktora - - idzie w kierunku rozwiązań teatru plastycznego/.../ charakter plastycznej świadomości artystycznej, był zawsze konkretniejszy i bardziej szeroki, ogólniejszy, bo kultura ta budowała się na kształceniu ustosunkowania się do zjawisk rzeczywistości jakoś bardzo konkretnie poprzez kulturę oka, naszego najwyższego zmysłu."16

Na temat kształtu nowego teatru wypowiadało się w latach 20-ych i 30-ych wiele osób. Wszyscy odczuwali skostnienie polskiej sceny. Jednym z nich był St.I. Witkiewicz. Oto co pisał we "Wstępie do teorii Czystej Formy w teatrze": "Chodzi tylko o to, żeby sens sztuki nie był koniecznie zawarty w sensie życiowej lub fantastycznej treści dla całości dzieła, tylko aby sens życiowy mógł być dla celów czyste formalnych, tzn. dla syntezy wszystkich czynników teatru: dźwięków, dekoracji, ruchów na scenie, wypowiedzianych zdań/.../ chodzi o możliwości zupełnie swobodnego deformowania życia lub świata fantazji dla celu stworzenia całości, której sens byłby określony tylko wewnętrzną czyste sceniczną konstrukcją/.../ Aktor jako taki nie powinien istnieć: powinien być takim samym elementem całości, jak kolor czerwony w danym obrazie, jak ten ęcis" w danym utworze muzycznym."17 I dalej pisze o tym, że sensowność psychologiczna powinna ujawniać się przez sensowność formy. Oczywiście rozważania te mogą dotyczyć Sceny Plastycznej, ale w późniejszych wywodach dostrzegam sprzeczność: "tylko o ile obraz możemy sobie wyobrazić, jako złożony z form zupełnie abstrakcyjnych, które bez wyraźnej w tym kierunku autosugestii nie wzbudzą żadnych asocjacji z przedmiotami świata zewnętrznego, o tyle takiej sztuki teatralnej, nawet pomyśleć nie możemy, ponieważ teatr bez działania jakiejś osobistości/.../ jest nie do pojęcia, a to dlatego, że teatr jest sztuką złożoną nie mającą swą swą, jednorodnych elementów, jak sztuki czyste: Malarstwo i Muzyka."18 Co Witkacy rozumie przez osobistość i o jakie działanie mu chodzi skoro wyżej pisze, że aktor powinien być takim samym elementem jak barwa? Jeżeli równość elementów to po co osobistość?

Sądzę, że Witkacy nie zadał sobie postawowego pytania, czy w teatrze Czystej Formy może być człowiek, a jeżeli tak, to powinien

określić dokładnie jego zadania. Chyba za daleko poszedł w swoich rozważaniach w kierunku psychologii.

Myślę, że Scena Plastyczna byłaby pełnym wytkumaczeniem dla teorii Witkacego. Dąży się w niej do uzyskania jak najczystszej formalnej wypowiedzi, jest w niej wiele metafizyki i religii. Chyba jest to "nasylenie formą" o jakim myślał Witkacy. Ona ma odrodzić człowieka, pozwolić mu przeżyć uczucie metafizyczne.

"Uczucie metafizyczne, tj. Przeżywanie Tajemnicy Istnienia jako jedności w wielkości - w postaci doznawania wrażenia tej jedności od związków jakości prostych, jak to jest w malarstwie i muzyce."<sup>19</sup>

Znany teoretyk literatury Tadeusz Peiper podziwiał Witkacego i jego teorię przyrównywał do tego co działo się w Bauhausie. W 1923r. napisał artykuł: "Czysta forma w teatrze". Czytamy tam: "Może Witkiewicz najmniej się nadaje do zrealizowania swej teorii. Być może jej realizacja wymagałaby rozpoczęcia eksperymentów od najprostrzych dzieł teatralnych, od dzieł, których substancję stanowiłyby nie dialogi filozoficzne o miłości i śmierci, lecz ruchy ciała ludzkiego, głosy bezsłowne i ruchome dekoracje."<sup>20</sup>

Myślę, że Peiper ma wielką rację w tym przedmiocie. Po prostu do całej tej Teorii nie pasuje przekorna natura ludzka.

Poza tym w artykule wspomnieniowym o teatryku eksperymentalnym Semafor Peiper pisze sporo o tym jak wyobraża sobie nowy teatr. Że przestrzeń powinna być plastycznie wypełniona łącznie ze ścianami i podłogą. Powinny być zapory, oparcia, podesty aby aktor miał na swojej drodze wiele przeszkód. Jego ruch jest istotny. Aktor ma współtworzyć przestrzeń. Bardzo podobne postulaty do wniosków Appi.

Sądzę, że ten mały przegląd wczesnej awangardy teatralnej pozwoli zrozumieć, że wszystko to co dokonało się w drugim okresie nie powstało z niczego, lecz miało swoich przodków. A Scena Plastyczna, mimo całego swojego nowatorstwa, tkwi głęboko w tej kulturze. Kontynuuje doświadczenia z kukłą jak Craig, Depero, Prampolini i Artaud; poszukuje nowych rozwiązań w jednolitej przestrzeni jak chciał Appia, Burian, Artaud, Syrкус, Proszko i Gall; wprowadza do przestrzeni grające pulsujące światło i muzykę /Appia/; docenia ruch i techniczne walory sceny /Meyerhold, Wyspiański, CRICOT/; skłania widza do najgłębszych

przeżyć /Artaud, Wyspiański, Drabik/.

Lata 50 i 60-te XX wieku były prawdziwą rewolucją w sztuce. Sztuka pop-art, Nowa abstrakcja, kinetyzm, wizualizm czy sztuka materii mimo całego nowatorstwa była głęboko osadzona w tradycji. Nawiązywała do surrealizmu, awangardy i dadaizmu z początku wieku. Zmiany i przewartościowania dokonały się w każdej dziedzinie. Nas jednak interesuje teatr i tu dostrzegamy, że twórcami nowoczesnego teatru są ludzie spoza profesji, np: Cage, Kantor i Schumann lub ci, którzy odeszli od teatru profesjonalnego, porzucili go dla własnych doświadczeń: Brook, Grotowski, Beck i Malina. Na całym świecie ludzie zaczęli tworzyć nowe formy, spotykać się i wymieniać poglądy, bywać na wspólnych festiwalach i warsztatach.

W zasadzie trudno jest wskazać, który z tych zaliczających się do Drugiej Reformy twórców byłby dzięki swoim osiągnięciom przydatny w tym szkicu. W końcu Scena Plastyczna powstała w roku 1969 a zatem w trakcie dokonywania się zmian. Korzystała z tego co niesła fala nowości, ale i sama tworzyła zaskakujące dzieła. W tej chwili w Polsce jest to jeden z ważniejszych eksperymentów teatralnych, niestety ciągle jeszcze nie doceniony.

Sądzę, że należy przeanalizować twórczość Schumanna, Szajny, Grzegorzewskiego, trochę Grotowskiego, Kantora i <sup>Wilsona</sup> Poroxana.

Prof. I. Sławińska pisze: "Grotowskiego wymieniam, ponieważ jego koncepcje swojego czasu miały najsilniejszy wpływ na studenckie wytwory w całej Polsce. Czy nasz teatr mógłby się oprzeć tej presji? Wpływ Grotowskiego niezaprzeczalnie będzie ograniczony do sfery modelowania przestrzeni scenicznej, która zawiera zarówno aktorów jak i publiczność."<sup>21</sup>

Nie jestem pewna czy problem przestrzeni był akurat najważniejszym osiągnięciem Grotowskiego, z którego mogłaby czerpać Scena Plastyczna. Już w czasie wojny Kantor eksperymentował w tej dziedzinie a jak wynika z rozważań wcześniejszych w tej pracy, można byłoby znaleźć aż nadto przykładów w twórczości przedwojennej. Poza tym studenci mieli swoje festiwale, na których bywały teatry z całego świata i przywoziły rewelacyjne widowiska. Mam na myśli na przykład Petera Schumanna, którego Mądzik oglądał w 1970r. W Polsce byli i są ludzie, którzy interesują się teatrem plastycznym i sami go tworzą.

Jednym z nich jest Szajna, twórca Teatru Studio w Warszawie. Z tym nazwiskiem najczęściej zestawia się Mądzika i porównuje

ich dokonania. Pozwolę sobie zatem na szersze omówienie działalności Szajny.

Szajna jako plastyk stara się dążyć do wyrażania swoich myśli przez stosowanie w teatrze środków wizualnych. Podporządkowuje je swojej wyobraźni. Mądzik także jest plastykiem, ale należy już do pokolenia młodszego, które nie ma za sobą doświadczeń wojennych. Mówiąc o Szajnie i Mądziku nie mam na myśli nauczyciela i ucznia. Różnice w ich twórczości świadczą o innym zasobie wiedzy i przeżyć. Szajna rozpoczął od teatru. Długo kształcił się i zdobywał świadomość sceny jako scenograf. Mądzik z teatrem spotkał się przypadkowo i tylko jego możliwości skusiły go do zostania. Jest on animatorem i panem swoich widowisk, wszystko dzieje się w nich za jego sprawą. Podobnie jak Foreman nigdy nie zostawia spektaklu bez swojej obecności. Szajna jest w tej kwestii bardzo swobodny. Dla Leszka Mądzika światła mają ogromne znaczenie, one są tą siłą sprawczą widowiska. Powodują, że świat teatru staje się wobec widza i otwiera. U Szajny wydawać by się mogło, że rekwizyt, atrapa i aktor są ważniejsze. Jego spektakle są przesadne w kolorze, ilości nagromadzonych przedmiotów i barw co powoduje, że stają się drapieżne, krzyczące, perwersyjne. Jest w nich uczucie niepokoju, zła i strachu. U Mądzika dominuje jednak jednolitość kolorystyczna, ubogość a nawet monochromatyczność. Jego niepokoju nie towarzyszy krzyk, tylko poczucie nieskończoności, niespełnienia, śmierci ... itd. Jego niepokój jest mistyczny. Glob Szajny jest rozbity, gnijący i sterturowany. Dzieli on ludzi na nagich, władczych lub zniewolonych. Jest to świat współczesnego człowieka z całym swoim okrucieństwem i żądzami.

Mądzik stworzył inny model, mniej rzeczywisty i bardziej transcendentny. Porusza się gdzieś poza naszą fizyczną rzeczywistością. Poszukuje w gwiazdach, w duszach, kosmosie, ale także w nicie i kulturze człowieka. Nie jest to oderwane od ludzi i ich problemów. Dla Szajny ważny jest aktor, ubrany w kostium, nie sugerujący epoki i miejsca, zewnętrze jednak określony. Szajna uprzedmiotawia ludzi /tak jak Leszek, ale .../, bo pozwala, aby osaczały ich przedmioty. Gry aktorów nie jest naturalistyczna. U Mądzika nie ma mowy o żadnej grze, jego "aktorzy" nie różnią się od kukieł. Są uprzedmiotowieni, ale nie osaczeni /nawet w "I K A R Z E" tryptyki nie wydają się być groźne, przez to swoje wnętrza - jasne i ciepłe/. W obecnych realizacjach Szajny

coraz mniej jest "aktora" co nie znaczy, że brak jest człowieka. Spektakle są o człowieku, więc jego obecność /nieczym fluid/ jest zawsze zawieszona ponad widzami. "Aktor" jeśli pojawia się to jako Quidam /Każdy/, nieokreślony, często podobny do białej atrapy. Czasem eksponowane jest jego ciało nagie i piękne. Kostium lub raczej forma okrywająca je jest bardzo symboliczna. U obu podobny jest sposób traktowania dzieła teatralnego. Wszystkie elementy widowiska współgrają ze sobą, stanowią nierozzerwalną całość. Ponieważ podobnie mówią o roli światła w teatrze, cytuję Szajnę:

"Światło i dźwięk stanowią współczynniki spektaklu. Światło współtworzy przestrzeń sceniczną, pozwala przemieniać aurę, zagęszczać lub rozładować nastroje/.../ zastępuje zmianę dekoracji, a nie rozбивa jedności scenicznej/.../." <sup>22</sup>

Światło jest zatem w obu przypadkach dynamiczne i pulsujące, jedyna różnica leży w nastroju, jakie ono tworzy. Szajna w większości przypadków wychodził od tekstów literackich /poza "R E P I - K A"/. Mądzik rzadko z nich korzystał, jeśli już to fragmentarycznie /"E C C E H O M O" i "P I E T N O"/, jego inspiracją były raczej dzieła plastyczne /"I K A R" i "Z I E L N I K"/. Obecnie posunął się jeszcze głębiej w swoich penetracjach w sferę własnych przeżyć i myśli.

Przestrzeń u Szajny to klatka i więzienie dla aktorów, w Scenie Plastycznej są próby otwarcia tej przestrzeni, wydobywania się z niej /"W E D R O W N E"/ gdzieś w inny świat. Jakby formy, ludzie, światło i muzyka chciały rozsadzić wąską salę i wyjść poza nią. Dokonało się to w "P I E T N I E". Szajna dopuszcza często swoich widzów do uczestnictwa przez podanie im mis z wodą/"D A N T E"/ czy pozwolenie na fizyczną ingerencję w przestrzeń aktorów /"R E P L I K A"/. Widz u Mądzika jest nieobecny fizycznie w terenie gry, ale kiedy zapada ciemność nie wiadomo gdzie jest granica tego świata. Ciemność wchodzi na plecy /określenie Isse Miury/, otacza nas, światło zbliża a muzyka stapia w jedność.

Na zakończenie przytoczę kilka cytatów na temat: "W Scenie Plastycznej dostrzegamy wiele elementów wspólnych z poszukiwaniami młodego teatru, ale również szereg momentów odrębnych. Będąc w zasadniczych liniach stesunkowo bliska koncepcji Szajny, jest jednak znacznie bardziej oszczędna w formie, niekiedy ciągnąca ku prostocie widowiska obiegowego." <sup>23</sup>

"Bliski jestem koncepcji teatru Szajny gdyż widzę, że może ona wykształcić nową formułę teatru, nową plastykę. Mnie jako plastykowi wydaje się, że malarstwo, rzeźba i inne dziedziny plastyki, ruch ciała aktorów, mogą być tworzywem nowoczesnego języka teatru."<sup>24</sup>

Innym bardzo zannym twórcą teatru plastycznego /zastrzegam, że to moje określenie/ jest Tadeusz Kantor. Działał on już w czasie wojny a nazwę zapożyczył z teatru przedwojennego CRICOT.

CRICOT-2 za najważniejszy środek ekspresji wybrał plastykę, ale trudno go określić wobec podobnych grup. Kantor jest plastykiem podobnie jak Mądzik, Szajna czy Grzegorzewski, lecz swoje założenia realizuje zupełnie odmiennie od wyżej wymienionych. Kantor pisze sam o pokrewieństwach z polską awangardą, formistami, konstruktywizmem a także Wyspiańskim, Witkacym i Schulzem. A zatem tradycje duże i różnorodne. Próba porównania tego co robi się w CRICOT-2 i Scenie Plastycznej nie byłaby potrzebna. Możemy od razu powiedzieć, że są to dwa różne teatry.

Zupełnie odmienny sposób traktowania tworzywa plastycznego, aktora, manekina, przedmiotu czy światła i muzyki. Kantor sięga do literatury polskiej - Mądzik nigdy tego nie robił. U Kantora nie ma podziału na to co estetyczne i nieestetyczne, każdy przedmiot może być użyty, jeśli okaże się potrzebny w tej chwili. Oto co mówi o manekinie: "Manekin stanowi jedną z "realności najniższej rangi" pozostając przy tym "przedmiotem pustym", atrapą. Dzięki temu umożliwia w sztuce pokaz śmierci."<sup>25</sup>

Kantor sam określa idee swojego teatru, które zmieniają się wraz z rozwojem sztuki. Stąd kolejne etapy w jego teatrze, nie premiery a etapy: Teatr Informel, Zerowy, Happening, Niemożliwy i Śmierci.

Kantor nie jest mistykiem, odwołuje się do realności, chce się wyrzec swojego pochodzenia artystycznego, przewyciężając tym profesję. Ale z drugiej strony jest przeciwnikiem dyletantyzmu, swoje sztuki przygotowuje skrupulatnie, wg wcześniej ustalonych reguł gry. Teatr CRICOT-2 nie jest zburokratyzowany, jest spontanicznie tworzony przez ludzi, którzy chcą tam być. Najważniejsze spektakle to: "M A T W A", "W A R I A T I Z A K O N N I C A", "K U R K A W O D N A", "U M A R Ł A K L A S A".

Dzięki tym widowiskom uzyskał duży rozgłos za granicą i właściwie w kraju niewiele osób miało okazję zobaczyć jego spektakle.

Nie jest to przecież teatr repertuarowy. Ich spektakle są rzadkie i ciągle ulegają metamorfozie.

Oprócz wyżej wymienionych warto poświęcić kilka słów Jerzemu Grzegorzewskiemu, który pracował początkowo w teatrze Ateneum w Warszawie a obecnie jest dyrektorem Teatru Polskiego we Wrocławiu. Jest plastykiem i scenografem i to wpłynęło na jego samodzielne przedstawienia. Opierał się jednak zawsze na literaturze /Joyce, Kafka/.

Pojawiły się u niego elementy sztuki kinetycznej, mobile, maska. Wielką wagę przykładał do muzyki i światła. Jest żywo zainteresowany tym co robi Mądzik, oddawał mu swój teatr na przedstawienia a także proponował współpracę.

W Polsce były także studenckie grupy, sięgające do form plastycznych jako elementu konstytutywnego dla spektaklu.

W Gdańsku od 1963r. działał teatr Jerzego Krechowicza Galeria. Jego droga rozwoju prowadziła do eliminacji słowa. W spektaklu "K O L O N I A K A R N A" wg Kafki występowało jeszcze słowo, ale już w "P I E S A L B O B R A K P S A" nie pozostawiono ani jednego. Aktorzy ukryci byli za maskami. W "T E R M I T I E R Z E" i "I N W A Z J I" z 1964r. aktora zastępuje bryła i zabawa ze światłem oraz ekranami. Towarzyszy temu niekonwencjonalna muzyka a formy plastyczne tworzą akcję. Teatr skończył swoją działalność na pokazach obrazów plastycznych zsynchronizowanych z dźwiękiem.

Oto co napisał Taranienko o "T E R M I T I E R Z E":

"T E R M I T I E R A" ukazywała dynamiczny kontakt dwóch brył: pionowej formy przypominającej walec i poziomej amebo-kształtnej. Odbywała się między nimi walka przerywana okresami względnej symbiozy. W tym samym czasie na ekran rzutowane były z projektorra obrazy, akcję wspierała również pulsująca muzyka. Przewaga dźwięku ujawniała się w momentach, kiedy umniejszało się natężenie ruchu na ekranie a akcja na ekranie jakby zamykała konflikt, kończyła pewną sekwencję."<sup>26</sup>

Poza tym w Gliwicach działał teatr STG prowadzony przez Ryszarda Nowotarskiego. Wystawił on w 1967r. spektakl pt: "W I O S N A" wg Brunona Schulca. Cytuję za Falkowskim: "Kluczowe dla wymowy spektaklu sceny monologów ojca o kształtowaniu i wyzwoleniu materii rozegrano w posępnie niepokojącym obozowisku re-

stauracyjnym, wśród zastygłych naszkar manekinów i mechanicznie poruszających drutami kobiet."<sup>27</sup>

Przedstawiłam wyżej twórców, którzy jako pierwsi w Polsce odkryli dla siebie nowe pole do twórczej działalności - mam na myśli plastykę. W Stanach Zjednoczonych działał podobnie Peter Schumann i jego wspaniały teatr Bread and Puppet. Peter zanim stworzył własną grupę działał z różnymi ludźmi. W 1957r. eksperymentował z teatrem studenckim, który nawiązywał do prac Schlemmera z Bauhausu. Peter wspominał, że akcję w tym teatrze opowiadało się przez ruch form, światła i kolorów. Od 1961r. przebywa w Nowym Jorku i tam poznaje twórców happeningu: Kaprowa, Cage'a, Dewey'a, Oldenburga.

Sytuacja rodzinna zmusza go do podjęcia pracy zarobkowej w szkole. Ale jak się okazało było to wskazanie losu. Zaczął tu robić kukielki i lalki z dziećmi i ożywiać je we wspólnej zabawie. W ten sposób odnalazł swoją drogę. Założył z rodziną objazdową grupę teatralną. Dołączyło do niego /na luźnych zasadach/ sporo dorosłych i dzieci. Razem pracowali i żyli.

W swoich wędrowniach po świecie zawędrowali i do Polski, gdzie zobaczył ich przedstawienie Mądzik. Tematem widowisk Schumanna są częste motywy biblijne: "DROGA KRZYŻOWA", "WOŁANIE LUDU O MIĘSO", czy "ZMARTWYCHSTANIE", lecz nie tylko. Tworzy spektakle jasełkowe i pasyjne na Wielkanoc i Boże Narodzenie. Mówi, że w swoich widowiskach wyrwał się z "tyranii słowa". Podobnie jak Mądzik poszukiwał innego środka ekspresji /światła, muzyki, obrazu/. Wydaje mi się, że to co najbardziej zainteresowało Mądzika to lalki i maski. Okazało się, że lalka daje wielkie możliwości ruchowe i właśnie przez to, że ich ruch jest nieskomplikowany i prosty, daje to wrażenie wyolbrzymienia. Schumann mówi o lalkach jak o aktorach, a nie bryłach rzeźbiarskich. Sądzę, że tu tkwi różnica między nim a Mądzikiem. Ten ostatni wprowadza w przestrzeń raczej kukły-rzeźby statyczne, bez wewnętrznego dynamizmu /wielkie manekiny-kobiety z "ZIELNIKA" czy widownia z "IKARA"/. Prowadzi to do uzyskania większej prostoty i oszczędności.

Bread and Puppet próbował zatrzeć granicę między teatrem a świętem. Usiłował wprowadzić na ulicę zabawę, spontaniczność



i chęć wyzwolenia się. Takie zbiorowe świętowanie ma zawsze element profanu. Sądzę, że u Mądzika, jeśli mówić o święcie to raczej dominuje w nim element sacrum. Jest to święto duchowe, tajemnicze, indywidualne i wewnętrzne. Teatr, który w ten sposób tworzy zawsze będzie dążył do prostej formy, do ucieczki od przesady i nadmiaru symboli.

To co Schumann powiedział w rozmowie z Bonarskin, przywodzi mi na myśl pierwsze spektakle Mądzika "E C C E H O M O" i "N A R O D Z E N I A": "Każda moja sztuka ma taki cykl: narodziny, życie w wieku średnim i życie w wieku podeszłym, taniec śmierci i zmartwychwstanie/.../ w naszych sztukach jest taka prosta metodyczna linia myśli - jakby myślały dzieci i jakby dzieci ją stosowały/.../."<sup>28</sup>

Poza tym "W I E C Z E R Z A" spektakl Mądzika z 1972r. ma bardzo podobną scenę do tej, która pojawia się w spektaklu Bread and Puppet "W O Ł A N I E L U D U O M I E S O", także przedstawiające Ostatnią Wieczerzę. Podobny układ elementów i zdarzeń. Sądzę, że Mądzik mógł oprzeć się na doświadczeniach Schumanna. Na zakończenie przytoczę jeszcze dwie wypowiedzi Petera, które mogą okazać się wspólne.

"Nie lubię aktorów, ponieważ zajęci są sobą, swym ciałem, swoją grą - zapomnieli o natychmiastowej twórczości/.../ zamiast ćwiczyć, ludzie powinni tworzyć rzeczy dla ludzi/.../ chciałbym, żeby ludzie mieli wolę jak Gandhi/.../ żeby siali ziarno/.../ a to co wyrosnie dzielili z innymi ludźmi."<sup>29</sup>

"Zamiast obmyślać rzeczy przedtem, podążam za mglistą wizją. Resztę pozostawiam własnemu losowi, dążę za tym co dzieje się we mnie/.../ zupełnie wystarcza mi, że jestem żywy i wrażliwy na to, co dzieje się wokół i że mogę sobie zawierzyć/.../ to samo zauważyłem u moich kolegów-lalkarzy. To samo domyślam się jest ich prawdą."<sup>30</sup>

We Francji Robert Wilson utworzył teatr, który nazwał Bird Hoffman School of Birds. Był to bardzo dziwny zespół, nie mający stałych aktorów, tylko częste zmieniających się amatorów. Ich liczba dochodziła czasem do 100. Wilson zrobił spektakl pt: "D E A F M A N G L A N C E" /"S P O J R Z E N I E G Ł U C H E G O"/, który stał się wielkim wydarzeniem w świecie. Nie ma w nim słów, pojawiają się tylko

plastyczne obrazy i dźwięki. Obrazy te tworzą ludzie, rzeczy i zwierzęta w ruchu. Wszystko jest jakby ze snu, nieprawdziwe. Można powiedzieć, że dotyka się świata baśni i dziecięcych marzeń. To upodabnia go trochę do teatru Petera Schumanna.

W "Dialogu" ukazało się kilka opisów spektaklu "D E A F M A N G L A N C E" i momentami przypominają mi one spektakle Mądzika.

"Gdybymw paru słowach określić musiał charakter tego widowiska, powiedziałbym, że jest to obraz w ruchu. Wszystko odbywa się w tempie zwolnionym, widz ma więc czas poddać się urokowi danej kompozycji."<sup>31</sup>

Ten sam autor pisze dalej, że bardzo trudne jest ująć w słowa to co dzieje się w teatrze Wilsona, że przeważające tam znaki plastyczne są nam znane i czytelne, ale zdarzenia i obrazy z nich zbudowane zacierają jasność odbioru.

Wydaje mi się, że Mądzik posunął się jeszcze dalej, pozbył się wyraźnych form i kształtów, zamazał je, rozdarł i okaleczył. A zatem już u samych podstaw jego sztuki pojawia się metafora i nieokreśloność.

Spektakl "S P O J R Z E N I E G Ł U C H E G O" to próba odkrycia innej wyobraźni, abstrakcyjnego świata głuchoniemych. Widz zmuszony jest depowiadać sobie wiele zdarzeń. Wszystko odbywa się w bieli i czerni. Pojawiają się obrazy, którym towarzyszy dźwięk i ruch, znikają i przychodzą inne, rzecz dzieje się w zwolnionym czasie.

Inny spektakl pt: "P R O L O G" był wyraźnym nawiązaniem do "D E A F M A N G L A N C E", ponieważ są te same postacie, symbole i znaki, ale tu stworzono inną atmosferę i otoczenie. Jest żywszy kontakt z widzem. Czas także płynie wolno. Spełnia się obrzęd.

"Wizje sceniczne Wilsona utkane są z mnogości symboli, motywów archetypowych, elementów mitycznych. Niektóre z nich powtarzają się w sposób obsesyjny/.../ większość prezentowanych działań i sytuacji oraz zachodzące między nimi relacje mają cechy marzeń sennych, a znaczna część wykonywanych czynności, posiada znamiona rytuału."<sup>32</sup>

Ludzie, którzy próbują interpretować to co wymyka się interpretacji powołują się często na inne dzieła, aby zbliżyć do siebie pewne uletne symbole czy nastroje. W przypadku Wilsona przywołują malarstwo surrealistów z ich oniryzmem

oraz malarstwo Chavannes'a, Maquitta, Delavaux.

"Sztuka Wilsona jest przede wszystkim sztuką malarza, artysty form plastycznych. Nawet jeśli jego wizjom scenicznym odjąć ruch i efekty dźwiękowe, pozostaną one urzekające."<sup>33</sup>

Niewiele teatrów Drugiej Reformy miało podobne idee i sposób pracy do Sceny Plastycznej KUL. Wszystkie przytoczone wyżej przykłady mają tylko pewne cechy wspólne, pewne drogi rozwoju podobne, ale w całości różnią się bardzo. Druga Reforma wpłynęła na Scenę przez wprowadzenie do teatru nowego rozumienia roli muzyki, przestrzeni teatralnej, aktora i światła. Udowodniła, że wszystkie te elementy mogą być równorzędne i jednakowo ważne w teatrze. Określiła pewne wartości dotyczące istnienia człowieka wobec dzieła i w nim samym.

Jednak najważniejsze hasła "teatr wspólnoty" u Mądziaka nie zaistniały w taki sposób, jak to sobie wyobrażali Beck, Malina czy Grotowski i Brook. Twórcy nowego nurtu nie zajmowali się plastyką w takim stopniu jak ci wymienieni tutaj, pozostali raczej przy badaniach ciała ludzkiego i możliwości twórczych człowieka. Inni jeszcze zajmowali się problemami społeczno-politycznymi jak: Beck, Malina, Chaikin, Brook a u nas Teatr 8-go Dnia, Provisorium i inne przeważnie studenckie grupy.

Być może Reforma pozwoliła wyjść teatrem w plener z czego skorzystał i Mądziak. Jego doświadczenia z Jugosławii i Bolesławca potwierdzają to. Poniekąd wspólnym okazać się może nawiązanie do mitu, rytuału i religii /"W I E C Z E R Z A"/ lub do kultu ziemi, życia w naturze, ziarna /"W I L G O Ć", "W E D R O - W N E"/. Nie jestem jednak pewna czy w Scenie Plastycznej nie odegrała roli środowisko, w jakim teatr istnieje i które ciągle go zasila.

PRZYPISY DO ROZDZIAŁU IV.

- 1 The Visual Stage. Wstęp Irena Sławińska. Zakład Małej Poligrafii KUL, Lublin 1977, str. 3-4.
- 2 Tadeusz Kantor. Na konferencji prasowej. "Dialog" 1978, nr 7, str. 115
- 3 Kazimierz Braun. Druga Reforma Teatru?. Ossolineum, Wrocław 1979.
- 4 tamże
- 5 Adolphe Appia. Dzieło sztuki żywej. WAiF, Warszawa 1974. Wstęp Janina Hera.
- 6 Juliusz Bab. Teatr współczesny. PIW, Warszawa 1952. Część IV, str. 256.
- 7 Antonin Artaud. Teatr i jego sobowtór. WAiF, Warszawa 1978.
- 8 Myśl teatralna polskiej awangardy. Red. St. Marczak-Oberski. WAiF, Warszawa. 1973, str. 13.
- 9 tamże, str. 281.
- 10 Andrzej Pronaszko. O teatr przyszłości. "Wiek XX" 1928, nr 2.
- 11 Myśl teatralna polskiej awangardy. Red. St. Marczak-Oberski. WAiF, Warszawa 1973, str. 13.
- 12 tamże
- 13 Iwo Gall. Mój teatr. Kraków 1963.
- 14, 15 Myśl teatralna polskiej awangardy. Red. St. Marczak-Oberski. WAiF, Warszawa 1973, str. 351.
- 16 tamże, str. 357.
- 17, 18 tamże, str. 164.
- 19 tamże, str. 157.
- 20 tamże, str. 180.
- 21 The Visual Stage. Wstęp Irena Sławińska. Zakład Małej Poligrafii KUL, Lublin 1977.
- 22 E. Merawiec, J. Madeyski. Szajna. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.
- 23 Wejciech Skrodzki. Plastyka jako zdarzenie sceniczne. "Literatura" 1975, nr 33.
- 24 Romuald Falkiewicz. Teatr prawdy Leszka Mądziaka. "Zorza" 1975, nr 6.
- 25 Zbigniew Taranienko. Teatr bez dramatu. Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1979, str. 48.
- 26 tamże, str. 163.
- 27 tamże, str. 160.

- 28 Andrzej Bonarski. Ziarno. Czytelnik Warszawa 1979, str. 97.  
29 tamże, str. 99.  
30 tamże, str. 100.  
31 Tadeusz Kowzan. Milczący teatr Roberta Wilsona. "Dialog"  
1971, nr 12, str. 103.  
32 tamże, str. 108.  
33 tamże, str. 110.

Rozdział V.

SCENA PLASTYCZNA WOBEC TRADYCJI PLASTYCZNEJ

Rozdział dotyczy tych kierunków plastycznych, które wpłynęły na ukształtowanie się nowego teatru. Mam na myśli teatr plastyczny a w szczególności lubelską Scenę Plastyczną.

Będę starała się odnaleźć w sztuce XX wieku /oraz w sztuce bizantyńskiej/ dzieła, które były pośrednią przyczyną powstania wizji teatru.

Przedmiotem moich rozważań będą tak charakterystyczne elementy teatru jak: przestrzeń, ruch, światło, forma i muzyka, które znalazły się również w kręgu zainteresowania plastyki. Można by zatem stwierdzić, że to nie teatr uczył się i czerpał pomysły z malarstwa i rzeźby, lecz odwrotnie - plastyka wprowadza przyrodzone cechy teatru w swój obszar zainteresowania. Otóż tak nie jest. Przestrzeń, światło, ruch, forma i dźwięk zostały w teatrze XX-wiecznym pogrzebane, chociażby przez to, że tak były z nim zrośnięte, iż przestały być punktem badań i eksperymentu. Dla sztuk plastycznych natomiast stały się odkryciem, tutaj mogły się odświeżyć i stać celem same w sobie. Scena Plastyczna jest teatrem jednego człowieka - jest nim plastyk.

I to jest główna przyczyna powstania tego rozdziału.

Potrzeba chronologicznego porządku zmusza do rozpoczęcia rozdziału od sztuki bizantyńskiej, która miała swój udział w tym co realizowała Scena Plastyczna. Do sztuki bizantyńskiej nawiązywała wyraźnie scenografia z "W A N D Y" Nerwida, "T E - S T A M E N T U" Villena, "E C C E H O M O" i częściowe "N A - R O D Z E N". Potem pojawiło się trochę elementów plastycznych nawiązujących do wczesnochrześcijańskiego sposobu obrazowania, ale nie miały one decydującego znaczenia /np. "I K A R"/.

Całe bogactwo tej sztuki skupia się w świątyniach, ich wnętrzach i architekturze. One są bowiem siedzibą Boga. Bardzo ważne jest tu światło dnia przesiane przez witraże. Niematerialne, nieuchwytno, padające na ściany i sklepienia. Sądzę, że takie światło pojawia się w "W E D R O W N Y C H".

Mędzik próbował swojego czasu malować ikony, stylizował je na wzór bizantyński. Świadczą o tym jego pierwsze wystawy. Wyobrażenia sztuki wschodu są iluzjonistyczne i idealistyczne. Perzuca ona tradycyjną perspektywę, postacie świętych maluje według określonego wzoru zachowując najdrobniejsze szczegóły, które wiązały się z chrześcijańską mitologią. Ważną cechą

fresków i mozaik jest ich monumentalność. Postacie w nich przedstawione mają przewyższać normalnego człowieka, żeby podkreślić swoją boskość. Złote tła i aureole /częste w Scenie Plastycznej/ to również ziemskie symbole świętości. Postacie te są sztywne i hieratyczne.

W "E C C E H O M O" pojawia się w witrażu Pantokrator. Jest to przedstawienie Chrystusa trzymającego w rękę księgę i unoszącego prawą dłoń w geście błogosławieństwa, jest to Chrystus tronujący. Występuje najczęściej razem z symbolami ewangelistów.

W swoich spektaklach Scena Plastyczna często nawiązuje do Ewangelii, np. Obmywanie Ciała Chrystusa, Ukrzyżowanie i Ostatnia Wieczerza. Sztuka bizantyńska jest bardzo barwną sztuką, ale te plamy barwne są płaskie, bez modelunku, występują szerokie, ciemne kontury. Taką bogatą kolorystyką charakteryzują się pierwsze spektakle np. witraże w "E C C E H O M O". Natomiast następne przedstawienia dążą do ubogości i prostoty formy.

Wielkie zmiany w sztukach plastycznych dokonały się /podobnie jak w innych/ na przełomie XIX i XX wieku. Nowe kierunki wyniosły na piedestał przedmioty codziennego użytku. Zdevaluowały dotychczasowy sposób ujmowania tematu i przedmiotu, tzn. zmieniły sposób patrzenia na rzeczywistość i sposób ujmowania tej rzeczywistości.

Nastąpił podział na nurty ekspresyjne i estetyzujące. Nowy temat pojawił się w: ekspresjonizmie, fowizmie, futuryzmie, wertycyzmie i kubiźmie. Nowy stosunek do przedmiotu i formy ujawniały: kubizm, orfizm, konstruktywizm, suprematyzm, dadaizm, surrealizm i Bauhaus.

W tym chaosie przyjdzie mi umieścić Scenę Plastyczną. O kłopotach jakie ta czynność sprawia świadczy fragment: "Historię sztuki nowoczesnej trzeba czytać jak mapę nieba. Warto wiedzieć, gdzie należy szukać ciał niebieskich, czerwonych olbrzymów i białych karłów, kwazarów i zamierających galaktyk. Jednocześnie trzeba pamiętać, że wszystkie te ciała pozostają w ciągłym ruchu w czterowymiarowej przestrzeni."<sup>1</sup>

Kubizm - jest to pierwszy kierunek w sztuce, który można nazwać w pełni awangardowym. Przyczynił on się w dużym stopniu do rozwoju następnych nowoczesnych nurtów. Kubizm był sztuką formy, chociaż i w treści przyniósł pewne innowacje, ten pierwszy czynnik był dominującym. Formę starał się sprowadzać do



najprestszej postaci. W malarstwie były to geometryczne płaszczyzny, w rzeźbie kanciaste lub wydłużone bryły. Była to jeszcze sztuka przedstawieniowa, choć pojawiała się tendencja do zniszczenia przedmiotu i poszukiwania bardziej abstrakcyjnych form. Kubizm stworzony został przez Picassa i Braque'a. Ich naśladowcy zbyt niewielnicze poddali się idei i dlatego nigdy nie dorównali mistrzom. Należeli do nich: Delaunay, Gris, Leger, Laurens i Archipenko.

Ten ostatni miał wielki wpływ na Schlemmera z Bauhausu. Interesował się on ruchem i przestrzenią w obrazie i rzeźbie. W 1912r. Archipenko stworzył cyrkowy relief - "Médrano", którego pewne części były ruchome. Wykonywał także ruchome i mocne zdeformowane manekiny. W 1913r. zbudował kolorową postać Kerrota "Carussel - Pierrot" z różnych brył: kul, stożków, walców i sześciątów. Był to bardzo dynamiczny układ, jakby prototyp postaci z "BALETU TRIADYCZNEGO" Schlemmera.

Zainterесowany tym nurtem był również Duchamp-Villon, który w 1907r. zrobił kubistyczną rzeźbę "Tors kobiety" a potem cykl dynamicznych kształtów pt: "Koł" - bardzo syntetycznych z elementami mechanicznymi. Kubiści podejmowali badania nad trójwymiarowością obrazu. Picasse wykonywał collages a inni assemblages. Jeśli chodzi o kolor to lubowali się raczej w małej ilości barw, nawet monochromatyzmie. Zapewne ta oszczędność kolorystyczna wiązała się ze zdyscyplinowaniem w malarstwie i rzeźbie. Zresztą Picasse uważał, że kolor dla rzeźby jest drugorzędny, bo zakłóca odczucie przestrzeni.

Kubiści zerwali z tradycyjną perspektywą i wyglądem rzeczy, chcieli pokazywać je w sposób syntetyczny, tak aby płany przestrzenne przenikały się.

Może ta geometryzacja charakterystyczna dla kubizmu nie jest eksponowana w teatrze z KUL-u, ale pewna oszczędność w kompozycji, monochromatyzm, badanie przestrzeni, są wspólne dla tych dwóch zjawisk. Poza tym dynamika, jako sposób na aktywizację przedmiotu jest podobna.

Futuryzm narodził się we Włoszech, jego manifest opowiadał się za nowoczesnością, maszyną, masami i miastem. Przywódcą duchowym był Marinetti. Wydał on "Manifest Futurystyczny", w którym dewaluuje dotychczasowe pojęcie piękna, a tworzy nowe.

Tematem sztuki miała być codzienność, technizowane życie, które rodzi się tu i teraz. Do tej grupy należeli: Boccioni, Russello, Carra, Severini, Balla, Depere i Prampolini. Niektórzy przy tej okazji wymieniają rosyjskich konstruktywistów. Nas najbardziej interesuje ruch i światło, dwa elementy towarzyszące sztuce, które futuryści starali się eksponować. Cała reszta nie pasuje do Sceny Plastycznej.

Zainteresowanie ruchem i światłem w przestrzeni zbliżało futurystów bardziej do Brague'a niż do Caba czy Pevsnera, ponieważ nie był to ruch rzeczywisty, fizyczny, a raczej jego przedstawienie na płaszczyźnie. I tak jak kubiści przedstawiali ruch ukierunkowany i koncentryczny tak futuryści starali się aby ich przedmiot wychodził poza ramy obrazu, dawał wrażenie ruchu ciągłego, trwającego.

Boccioni namalował w 1913r. obraz "Siły ulicy", natomiast w rzeźbie postulował otwieranie bryły, wklęsłości, wypukłości i otwory. Przestrzeń miała się stać integralną częścią rzeźby. Świadczą o tym jego dzieła: "Rozwinięcie butelki w przestrzeni" - 1912r., "Jedynie kształty ciągłości w przestrzeni" - 1913r.

Formy Mądzika dążą również do stopienia się z przestrzenią, do drażenia w niej.

Futuryzm poszukiwał nowych rytmów dla rzeźby. Depere, Prampoliniego i Balla doprowadziło to do stworzenia mobilno-ruchomej rzeźby. Ruch mechaniczny miał zastąpić przedstawienie ruchu. Depere wykonał w 1915r. "Rzeźbiarską konstrukcję z warkotem motoru, tzn. że dźwięk naturalny silniczka potraktował jako dopełnienie rzeźby. Są to początki sztuki kinetycznej, która rozwinięła się w latach pięćdziesiątych.

Podobnie do konstruktywistów, twórcy włoscy potraktowali bardzo nowocześnie przestrzeń. Miała ona być aktywna, a zależało to od otoczenia jakie stwarzano rzeźbom.

Boccioni stworzył kompozycję przestrzenną "Głowa + dłoń + światło". Dzięki tym doświadczeniom, zwłaszcza w rzeźbie, mogły powstać takie kierunki jak: kinetyzm, op-art i pop-art.

Jeszcze dalej w kierunku teatru posunęła się sztuka konstruktywistyczna. Zrodziła się ona w Rosji, a twórcami jej byli ludzie, którzy byli mocno związani z teatrem. Konstruktywizm przywiązywał wielką wagę do samego aktu twórczego /podobnie Mądzik/, do precyzji, do zestawienia materiałów według zasad

tektoniki, faktury i konstrukcji.

Twórcy stosowali bardzo różny materiał - metal, drewno, plastik, kamień, tkaninę. Nazwiska jakie pojawiają się pod ich manifestami to: Gabe, Pevsner, Kandinsky, Popowa, Tatlin, Malewicz, Redczenko i Udalcowa. Niektórzy z nich współpracowali z Meyerholdem i Tańrowem na scenie. Jedną z naczelných idei konstruktywizmu była idea otwartej, dynamicznej przestrzeni. Miała ona być elementem kompozycyjnym dzieła.

W roku 1913 Tatlin wykonał "Reliefy malarskie" - była to bardzo dynamiczna konstrukcja ze szkła, żelaza i aluminium. Redczenko pracował nad formami ażurowymi a także meblami. W 1920 roku Gabe i Pevsner wydali "Manifest realistyczny", w którym pisali między innymi o przestrzeni i rytmach kinetycznych. Przestrzeń przestała dla nich być abstrakcją a stała się nowym elementem, materiałem, który da się formować. Przestrzeń to głębia i nie może być bryłą, ale może współtworzyć formę przez określenie jej w otoczeniu.

W Rosji powstała wówczas szkoła projektowania Wchutiemas, w której uczyło się wielu wybitnych konstruktywistów. Oni to wykonali w 1920r. niezrealizowany projekt pomnika III Międzynarodówki. Miała to być rzeźba kinetyczna w kształcie spirali, zrobiona ze stali i żelaza. Kandinsky i Gabe pracowali potem w podobny sposób w Bauhausie. W 1920r. Gabe wykonał konstrukcję "Wzniesiona fala" i wprowadził ją w ruch za pomocą silniczka. Szybkość powodowała przekształcenia i deformację. Wprowadził też w miejsce ruchu rzeczywistego - ruch pozorny np. w "Skrętach" czy "Kinetycznej rzeźbie kamiennej", gdzie stosował materiał przezroczysty.

Pevsner w 1925r. budował z brązowych prętów konstrukcję, które po oświetleniu dawały efekty światłocieniowe.

W Polsce do manifestów konstruktywistycznych nawiązywały grupy "Elek" i "Praesens" /Stażewski, Strzebiński, Szczuko/. Analogie z Mądzikiem byłyby tutaj zbyt dalekie, ale należy zwrócić uwagę na nowoczesne podejście do przestrzeni, światła i ruchu, tego co potem zaowocowało w Scenie Plastycznej.

Sprawa Bauhausu pojawia się w tym rozdziale, ponieważ była to szkoła plastyczna i wszystkie doświadczenia prowadzone w teatrze łączyły się bezpośrednio z plastyką: malarstwem, rzeźbą i architekturą.

Bauhaus został założony w 1919 roku i przetrwał do 1928 roku. Jego dyrektorem był przez pewien czas znany architekt Walter Gropis, twórca projektu "teatru totalnego" dla Piscatora. W swojej szkole zatrudnił wielu znanych plastyków: Kandinsky'ego, Gabo, Pevsnera, Klee, Molnara, Moholy-Nagy'a, Schlemmera i Malewicza. Teatrem zajmowali się Schlemmer i László Moholy-Nagy. Byli oni bardzo przejęci ideą teatru jednorodnego, totalnego i bezosobowego. Najważniejsza miała być plastyka, ruch i przestrzeń.

Oto jak swoje dążenia wyraził Oskar Schlemmer w rozprawie zatytułowanej "Man and Art Figure".<sup>2</sup> Pisał, że interesuje się kształtem ciała ludzkiego, jego możliwościami ruchowymi, że "historia teatru jest historią transfiguracji ciała ludzkiego", bawry i przestrzeni otaczającej formę. Artysta musi stać się syntezyzerem wszystkich elementów w teatrze. Człowiek i przestrzeń są wobec siebie antagonistyczne i walczą o dominację. Aby zbliżyć do siebie przestrzeń /z natury kubiczną/ i ciało, nadać mu kubistycznych kształtów, technizować formy, tworzyć takie lalki, których ciało składałoby się z walców, kul, waz i naczug, taka marionetka będzie się lepiej mieściła w przestrzeni. Można także uruchomić architektonikę teatralną, będziemy mieli wówczas do czynienia z bardziej abstrakcyjnym tworem.

Myszę, że Mądzik stara się, aby jego przestrzeń były taka dynamiczna, by nie dostrzegało się dysonansu między formą a przestrzenią. Pomagają w tym bardzo światła, które zawężają otoczenie.

Ciało ludzkie /według Schlemmera/ ma ograniczone możliwości ruchowe w przestrzeni zamkniętej. Zgodnie więc z teorią von Kleista, Craiga i Briusowa marionetka czy lalka będzie lepsza.

U Mądzika dostrzegamy wyraźnie ograniczanie działań człowieka w terenie gry. O świetle pisał Schlemmer, że jego nianamacalność powoduje niezwykły nastój. Światło tworzy przestrzeń, obmywa formy, jest barwą /bo tylko nicosć jest bez koloru/, należy zatem intensyfikować kolor, wprowadzać iluminacje.

Schlemmer marzył o wizualnej scenie, na której w zmiennej, ruchomej przestrzeni byłyby tylko forma i kolor w ruchu. Częściowo udało mu się zrealizować to w swoim teatrze-balecie, jaki stworzył w Bauhausie. Zrobił w nim kilka widowisk, z których najdardziej znany jest "BALET TRIADYCZNY" z 1922 rok. Był to balet lalek o przedziwnych, geometrycznych kształtach. Lalki tworzone z różnych materiałów: tkaniny, metalu,



"Jkaw" - Wrocław 1980.  
"Copyright Miłogost Michałski, Toruń."

drewna, szkła i plastiku i w żadnej mierze nie przypominają one tego co robi Scena Plastyczna. Widowiskiem tym towarzyszyła oczywiście muzyka, która dopełniała je, wprowadzając czwarty wymiar - czas.

Inne doświadczenia prowadził w Bauhausie László Moholy-Nagy /Węgier z pochodzenia/. Napisał on rozprawę pt: "Theater, Circus, Variete". W swoich wywodach nawiązuje do tradycji futurystów, dadaistów i ekspresjonistów. Od 1922r. odbywały się w szkole pokazy jego "B A L E T U M E C H A N I C Z N E G O", przygotowywanego wspólnie z Kurtem Schaidtem, Beglerem i Teltscherem. Balet ten był zupełnie abstrakcyjny. Przestrzeń konstruowano z kubistycznych, kanciastych brył i płaszczyzn, figury budowane podobnie.

Różnokolorowe klocki i płaszczyzny były połączone ze sobą w jednolitą bryłę, nieokreśloną bliżej, ale sugerującą ludzkie ciało. Czasem w świetle tym pojawiał się żywy człowiek dla podkreślenia obecności jego kształtów.

Akcja w takim widowisku musiała być skoncentrowana, wszystkie /podobnie jak u Mądziaka/ czyste formalnie. Moholy-Nagy chciał powołać do życia teatr mechaniczny w całości kontrolowany i podporządkowany woli człowieka. O takim teatrze mówił "mechaniczna ekscentryczność". Gra wszystkich elementów powinna być totalna. Należy oczyścić teatr z religii, polityki i propagandy. Akter jeśli jest to tylko ciałem, formą i kolorem /porównaj ze Sceną Plastyczną/.

Oto co pisze Schlemmer o potrzebie eksperymentowania z teatrem i plastyką! "Możemy wyobrazić sobie sztuki bez fabuły, komponowane tylko z czystego ruchu form, koloru i światła. Jeśli miałby to być proces mechaniczny bez jakiegokolwiek udziału człowieka /poza człowiekiem przy desce kontrolnej/, musielibyśmy mieć wyposażenie podobne do precyzyjnej maszynarii, znakomicie skonstruowanego automatu. Współczesna technologia posiada już odpowiednie urządzenia. Jest to tylko kwestia pieniędzy - i co ważniejsze tego, jak przy takich technicznych nakładach osiągnąć pożądaną efekt. To znany jak długi jakiś wirujące, wibrujące i furkotące urządzenie wraz z nieskończoną różnorodnością form, kolorów i światła, może podtrzymać zainteresowanie widza. Krótka mówiąc pytanie brzmi: czy teatr czysto mechaniczny może być

akceptowany jako rodzaj niezależny i czy przez dłuższy czas będzie mógł być się bez istoty, będącej tu jedynie "znakomitym maszynistą" i wynalazcą - mianowicie bez człowieka."<sup>3</sup> Sądzą, że Mądzik tak daleko nie pójdzie w mechanizacji swojego teatru, bowiem jego poetyka jest inna. To przypomina mi raczej teatr Foremana Outlegikal-Histerie Theater.

Surrealizm to następny kierunek, który potrzebny jest w naszych rozważaniach. Chyba ze względu na swoje doświadczenia z oniryzmem. Do grupy tej należeli: Andre Breton, Paul Eluard, Desnos, Ernst, Miro, Margitte, Masson i Dali. Surrealiści w swej teorii poświęcali wiele miejsca metaforze, wyobraźni i seksualnym marzeniom. Kiedy ogląda się Scenę Plastyczną ma się wrażenie, że ogląda się sen. Są to próby dotarcia do prawdziwej natury człowieka, do jego duszy i wyobraźni.

W 1919r. Filip Soupault i Andre Breton wydali "Manifest surrealistyczny". Piszą tam o metaforze, która jest przyrodzoną właściwością ludzkiej wyobraźni "by jednak zrealizować jej potencjalną zdolność, trzeba dopuścić działanie podświadomości."<sup>4</sup>

Oczywiście w Scenie Plastycznej nie ma mowy o halucynacjach czy szaleństwach, jest raczej precyzja i umiar. Myślę, że ważna jest tu metaforyczność i symbolizm.

Precyzja pojawia się wówczas, kiedy spektakl staje się wobec widza, natomiast jego przygotowanie, sam akt twórczy jest częste wynikiem przypadku /do którego tak odwoływali się surrealiści/. Mądzik sam twierdzi, że niektóre fragmenty w spektaklu powstają w wyniku jakiegoś przypadku, zaskakującego i pięknego. Jak wrażenia z Kościoła na Św. Krzyżu koło Kiele wykorzystane potem do "W E D R O W N Y C H" /.

Do ciekawszych doświadczeń surrealistycznych można zaliczyć ich badania nad lalką i marionetką. Był to element powtarzający się w wielu dziełach. Hans Bellmer na przykład wykonywał lalki, które obdarzał sadystyczno-masochistyczną naturą. Chciał by były "rozdarłe wewnątrznie", przerysowywał ich kształty i wypakował narządy płciowe. Przypomina mi to cztery kukły z "Z I E Ł N I K A".

W 1938r. w galerii Les Baux-Acts zorganizowano wystawę surrealistycznych manekinów. Wystawił tam swoje eksponaty Man Ray, Salvador Dali, Masson i Breton. Natomiast Magritte jako pierwszy surrealista przedstawił w swoich obrazach ruch,

atworzył tzw. "przedmioty ruchome".

Polska awangarda plastyczna w dwudziestoleciu międzywojennym nie była tak różnorodna jak na zachodzie /np. we Francji/, nie miała zbyt wielu indywidualności twórczych w typie Chwistka, Witkacego, Czyżewskiego czy Pronaszki. O Witkacym i Pronaszce napisałam w rozdziale IV, tutaj trochę miejsca poświęcam: formistom, Chwistkowi, Grupie Krakowskiej, Blok i Praesens.

Właściwie całe nowatorstwo tych grup leżało bardziej w sferze formy niż treści. Polacy byli szczególnie zafascynowani kubizmem, konstruktywizmem, futuryzmem i ekspresjonizmem, także trochę suprematyzmem Malewicza i prymitywizmem, mniej było nawiązań do surrealizmu, dadaizmu i fowizmu.

Otóż najbardziej interesującym kierunkiem w sztuce lat dwudziestych był formizm. Być może dlatego, że popierały go ciekawe indywidualności. Ich głównym teoretykiem był Leon Chwistek, a jego wielkim przeciwnikiem Witkiewicz. Forma i barwa oto dwa elementy, którym formiści chcieli nadać innych niż dotychczas wartości. Twierdzili, że przedmiot powinien być pokazany w różnych planach, przedstawiany w ruchu. Forma ma przybierać najprostrze kształty; stożka, walec i kuli, ponad to ma być zdyscyplinowana i zamknięta w ramach obrazu. Widać tu wyraźne ślady kubizmu i futuryzmu. Do grupy formistów należeli bardzo różni artyści, których drogi się potem rozeszły: Czyżewski odszedł ku prymitywizmowi i ludowości, Pronaszko do teatru, Chwistek do strefizmu a Witkacy w ogóle ogłosił koniec sztuki i zaczął malować portrety. Ale zatrzymajmy się na Leonie Chwistku. W "Zwrotnicy" 1 i 2 ogłosił artykuł pt: "Teatr przyszłości", w którym zadeklarował się jako strefista. Była to zresztą ciekawa propozycja dla teatru. Miała polegać na podziale sceny na kilka części, które byłyby samodzielne, miałyby ten sam ciężar i wartość estetyczną, nie zależały jedna od drugiej, ale tworzyły jedną całość. Wzięło się to z filozoficznych poglądów Chwistka o wielkości rzeczywistości. Aby uporządkować tę rzeczywistość można skorzystać z teorii strefizmu: "Istotną trudność stanowić będzie eksponowanie wielkiego množství różnorodnych scen i ujęcie ich w jednolitą całość. W tym kierunku pewnym wskaźnikiem może być zasada strefizmu, nakazuje dzielić pole widzenia wg jakości kształtów, barw, tempa zdarzeń itp. Wyobraźmy sobie scenę podzieloną na część ciemną i część jasną/.../niezależnie od tego możemy wprowadzić strefę przedmiotów krępych, strefę przedmiotów wydłużo-



nych, strefę kanciastą, strefę krągłą/.../".<sup>5</sup>

Swoją zasadę prepenował Chwistek zastosewać w kabarecie i variete, ponieważ one posiadają różnorodność obrazów i wielość epizodów. Teoria ta łączyłaby się ze zmianą architektury w teatrze. Już nie może to być scena pudełkowa i widownia z łóżkami.

Chwistek uważa, że scena powinna być jak walec, w którego środku mieściłby się steżek-widownia mający zdolność obracania się wokół własnej osi. Spektakl można by oglądać wówczas jak panoramę. Narzuca się tu skojarzenie z projektem Syrkusa i Pronaszki - teatru symultanicznego.

Ogólnie o nowym teatrze pisał Chwistek: "Chodzi o zupełnie inne rzeczy, chciałbym powiedzieć chodzi o ruch, światło i barwę, o słowo żywe i proste, chodzi o wrażenie nowe i niespodziewane."<sup>6</sup> Myśląc o takiej sztuce teatru polemizował z Czystą Ferną Witkiewicza /choć wysoce cenił dramaty tego artysty/, ponieważ nie godził się z tym, że treść miałaby zniknąć całkowicie na korzyść formy. Sztuka według niego musi prowadzić do wyzwolenia radości, emocji i przeżyć dodatnich. A tego może dostarczyć sensownie skonstruowany dramat.

W malarstwie Chwistek bardzo cenił sobie prostotę i naiwność, harmonię koloru i kształtu. Twierdził, że należy najpierw poszukiwać elementarnych form, a potem je wprowadzać w bardziej skomplikowane układy.

Ciekawe są jego obrazy "Szermierka" gdzie przedstawia postacie w ruchu, "Portret żony" z 1925r. i "Uczta" konsekwentnie realizujące zasadę strefizmu.

Ta zasada nieodparcie przywołuje mi z pamięci spektakl Mądziaka pt: "I K A R", gdzie można zauważyć podział przestrzeni i barw na trzy strefy. Pierwsza i najgłębsza znajduje się za przedrezy-stą ketarą i wszystko tam pojawia się jak we śnie, jak w nierealnym świecie, druga strefa czerwona jest najbardziej dramatyczną przestrzenią, tam rozgrywa się tragedia Ikara i wreszcie czarna, ta najbliższa widowni. Śleszczę dokładniej ujawnia się to w finale, kiedy następuje najazd widowni z manekinami. Wjeżdża ona z głębi, z czerni i wchodzi kolejne w strefę czerwoną, zieloną i żółtą.

Cytuję za Chwistkiem: "Wyobraźmy sobie scenę podzieloną na część jasną i część ciemną. Niezależnie od tego możemy odróżnić

część czerwoną, żółtą i niebieską."7 Oczywiście są to skejarzenia dość mechaniczne, nie ujmujące istoty spektaklu.

Od 1923r. działała w Polsce Grupa Blok, która wyraźnie nawiązywała w swoich działaniach do suprematystów, konstruktywistów i futurystów. W numerze 10 swojego pisma podjęli wspólnie próbę określenia teatru jaki sobie wyobrażają. Pojawił się tam artykuł pt: "Dramat ruchu", w którym stwierdzali, iż umarł teatr romantyczny, a tworzy się mechanistyczny. Mówili, że tak jak statyka przynależna jest architekturze, rzeźbie i malarstwu, tak ruch filmowi i teatrówi. Nieruchome malarstwo należy zastąpić ruchomymi świetlnymi płaszczyznami, a elementy widowiska hierarchizowane w ten sposób: światło, ruch, dźwięk i słowo.

Do grupy tej należeli: Strzebiński, Stażewski, Żarnowerówna, Szczuka, Kebre i kilku innych. Grupa nie istniała długo, ponieważ Szczuka /jej założyciel/ urzeczony cywilizacją i polityką posunął się za daleko w kierunku utylitaryzmu.

Bardzo ciekawie przedstawiała się w tym kontekście Krystyna Kebre, której rzeźby wprowadzały ciekawe rozwiązania formalne: zespolenie z przestrzenią, rozbicie bryły, zastosowanie nowych materiałów, korzystanie z podstawowych barw. Przykładem może być jej "Rzeźba suprematyczna" z 1924r., nawiązywała ona do twórczości Boccioniego i Archipenki.

Kebre i większość jej przyjaciół z BLOKU odeszli od Szczuki i Żarnowerówny ponieważ ich twórcze poszukiwania przestały być wspólne. Założyli razem z Syrkusem nową grupę PRAESENS w 1926r. Nie określali się konkretnie, występowali pod dość ogólnikowym hasłem współczesności i nowoczesności. Te z spośród nich wyłoniła się grupa dobrych scenografów np: Maria Nicz-Berowiakowa, Jan Gelus, Aleksander Rafałowski, Henryk Stażewski i St. Zalewski. Tutaj działali też twórcy projektu teatru symultanicznego Syrkus i Prenaszke/ale o tym napisałam w rozdziale IV/.

Grupa PRAESENS interesowała się szczególnie architekturą, nowoczesnym sposobem zagospodarowania przestrzeni. Wiązało się to również z nową funkcją rzeźby w przestrzeni. Strzebiński napisał na ten temat książkę pt: "Kompozycja przestrzeni. Obliczanie rytmu czaseprzestrzennego" w 1930r.

Poza tym grupa ta /luźno związana z Peiperem/ interesowała się doświadczeniami z Bauhausu, szczególnie Moholy-Nagy'em i Schwi

ttersen.

Peiper towarzyszył Malewiczowi w podróży do Dessau i napisał o Bauhausie /w nr 11 "Zwrotnicy"/ artykuł pt: "Deformacja w kubiźmie". W ogóle artyści polscy interesowali się bardzo tym, co dzieje się w sztuce zachodniej, ale sami w większości nie potrafili wyjść z tej plątaniny nowatorstwa i naśladownictwa. W kierunkach nowych nie zawsze dostrzegali elementy naprawdę istotne.

W 1933r. ukształtowała się w Krakowie GRUPA KRAKOWSKA, byli to również bardzo różni twórcy, nie mający wspólnych teorii ani dokonań. Najbardziej interesujący z nich to: Sasza Blonder, Maria Jarema, Leopold Lewicki, Józef Jarema, Szymon Piasecki, Henryk Wiciński, Jonasz Stern. Była to grupa komunizująca i przez to popadająca w niełaskę. Ale przez pewien czas mieli duży wpływ na sztukę w Krakowie, wielu z nich pracowało w teatrze plastycznym CRICOT, jedynym tego typu w Polsce /patrz rozdział IV/.

Bardzo interesujące wydają się rzeźby Henryka Wicińskiego /autora bardzo sugestywnych kostimów do "M A T W Y" Witkacego/ np: "Akt" z 1936r. postać zdeformowana, chropowata, rozbita i pełna ekspresji. A poza tym mało dzieł Wicińskiego zachowało się do tej pory.

Również ciekawe wydają się rzeźby Marii Jaremy połączone z przestrzenią, poryte otworami, wklęsłościami niczym rozbite białe bryły.

Jak wyżej zaznaczyłam całe to nowatorstwo polskiej awangardy było przede wszystkim formalne i to je wiąże ze Sceną Plastyczną. Powstało trochę ciekawych teorii, niewiele projektów a jeszcze mniej ich realizacji. Chciałam tylko zwrócić uwagę na próby wyjścia polskiej plastyki w przestrzeń, na próby uruchomienia dzieł sztuki, zespolenia z otoczeniem. Wszystko to było przecież ważne dla teatru.

Po wojnie nastąpiły dalsze zmiany w sztuce współczesnej. Pojawiły się takie kierunki jak: abstrakcja gorąca /chromatyczna/, malarstwo materii /akcji/, pop-art, op-art, nowy realizm, mec-art, sztuka kinetyczna, sztuka konceptualna, hiperralizm, nowa figuracja ... itd. Nie sposób jest w tej chwili ująć te wszystkie wydarzenia w sztuce, w jakąś logiczną całość.

Część ta poświęcona jest takim kierunkom jak: sztuka kinetyczna, pop-art, op-art, animal-art, malarstwo materii, a także

takie zjawiska jak happening i environment.

Sztuka kinetyczna ma swój początek w futuryzmie. W 1919r. Boccioni, Rusollo i Carra wydali "Manifest techniczny", który mówił o wykorzystaniu ruchu w rzeźbie. Jednak futuryści w swoich realizacjach nie posunęli się tak daleko, jak to zakładali w manifestie. Dopiero propozycje ich zostały poważnie potraktowane przez twórców kinetyzmu. Dołączyły się jeszcze do tego doświadczenia konstruktywistów z Bauhausu. Kinetyzm nie interesuje się przedstawianiem ruchu, lecz ruchem rzeczywistym. Archetypem rzeźby kinetycznej może być pozorną figurą uzyskaną przez ruch wirowy sznurka z ciężarkiem. Przed wojną jednym z twórców rzeźby kinetycznej był Aleksander Cader, który będąc mechanikiem potrafił zastosować w sztuce techniczne rozwiązania. Robił mobile i stabile.

Znana jest jego "Czarna wdowa" i "Grenada". W 1926r. skonstruował ruchome postaci do "Cyrku". W 1932r. tworzył rzeźby z drutu, rur, blachy, drewna i wprowadzał je w ruch, najpierw mechaniczny a potem naturalny uzyskany dzięki ruchom powietrza. "Stalowa ryba" - to płytki metalowe na żyłce obracające się w powietrzu.

W 1920r. Gabo stworzył "Konstrukcje kinetyczne" a László Moholy-Nagy z Alfredem Hemenem wydali manifest o wpływie tej sztuki na widza.

Sztuka kinetyczna rozwinęła się najbardziej po II wojnie światowej. Twórcy i teoretycy sztuki podzielili rzeźby kinetyczne na kilka rodzajów biorąc pod uwagę siły powodujące ruch.

Pierwszy rodzaj rzeźb, to rzeźby poruszane na wietrze /Calder, Chadwick, Le Parc, Kosice, Madalla i Ricey /inny to rzeźby poruszane mechanicznie /Schöffer, Tinguely, Kramer, Boto, Mack / Schöffer robił rzeźby abstrakcyjne inspirowane Mondrianem i konstruktywistami. W 1948r. wykonał rzeźby spacjodynamiczne, ruchome elementy skomponowane w przestrzeni. Potem wprowadził do tego światło i muzykę, powstały formy lumedynamiczne. Zrobił cykl pt: "Lux", który był syntezą filmu, rzeźby, malarstwa i muzyki. W 1957r. powstał jego cykl "Chronos". Wiele z tych doświadczeń wykorzystano potem w balecie i teatrze.

Jean Tinguely zrobił pierwsze swoje kompozycje przestrzenne w 1949r. Tworzył ażurowe formy z drutu, które wprowadzone w ruch wirowały dawały potencjalne bryły. Twierdził także, że szybkość odmaterializowuje rzeźby. Jego cykl "Constantes" to rzeźby

metamechaniczne, podobne do robotów. W ogóle maszyna dla Tinguely'ego była bezustannym motywu działania. W 1955r. stworzył mechaniczne szepki, assemblege, dźwięczące reliefy z kół zębatych. Dźwięk był życiem mechanizmów, dzięki swojej antymuzyczności. Próbował też do swoich dzieł wprowadzić zapach i światło.

W 1959r. wystawił w Paryżu na Biennale Młodych "Matematic" - maszyny samopiszące, które na "rozkaz widza" mogły nawet namalować obrazy. Wszystkie te były jedną wielką ironią.

W 1960r. Tinguely stworzył mechanizm "Hołd dla New Jerku", który wykonywał kilka czynności i na końcu niszczył się. Od Happeningu różniło się to tylko precyzją wykonania. W swojej twórczości Tinguely nawiązywał do dadaizmu.

Inne rzeźby kinetyczne zależnie od ruchu widza przed i wokół trójwymiarowego dzieła sztuki tworzyli Duchamp, Olsen, Sobrino i Seto. Mogą to być zainicjowane optyczne /niczym w op-artie/ uzyskiwane np: przez ruch wirowy.

Marcel Duchamp zrobił "Relative Plague" a Jesus Rafael Seto "wynalazł" wibrujące struktury, w których następowało przejście materii w energię.

"Seto dąży do roztopienia formy w kolorze i świetle, do stworzenia abstrakcyjnego świata czystych relacji, mającego odmienną egzystencję niż świat rzeczy/.../ Chce wyswobodzić materię tak, by stała się wolna jak muzyka - on tutaj ma na myśli muzykę nie w sensie melodii, lecz czystych relacji."<sup>8</sup>

Słowa wyżej przytoczone przywiedzą mi na myśl dwa spektakle Mądziaka "W I L G O Ć" i "W E D R O W N E", gdzie rzeczywiście następuje roztopienie w przestrzeni i świetle.

Następny rodzaj rzeźby kinetycznej łączy się z projekcją świetlną. Światło zakreśla bryłę, tworzy dookoła niej atmosferę. Światła używał Nicolas Schöffer, Moholy-Nagy, Otto Piene. Ten ostatni wychodził z nim w otwartą przestrzeń. Dzięki tym projekcjom przedmioty miały ulec dematerializacji, miały nasycić się metafizyką.

Maliny i Healey /Francuzi/ "bawili się" w ten sposób ze światłem, że rzucali je na ekran i przy pomocy różnych chwytów tworzyli cienie i plamy barwne, nazywało się to malowanie światłem /przypominam "I K A R A" i "W I L G O Ć"/.

Jeszcze inny rodzaj rzeźby kinetycznej połączony jest z ruchem widza wewnątrz kompozycji przestrzennej. Będzie to oczywiście environment. Widz znajduje się między przedmiotami zespala się niejako z ich przestrzenią. W New Yorku forma ta doprowadziła do happeningu, pojętego jako uruchomienie, przemieszczenie w przestrzeni skomponowanej przez artystę. Takiej "okupacji przestrzeni" dokonywali: Schöffer, Le Parc, Lygia, Clark i Morellet a także francuska Groupe de Recherche. Przykładem tu może być ich "Labirynt", w który widz wkraczał wraz ze światłem i odbywał z nim wędrowkę przez korytarze. Ten przykład na rzeźbę kinetyczną nie przekonuje mnie /podałam go za Cyrilem Barretem<sup>9</sup>/. Bardzo wielu artystów próbowało robić environment i happening, ale nie uważali się za kinetyków. Uważali się więcej za twórców pop-artu, konstruktywizmu.

Finalna scena "Z I E L N I K A", kiedy przestrzeń wypełnia się zdeformowanymi atrapami i trwa przez cały czas wychodzenia widzów jest takim environment. Można wówczas wejść w tę przestrzeń, która jeszcze niedawno była pełna zdarzeń a teraz zamarta.

Najbardziej kontrowersyjnym kierunkiem po wojnie był pop-art, przewrócił on do góry nogami dotychczasowe pojęcie o sztuce. Zaniechał częściowo malarstwa sztalugowego na rzecz "ready made" i przypadku. Jednym z pierwszych, który sięgnął po "biedny przedmiot" był Marcel Duchamp. Wystawiał on w salonach muszlę klozetową z tytułem "Fontanna" lub koło rowerowe jako "Koło Rowerowe". Sam wybór przedmiotu spośród wielu innych nadaje mu nową wartość a umieszczenie w innym kontekście podnosi go do rangi sztuki. Do znanych twórców tego nurtu należą Rauschenberg, Johns, Oldenburg, Warhol, Segal, Blake i Hamilton. Nie sposób tu wymienić wszystkich, bowiem ich liczba jest ogromna. Pop-art był sztuką popularną i za taką chciał uchodzić. Pod tą nazwą kryły się wszystkie ważniejsze eksperymenty w sztuce 50-60-ych lat. Manifesty głosiły, że sztuka Pop maluje społeczeństwo z jego brzydotą, bezmyślnością, kiczem i łanią rozrywką. Do sztuki wszedł przemysł, zaczęto masowo tworzyć "dzieła sztuki". Były one czarujące, sexy, kolorowe, niosące najbardziej zakazane treści, komercyjne i komiksowe.

Najbardziej podatnym gruntem na tego typu doświadczenia okazały się Stany Zjednoczone, ze swoim mitem dolara.

W roku 1965 Robert Rauschenberg stworzył environment pt:

"W Y R O C Z N I A". Zastawił całą przestrzeń wielkimi przedmiotami /typu: karoseria, dysza odrzutowca/, które sterowane były przez radio. Przestrzeń tą można było wypełnić dźwiękiem. Był to więc układ czsosprzestrzenny a od takiego już niedaleko do teatru. Odtąd Rauschenberg interesował się dokonaniem Johna Cage'a i Merce Cunninghama co zbliżyło go do sceny. Od 1953r. robi nawet widowiska z udziałem aktorów. W 1966r. konfrontuje takie przedstawienie z techniką. Jego "9 W I E C Z O R Ó W - T E A T R I I N Ż Y - N I E R I A" miały na celu wprowadzić na scenę nowoczesne rozwiązania techniczne. W wielkiej hali sterowano radiem: ruch aktorów i światło, odtwarzano dźwięk z taśm, robiono sztuczne efekty, samobieżne platformy itp.

Pomagali mu w tym Bill Klöver /fizyk/ i John Tinguely /patrz sztuka kinetyczna/.

Przy okazji omawiania pop-artu warto wspomnieć o Georgu Segalu, który wykonywał gipsowe odlewy ludzi i umieszczał je w normalnej rzeczywistości, często wśród spieszących się, szarych ludzi. Taka gipsowa rzeźba miała być zwyczajna, odpersonalizowana, podkreślała to jej białłość. Mógł to być każdy. Segal tworzył w ten sposób jednolity, czysty świat ludzi a jednocześnie nie-trwały i niepewny. Podobnych ludzi odnajdziemy w teatrze Mądzika począwszy od "W E D R O W N Y C H".

Happening jest także wytworem kultury pop, ale jego początki można znaleźć już przed wojną w tzw. environment. Tworzyli go zarówno plastycy jak i ludzie teatru. Happening był właściwie usunięciem bariery pomiędzy nimi. Rozgrywał się tu i teraz, przemijał, nie był powtarzalny. Podważył znaczenie roli aktora, wcielania się w postać z dramatu, przeżywania. Zerwał hierarchią na scenie.

Jednym z pierwszych happenersów był Allan Kaprow a na niego wywarł ogromny wpływ John Cage - twórca nowoczesnej muzyki. Happening Kaprowa był dokładnie przygotowany, miał formę symultaniczną, pojedynczą akcję zwano "event". W otwartej przestrzeni widz często tracił z oczu artystów. Happening nie musi być spójny, czasem są to tylko plastyczne obrazy afabularne. Na zachodzie znanymi twórcami heppeningu byli: Kaprow, Oldenburg, Duchamp, Lebel, Piene i Manzoni. Interesował się nim także Peter Brook.

W artykule "Teatr święty" pisze: "Happening jest potężnym wynalazkiem, niszczy za jednym zamachem wiele martwych form, takich jak ponurość budynków teatralnych, pozostawione wdzięku pułapki kurtyn, bileterek, szatni, programu, baru/.../ Happening jest zawsze plodem czyjegoś umysłu i jako taki stale odbija poziom umysłu swego twórcy; jeśli jest to praca grupowa, to odbija wewnętrzne źródło grupy..."<sup>10</sup>

John Cage postać pierwszoplanowa wszelkich przemian w sztuce, człowiek wszechstronny, ale największego spustoszenia dokonał w muzyce. Twierdził on bowiem iż każdy dźwięk stanie się muzyczny, jeśli przez wybór artysty wejdzie do utworu. Nauczył ludzi cenić ciszę, która też jest znakiem. Tak jak w rzeźbie formy negatywne tak w muzyce cisza stała się również elementem znaczącym.

Przy okazji pop-artu można wspomnieć o innym kierunku nazywanym minimal-art. Był to bardzo niespójny styl, cechą podstawową jego idei jest redukcjonizm, a dzieła sztuki są następstwem tej idei. Artysty starali się dążyć do jak najprostrzego przedstawiania świata, do monochromatyczności.

Byli to Yves Klein, Malewicz, Brancusi i Mondrian. Sztuka prosta jest wg nich mistyczna i niejednoznaczna, ponieważ brak energii budzi niepokój. Wydaje mi się, że można mówić w Scenie Plastycznej o redukcjonizmie i to zarówno w sferze barw jak i kształtów, a zaczęło się jeszcze od "słowa".

Nowoczesnym kierunkiem lat 50-ych było malarstwo materii, które rezygnowało z przedstawiania wewnętrznej i zewnętrznej rzeczywistości. Starano się dotrzeć do tragicznej istoty przedmiotu. Pokazywało granice collages i dążyło do reliefowości. Materie /papier, tkanina, drewno, szkło/ wtapiały się jedna w drugą, plątały i przenikały. Były często odpycające i brudne jak tkaniny z "W I L G O C I" czy atmosfera "W E D R O W N Y C". Ziemiście i brunatność to były barwy tego typu działania. Płótna były szorstkie i surowe, stłamszone i tragiczne. J. Foutrier stworzył w 1945r. "Les Otages" - takie szare płótna, zbita materia. W 1952r. Lucio Fontana dziurawił swoje tkaniny nożem, podkreślał w ten sposób ich nietrwałość. Eksponował zetłające materiały, spieczone drewno a dla kontrastu dawał gdzieś maleńki fragment czystego koloru. W podobnym duchu tworzyli Burri, Tapies, Millares.



Jeszcze kilka słów o Nowej Figuracji. Kierunku, którego główną zasadą było przedstawienie człowieka w różnych momentach jego istnienia. Nawiązywał on do surrealizmu, ekspresjonizmu i fowizmu.

Zaznaczony już w dziele G.Sutherlanda proces fizycznego niszczenia jaki dokonuje się w postaci ludzkiej, doprowadzony do ostateczności stanie się wyłącznie przedmiotem i obsesją malarstwa F.Bacona. Artysta określa figury w regularnie wykreślonych wnętrzach, swoistych gabinetach tortur /.../ Konwulsyjnie wykrzywione, zdeformowane twarze postaci Bacona krzepną w podobnych formach jak twarze "Kobie" W.de Kooninga, czasem zniekształcone i zamazane, antycypują ten rodzaj figuracji, który rezygnuje z ekspresji ludzkiego oblicza."<sup>11</sup>

W podobnym duchu malowali także Defour, Green, Oliveira.

W teatrze Mądzika jedną z najważniejszych spraw jest przestrzeń, którą trzeba plastycznie zagospodarować. Ma to być przestrzeń rytmiczna, przestrzeń pełna zdarzeń, wypełniona światłem i muzyką, metafizyką a przede wszystkim formą.

Jeśli tak jest to nie mogę w tej pracy pominąć pewnego rodzaju twórczej aktywności zwanego environment. I choć w swoich wypowiedziach Mądzik nie przyznaje się do związków z nim - to jednak odnajduję w tym wiele stycznych miejsc. Już wcześniej pisałam o poszukiwaniach artystów światowych w tej dziedzinie, teraz kolej na Polaków.

Do grupy szczególnie interesującej się tym problemem należeli: Marian Długosz, Jan Berdyszak, Zbigniew Dhubak, Wojciech Fangor, Stefan Gierakowski, Zbigniew Gostomski, Tadeusz Kantor, Henryk Stażewski, Józef Łukomski, Magdalena Abakanowicz, Henryk Morel. Oczywiście nie wyczerpuje to całej listy, ale są to przykłady dobrze tłumaczące zjawisko.

"Przestrzeń określona kolorem i światłem jako rodzaj malarzkiej wizji environment, pojawia się w Polsce już około 1956 roku jako świadomy i ściśle określony kierunek poszukiwań. Eksperymenty te polegały na jednoczeniu wnętrza wystawy przez taki układ abstrakcyjnych płócien, oderwanych od ścian, by z autonomicznych w zasadzie elementów /obraz sztalugowy/ powstała jednorodna całość. Widz poruszał się we wnętrzu wielowymiarowego obrazu, był atakowany ze wszystkich stron przez barwne płaszczyzny lśniące w intensywnym świetle reflektorów."<sup>12</sup>

W taki sposób wystawiali między innymi: Zamecznik, Hansen, Fanger, Stażewski i Gierewski.

W 1967r. odbył się w Zielonej Górze festiwal environment pt: "Przestrzeń i wyraz". Każdy z zaproszonych artystów dostał do zagospodarowania jakąś przestrzeń i właściwie bez specjalnych wcześniejszych przygotowań działał w tym obszarze. Byli tam między innymi: Brenisław Kieszkowski, Jerzy Jarnuszkiewicz, Marian Biegus, Jan Berdyszak i Henryk Morel.

Henryk Morel wspólnie z Fietrem Perepłysiem wypełnili swoją przestrzeń miękkimi, obłymi kształtami, które ugiwały się pod dotknięciem ręki. Wtłaczane w te ludki, którzy nie mieli możliwości obejrzenia formy, tylko musieli walczyć z materia, przedzierać się przez nią w poszukiwaniu wyjścia.

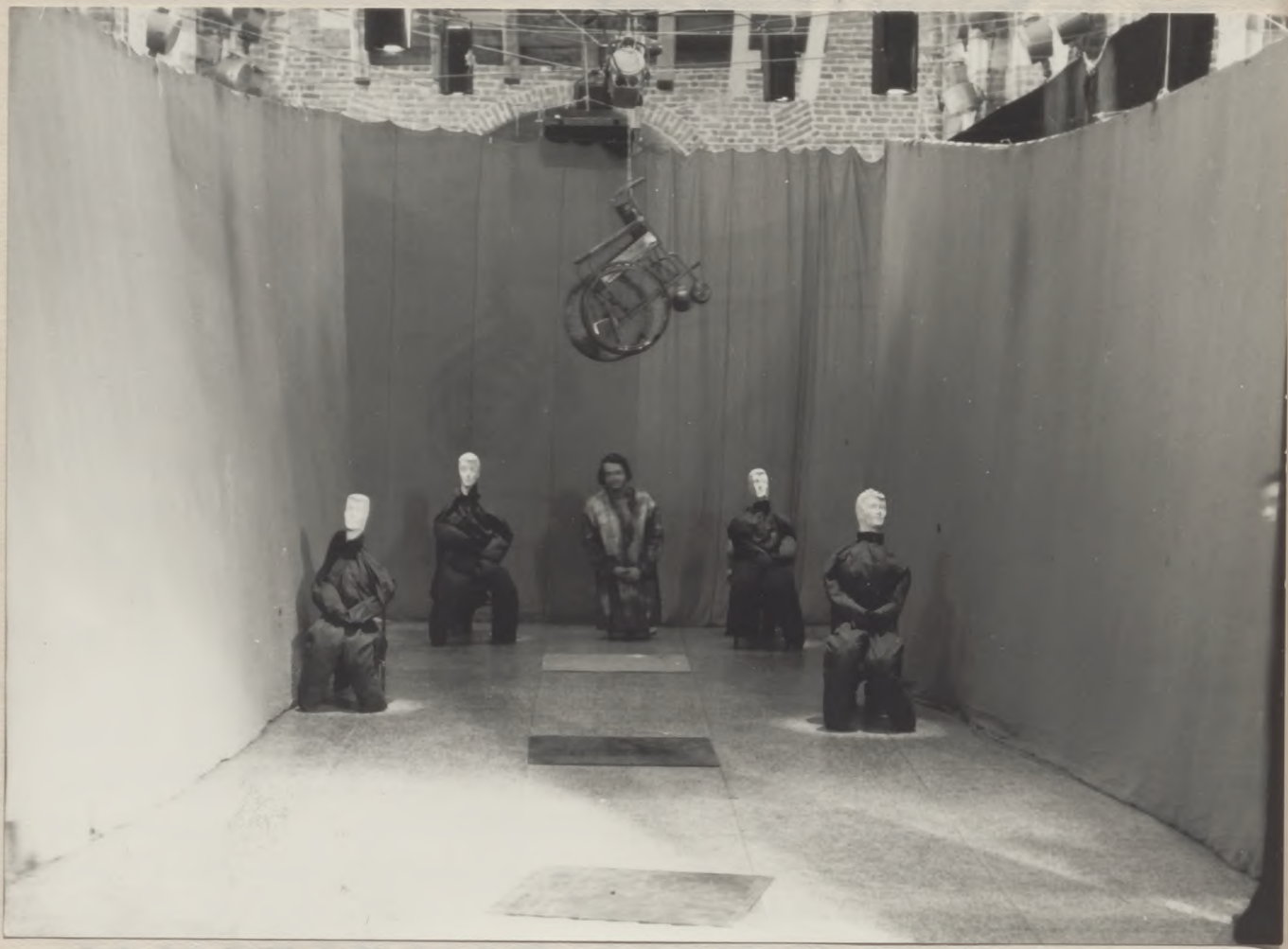
Jan Berdyszak natomiast ustawił obrazy z prześwitami, które nazwał "parawanami ujawniającymi". Dzięki wyciętym otworem obraz stawał się trójwymiarowy: "Chcę przestrzeń uczynić jednym z elementów sztuki /.../ przestrzeń jest dla mnie tego samego rzędu narzędziem jak barwa, plama, światło, kreska czy forma."<sup>13</sup>

W 1978r. uczestniczyłam w jednej z akcji zrobionej przez Berdyszaka w małej salce, ale wydaje mi się, że był to raczej happening niż environment.

Karel Braniatowski zrobił w Zielonej Górze konstrukcję biologiczną z tkaniny pt: "Zagrożenie". Były to postacie ludzkie uchwycone w ruchu. Zawieszane jedna obok drugiej tworzyły grupę, masę. Wszystkie były jednakowe i nijakie. We Wrocławiu w 1980r. wystawiono tę grupę w Galerii Sztuki Współczesnej i mogłam sobie ją dokładnie obejrzeć. Ale tym razem zagęszczała się bliżej ściany, nie ekwypowała wielkiej przestrzeni. Przypominała mi te niektóre postacie ze spektakli Mądzika "I K A R A" i "Z I E L N I - K A".

Podobne skejarzenia zrodziły się w moim umyśle, gdy zobaczyłam "Kompozycję horyzontalną II" Grzegorza Kewalskiego. Zrobił on betonowe odlewy masek zdjętych z twarzy przyjaciół i znajomych w 1972/73r. Potem uzyskane formy, umieszczał w trawie lub śniegu, zależnie od pory roku. Zaznaczając przez to ślad człowieka w naturze. Były to podobne także do eksperymentów Szapecznikow.

Wystawa Mądzika we Wrocławiu pt: "Ślady" /Jatki 1980r./ miała podobną wymowę. Mieszczą się w tym także jego doświadczenie z Belesławca tj. wykorzystanie atrap z ludzkich form.



Próba "Jkava" - Wrocław 1980.  
Muzeum Architektury.  
Copyright Miłomir Michalski, Toruń.

Wszystko są to podobne dążenia.

Skoro jesteśmy już przy tym temacie to możemy przypomnieć, że w 1974r. we Francji, w Mayenne odbyła się światowa wystawa pt: "Człowiek i jego ślad". Była to wystawa historyczna. Oprócz dzieł sztuki zawierała także eksponaty archeologiczne i dokumenty. Wystawa ta jak pisze Roman Cieśliewicz, "ujawnia w sposób analityczny ciągłość procesu zanikania życia i notowania jego umykających śladów..."<sup>14</sup> Znalazły się tam między innymi rzeźby: Szapocznikow, Segala, Césara i Brice. Obrazy: Clave, Dubuffeta, Ernsta, Man Raya i Yves Kleina. Realizator tej wystawy i znany historyk sztuki Hean Salz napisał: "zachować odcisk siebie, to jakby przeżyć, odszukać śmierć, a więc czas/.../ większość dzieł, które zostały zebrane na wystawie, ma charakter głęboko dramatyczny. Nie ma nic bardziej wzruszającego pod tym względem niż prace Aliny Szapocznikow/.../ dla niej całe bogactwo życia i wszystkie jego niedole skupiają się w naszym ciele/.../"<sup>15</sup>

Twórczość Aliny Szapocznikow, przedwcześnie zmarłej artystki, miała wielki wpływ na spektakl Mądzika pt: "Z I E L N I K". Świadomie zresztą nawiązano do cyklu jej rzeźb-odlewów pod tym samym tytułem. Szapocznikow chciała w swoich odlewach zachować choć kształt uciekającego życia, zachować młodość swoich przyjaciół i siebie. Już w 1962r. pojawiają się pierwsze próby uwiecznienia swojego ciała, ale "dopiero potem odkrywa we własnym ciele źródło prawdy o sobie i innych, źródło radości i cierpienia."<sup>16</sup> To zatrzymanie czasu, ludzkich kształtów w rzeźbie, miało uchronić człowieka przed śmiercią. Zapewnić mu trwanie. Jej rzeźby "Bukiet II" i "Iluminowana" to odlewy własnego ciała.

Oto co napisał o Szapocznikow Pierre Restany: "W ostatnich chwilach swego życia Alina ponownie powróciła do analizy ludzkiego ciała, nie po to by uwydatnić taką czy inną deformację/.../ ale po to by trochę na sposób etymologa zyskać pewność istoty przeżycia. Ta obserwatorka pasjonująca się fenomenem człowieczeństwa, pragnęła zakonserwować, wyłoczyć trwałe jego ślad."<sup>17</sup> Zrobiła między innymi odlew ciała swojego syna, a potem ten regularny kształt rozbiła na płaszczyźnie. W taki sposób stworzyła również album botaniczny pt: "Zielnik I-XIII".

W "Z I E L N I K U" Mądzika ostatnia scena jest bardziej ekspozycją takich form, a może nawet Mądzika "Z I E L N I K" jest bardziej poszarpany, bogatszy, bo porusza się w przestrzeni

i towarzyszy mu muzyka. Ale tu wchodzimy przecież w przestrzeń teatralną. Zresztą autor uzyskuje w ten sposób bardziej dramatyczny nastrój.

Gdzieś niedaleko tych zjawisk znajduje się sztuka Józefa Łukomskiego. Studiował on w warszawskiej ASP i zanim zaczął robić environment były wcześniej assemblages pt: "Epitafia". Tkanina zawsze była materiałem, który lubił przetwarzać i właśnie "Epitafia" to zużyte części stroju malowane i usztywniane na powierzchni płaskiej. Robił też kompozycje z płatów płótna, postrzępionych i nieregularnych. Tonacja raczej ciemna. W twórczości Łukomskiego powracającym motywem jest wydłużona postać. Monumentalna, dominująca w otoczeniu, zawieszona jak totem. "Zbiorowisko" powstające od 1968 roku to właśnie takie wydłużone postacie zawieszane nad lustrem. Zabieg ten doprowadził do zagęszczenia atmosfery. Były one skonstruowane z samych tylko ubrań, puste wewnątrz jak kadłuby. Kompozycja podejmowała problem przestrzeni zwielokrotnionej i nieodłączna była z czasem, wynikającym z ruchu widza wokół niej. Zdecydowanie dominuje biel, tylko duże postacie są czarne dla kontrastu, jeśli można mówić o postaciach bez głów i kończyn.

Inną nieco przestrzeń widzimy w "Przemijaniu" z 1972r. Jest to mniej spęgowane otoczenie. Postacie-kadłuby siedzą na krzesłach. Dominuje tym razem czerń tylko z jedną białą formą. "Wzrok widza przenika jak gdyby każdą postać, zmusza do chłonięcia ich niespokojnej, w najwyższym stopniu dramatycznej "przestrzeni wewnętrznej", zakreślonej pancerzem ubrania."<sup>18</sup> Wszystkie dzieła Łukomskiego są głęboko filozoficzne, postacie mieszczące się w nich tworzą przestrzeń sakralną, metafizyczną. Podkreślają to jeszcze prostota i monochromatyczność. Czas to niszczenie, to przemijanie i rychła śmierć. Czas /jak pisze Skrodzki<sup>19</sup>/ zawarty jest w naszej świadomości, odbiór przestrzenny tego dzieła łączy się z czasem odbioru.

Tkanina jest także tworzywem znanej w świecie Polki Magdaleny Abakanowicz i sposób jej uplastycznienia jest podobny do sposobu Łukomskiego, zwłaszcza w ostatnim okresie. Swoją twórczość rozpoczęła także od płaskich powierzchni i fakturowych rozwiązań aż doszła do pełnoprzestrzennych kompozycji. Wielki wpływ miała na to sztuka pop-artu. Abakanowicz była jedną z pierwszych, które zajęły się przestrzenną organizacją tkaniny, do tego doszły

nowe splety, węzły i materiały. Dzięki temu uczestniczyła w Biennale Sztuki w Lezannie, gdzie eksponowane tkaniny nowoczesną.

Dzieła Abakanowicz częste były monumentalne, towarzyszyły im światło i cień, które podkreślały proste barwy, naturalną fakturę płótna. Często twory tej artystki porównywane do form organicznych, biologicznych: "materia rozrasta się jak żywy organizm, jest, poprzez posługiwanie się prostymi spleciami grubych sznurów o monochromatycznej kolorystyce, surowa. Ze ścian spływają ciężkie kurtyny, sznury pełzną po ziemi lub też kołyszają się jak liany; krążymy po mrocznym lesie-labiryncie, w którym ostatnie pojawiły się także postacie ludzi: zamumifikowane atrapy, puste powłoki modelowane z workowatych tkanin, suche i skostniałe manekiny."<sup>20</sup>

W tym właśnie latnieje podobieństwie do dzieł Łukemskiego i do spektakli Mądzika, zwłaszcza "ZIELNIKA" i "WILGOCI".

"Figury ludzkie - manekiny wymacerowane i zwiędłe w mętnym szeregu oraz towarzyszące im pepsute, jakby zagipsowane głowy, rozrzucone w pobliskiej przestrzeni - tworzą metafizyczny symbol ludzi skażonych miłością i apatią, ludzkości na śmietniku ..."<sup>21</sup> - tak pisał o formach Abakanowicz Stefan Mierawski. "Jej poszukiwania wydają się /.../ silniej zorientowane ku penetrowaniu globalnej sytuacji człowieka zawisłego od ułomności cywilizacji dzisiejszej i przeciw ułomnościom tym - zbuntowanego."<sup>22</sup>

Leszek Mądzik w jednej z rzeźb wspomnieli o swoim zainteresowaniu twórczością Magdaleny Abakanowicz. Zapewne bliska jest mu atmosfera jaką tworzy w swoich dziełach i filozofia jaką one niesą ze sobą.

Irena Hual<sup>23</sup> pisząc o niej wskazała na duże powiązania tego typu działalności z malarstwem materii i sądzę, że ma rację. Zarówno u Łukemskiego jak i Szapcznikow i Abakanowicz mamy do czynienia z próbą przedstawienia rozkładu materii i jej stopniowego obumierania.

Oglądając ich prace mamy ciągłe skojarzenia ze śmiercią.

Śmierć jest również powracającym tematem w twórczości Zdzisława Beksińskiego. Wojciech Skredzki w artykule "Plastyka jako zdarzenia sceniczne" napisał: "Leszek Mądzik bliski jest wielu

działaniem awangardy, to co odróżnia go, to przede wszystkim zdecydowane vetum nieufności wobec iluzji i mitów współczesnego świata konsumpcyjnego, optymizmu wobec banalności i wyjąłowienia duchowego współczesnego życia. Wobec tabu i zwowy milczenia na temat śmierci. W tym sensie pokrewny jest - przy całej odmienności formacji duchowej i stylistyki swoich plastycznych realizacji - klimatowi realizacji Zdzisława Beksińskiego i zakresem refleksji, jakie rezbudza jego malarstwo.<sup>24</sup> Wobec powyższego spróbujmy przyjrzeć się bliżej Beksińskiemu. Jest to artysta średniego pokolenia, dłuższy czas mieszkający na prowincji. Malarstwo swoje określił jako eniryczne, tzn. poszukujące tematu w sennych wizjach - zapisujące obsesje i lęki wynikające gdzieś spod świadomości. Jego apokalipsa jest współczesna - XX-wieczna. Stara się on jak najwierniej oddać swoje niepokoje, ująć w formę to co nieokreślone. Oczywiście podobne próby częste kończą się fiaskiem. Uchwycenie sedna jest bardzo trudne.

Beksiński bardzo dba o formę, podziwia Blake'a i Turnera - malarzy, którzy byli precyzyjni i stara się naśladować ich. Tłumaczy, że nie chodzi mu o odczytywanie swoich symboli, one są częste i dla niego niejasne, woli pozostać na granicy snu i jawy. Ważny jest nastrój, kolor, cień i forma lub jej zarys. Jego malarstwo jest wypełnione obecnością śmierci. Temat ten ciągle powraca w przedstawieniach czaszek, nagich i okaleczonych postaci, w czarnych pejzażach, ptweraach i kamiennych maskach. Rekwizyternia ta jest przynależna śmierci. Naprawiać sztukę, tzn. walczyć z przemijaniem, z czasem i zestawiać siebie /na przekór śmierci/ w dziele.

Beksiński mówi o sobie: "Lubię malować skórę. Obraz jest dla mnie czymś niesłychanie odległym od jakiegokolwiek realnej rzeczywistości. Przekazuje rzeczywistość wyobrażoną i jak już powiedziano eniryczną. Sen może być przerażający, ale nie jest okrutny w tym znaczeniu, w jakim może być okrutna dokumentalna fotografia. poza tym oczywiście istnieje treść, ale jest to treść wyobrażenia - treść czegoś co nie istnieje, co nie ma żadnego odpowiednika w rzeczywistości /.../ Oczywiście chodzi mi też o atmosferę, którą czuję, ale której nie umiem nazwać /.../ Muzyka jest tym jedynym kanałem, którym deciera do mnie sztuka."<sup>25</sup>

W tej ostatniej części starałam się przedstawić tylko tych artystów, których Madzik wymienia jako interesujących go.

Nie będą pisała o polskim happeningu i sztuce kinetycznej, bo nie były to rewelacje i powtórzyłabym pewne rzeczy napisane wyżej. Nazwiska Szapocznikow, Łukomskiego, Abakanowicz i Beksińskiego łączą się z tym ostatnim okresem działania Sceny Plastycznej. Teatr ten próbuje odnaleźć ślady człowieka w naturze, bada materię, dociera do głębi ziemi pełnej wilgoci. Powracającym tematem jest grób, jego mroczność i pleśń. Powtarzają się obrazy przedstawiające rozkład ciała ludzkiego, ciała wydrążonego przez czas. Ta atmosfera i nastój wisi w przestrzeni, wypełnia ją drżeniem i nie jest to tylko przestrzeń materii, ale i ducha - jak to określił Wojciech Chudy w artykule "Teatr dramatu ludzkiej przygodności".<sup>26</sup>

Istotą teatru jest wypełnienie przestrzeni Mądzik wyznacza przestrzeń przez znaki wizualne i muzyczne, ponieważ jego teatr jest teatrem plastycznym, który odrzuca słowo jako nośnik znaczenia. W Scenie Plastycznej, podobnie jak w sztukach plastycznych XX wieku, najważniejsze są: przestrzeń, światło, ruch, dźwięk i forma.

Przestrzeń Mądzika jest przestrzenią dynamiczną, w której działają kukły, ludzie i przedmioty /Appia, konstruktywści, Bauhaus, kinetycy/. Jest to przestrzeń poetycka, oniryczna /Beksiński, surrealiści/ wypełniona śmiercią i rozpadem /malarstwo materii, Szapocznikow, ekspresjonizm/, jest to wreszcie przestrzeń światła i muzyki /environment, kinetycy, op-art/, które roztapiają się w niej /Sato, Rauchenberg, Pevsner/.

W teatrze tym wykorzystuje się wszystkie możliwości ruchowe, występuje ruch ku górze i w głąb ziemi, ruch do widza i od widza /kinetycy, futuryści, konstruktywści/.

Jeśli chodzi o kolorystykę, to Scena Plastyczna wyraźnie zdążyła do monochromatyczności, uzyskania jak największej prostoty. Przeważają biel, czerń i szarość /minimal-art, suprematyzm, Klee, malarstwo ziemi/. Być może wiąże się to z przekonaniem, że nagromadzenie kolorów zakłóca odczucie przestrzeni.

Ostatnie dążenia wskazują również na to, że Mądzik operuje w spektaklach zdecydowanie rozbitą formą, okaleczoną i zdeformowaną /Szapocznikow, Łukomski, malarstwo materii/ łączy się to z jego filozoficzną interpretacją rzeczywistości.

Kukły i maski wykonywane z papier-mache przypominają postacie Segala, Łukomskiego, surrealistów, tkaniny Abakanowicz i manekiny



surrealistów.

Wszystkie analogie tutaj stosowane nie tłumaczą w pełni takiego zjawiska, jakim jest teatr Mądziaka. Aby nakreślić cały obraz Sceny Plastycznej należałoby pogłębić tę pracę o badania filozoficzne, pokusić się o interpretację spektakli.

Ujęcie w słowa plastyki i muzyki /najczystszych ze sztuk/ jest niemal niewykonalne.

PRZYPISY DO ROZDZIAŁU V.

- 1 Nicolas Stargos, Tony Richardson. Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej. Wprowadzenie Christophera Finch'a. WAiF, Warszawa 1980, str. 18.
- 2 The Theater of The Bauhaus. W. Gropius, O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy i F. Molnar. Wesleyan University Press. Middletown 1961, str. 17.
- 3 tamże, str. 88.
- 4 Nicolas Stargos, Tony Richardson. Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej. WAiF, Warszawa 1980, str. 205.
- 5 Irena Jakimowicz. Witkacy. Chwistek, Strzebiński. Myśli i obrazy. Arkady, Warszawa 1978, str. 62.
- 6 ibidem
- 7 ibidem
- 8 Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej. str. 322.
- 9 tamże, str. 315-316.
- 10 Peter Brook. Teatr święty. "Odra" 1971, nr 10.
- 11 M. Hussekowska, M. Sobieraj. Mały słownik nowej sztuki. V Międzynarodowe Biennale Grafiki w Krakowie 1973, str. 15.
- 12 Aleksander Wojciechowski. Environment. Osztuce polskiej. Projekt 3/76/112, str. 17.
- 13 tamże, str. 22.
- 14 Roman Cieślewicz. Człowiek i jego ślad. Projekt 1/75/104, str. 54.
- 15 tamże
- 16 J. Zagrodzki. Szapocznikow. Arkady, Warszawa 1979.
- 17 tamże
- 18 W. Skrodzki. Świadomość czasu. Projekt 5/76/114, str. 24.
- 19 tamże
- 20 Aleksander Wojciechowski. Environment. O sztuce polskiej. Projekt 3/76/112, str. 17.
- 21 Stefan Morawski. Głosa do twórczości M. Abakanowicz. Projekt 4/75/107, str. 32.
- 22 tamże
- 23 Irena Huml. Polska sztuka stosowana XX w. WAiF, Warszawa 1978, str. 220.
- 24 W. Skrodzki. Plastyka jako zdarzenie sceniczne. Literatura 1975, nr 33/183.

- 25 Krystyna Nastulanka. Dla siebie czy dla ludzi? Wywiad z Beksińskim. "Polityka" 1981, nr 9.
- 26 W. Chudy. Teatr dramatu ludzkiej przygodności. "Znak" 1981, nr 3, str. 331.

B I B L I O G R A F I A

1. Nicolas Stragos, Tony Richardson. "Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej". WAiF, Warszawa, 1980.
2. "The Visual Stage". Zakład Małej Poligrafii KUL, Lublin, 1977.
3. "Myśl teatralna polskiej awangardy". red. St. Marczak-Oborski. WAiF, Warszawa, 1973.
4. Kazimierz Braun. "Droga Reforma teatru?". Ossolineum, Wrocław, 1979r.
5. Adolphe Appia. "Dzieło sztuki żywej". WAiF, Warszawa, 1974r.
6. Juliusz Bab. "Teatr współczesny". PIW, Warszawa, 1952, część IV.
7. Antonin Artaud. "Teatr i jego sobowtór". WAiF Warszawa, 1978.
8. Zbigniew Taranienko. "Teatr bez dramatu". Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury. Warszawa, 1979.
9. Andrzej Bonarski. "Ziarno". Czytelnik, Warszawa, 1979.
10. Walter Gropius, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Farkas Molnar. "The Theater of The Bauhaus". Wesleyan University Press. Middletown, 1961.
11. Irena Jakimowicz. "Witkacy, Chwistek, Strzebiński." Arkady, Warszawa, 1978.
12. M. Hussakowska, M. Sobieraj. "ały Słownik Nowej Sztuki". V Międzynarodowe Biennale Grafiki. Kraków, 1973.
13. Jerzy Zagrodzki. "Szapocznikow". Arkady, Warszawa, 1979.
14. Henri Stern. "Sztuka bizantyńska". WAiF, Warszawa, 1975.
15. "Polska myśl teatralna i filmowa" red. Tedeusz Sivert, Roman Toborski. PWN, Warszawa. 1971.
16. Denis Bablet. "Współczesna reżyseria". PIW, Warszawa, 1973.
17. Denis Bablet. "Rewolucje sceniczne XX wieku". PIW, Warszawa, 1980r.
18. Urszula Czertoryska. "Od pop-artu do sztuki konceptualnej". WAiF, Warszawa, 1973.
19. Zofia Baranowicz. "Polska awangarda artystyczna 1918-1939". WAiF, Warszawa,
20. Zenobiusz Strzelecki. "Kierunki scenografii współczesnej". PWN, Warszawa, 1970.
21. Gillian Naylor. "Bauhaus". WAiF, Warszawa, 1975.
22. Adam Kotula, Piotr Krakowski. "Malarstwo, rzeźba, architektura." PWN, Warszawa, 1978, rozdział II.

23. Jerzy Madeyski, Elżbieta Morawiec. "Szajna". Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1974.
24. Adam Kotula, Piotr Krakowski. "Rzeźba współczesna". WAiF, Warszawa, 1980.

CHRONOLOGICZNY SPIS CZASOPISM ZAWIERAJACYCH ARTYKUŁY O SCENIE  
PLASTYCZNEJ.

1969

1. /W.S/Plakaty L.Mądzika w Arcusie. "Kurier Lubelski" nr 9 z 10.I.
2. /N.N/Krótko z miasta. "Kurier Lubelski" nr 52 z 1.III.
3. /N.N/Odjazd za granicę H.Bella w Teatrze Akademickim. "Zeszyty Naukowe KUL" nr 3.
4. E.Piątkowski. Wreszcie bomba. "Kurier Lubelski" nr 75 z 30.III.

1970

1. R.Szmydki. Plakat L.Mądzika. "Kurier Lubelski" nr 83 z 10.IV.
2. J.Kaczorowski. Oto człowiek. "Kurier Lubelski" nr 96 z 24.IV.
3. Marian Lewko. Nowa premiera na KUL-u. "Tygodnik Powszechny" nr 11.
4. B.Wyrostkiewicz. Ecce homo - sztuka życia. "Kierunki" nr 24.
5. Anna Klimalanka. Sacrum i plastyka. "Polska" nr 10.
6. M.Lewko. Ambitne przedstawienie. "Zeszyty Naukowe KUL" nr 5.
7. M.Lewko. Teatr Akademicki. "Zeszyty Naukowe KUL" nr 2.

1971

1. /N.N/Studencka Wiosna Kulturalna.JARMARK-71. "Kurier Lubelski" z 22.III.
2. Przegląd zespołów artystycznych KUL. "Zeszyty Naukowe KUL" nr 4.
3. /N/Zespoły artystyczne KUL. "ITD" nr 19.
4. /M/Przegląd zespołów artystycznych KUL. "Kurier Lubelski" nr 28.V.
5. Andrzej Molik. Po Wiośnie. "Kurier Lubelski" z 7.V.
6. St.Mrozek. Wiosna i debiuty. "Student" z maja.
7. M.Lewko. Teatr wielkich metafor. "Tygodnik Powszechny" nr 27.
8. /R.Sz/Przegląd zespołów artystycznych. "Zeszyty Naukowe KUL" nr 4.
9. /aaz/W teatrze akademickim ATEKA. "Za i przeciw" nr 30.
10. Jan Błoński.Studencka wiosna teatralna. "Dialog" nr 7, str.170.

1972

1. /NN/Wiosna czyli wiwisekeja teatru. "Biuletyn Prasowy VII Studenckiej Wiosny Teatralnej" nr 2.
2. /NN/Laureaci VII Studenckiej Wiosny Teatralnej. "Kurier Lubelski" nr 10.
3. /NN/LUBLINIANA. "Kamena" nr 11.
4. Wera Korneliuk. Zapiski z marginesu Wiosny. "Kurier Lubelski" nr 106.

5. /p/Gong-2, laureaci Wiosny. "Sztandar Ludu" nr 104.
6. Z.Jastrzębska. Dziwno nie znaczy dobrze. "Filipinka" nr 11.
7. Tadeusz Nyczek. Mały konstatacysta demowy. "Student" nr 11.
8. A.Hausbrandt. Młodzi i młodszy. "Polityka" nr 23.
9. M.Bechczye-Rudnicka. Pochwała Wiosny. "Kamena" nr 12.
10. W.Tkaczuk. Studenckie inicjatywy. "Za i przeciw" nr 25.
11. R.Habarta. Od Claudela do-Brandstaetera. "Słowo Powszechne" nr 280.
12. Jerzy Cieszkowski. To już XX lat. "Za i przeciw" nr 57.
13. /Pstk/Kronika Akademicka. "Zeszyty Naukowe KUL" nr 3.
14. Anna Klimalanka. Teatr Akademicki. "Biuletyn Informacyjny KUL" nr 2.

1973

1. Andrzej W.Kral. Współczesny teatr religijny - cóż to takiego. "Teatr" nr 2.
2. T.Nyczek. VIII Wiosna Lubelska. Teatr ukrzyżowany. "Student" nr 11.
3. Wiera Korneluk. Wiosna, Wiosna. "Kurier Lubelski" nr 116.
4. /gal/Zakończono Warsztat - 73. "Kurier Lubelski" nr 105.
5. M.Bechczye-Rudnicka. Potrzeba rozwagi. "Kamena" nr 10.
6. J.Płoński. Wiosna ukrzyżowana. "ITD" nr 23.
7. /NN/VIII Wiosna Teatralna. "Tygodnik Powszechny" nr 23.
8. /wit/Z teatru KUL dialog wewnętrzny. "Za i przeciw" nr 25.
9. Barbara Osterloff. Wiosna czy jesień. "Teatr" nr 12.
10. /NN/Przeglądy, Festiwale, Konkursy. "Scena" nr 7.
11. Jerzy Kasprzyk. Teatr Mądziaka. "Orza" nr 23.
12. /rys/Wakacje Teatru Akademickiego KUL. "Słowo Powszechne" nr 247.
13. /sts/Przed premierą. "Kurier Lubelski" z 30.XI.
14. /s.k/Teatr Akademicki. "Biuletyn Informacyjny KUL" nr 2.
15. Notatka o obchodach XX-lecia Teatru. "Zeszyty Naukowe KUL" nr 2.
16. Jarmark-73. Notatka o Wiosnie. "Zeszyty Naukowe KUL" nr 3-4.
17. A.Magała. .... "Student" nr 12.

1974

1. Hedi.A.Bourani. W stronę nowego teatru. "Teatr" nr 1.
2. /NN/Gdy wspólnych działań brak. "Słowo Powszechne" nr 65.
3. /N.N/Drei Textlose Stücke. "Freiburger Zeitung" nr 95.
4. /K.F/Junge Polen zu Gast in Freiburg. "Freiburger Zeitung" nr 97.

5. /K.F/Icarus im Rollstuhl. "Badische Zeitung" nr 98.
6. /R/Teatr Akademicki we Freiburgu. "Słowo Powszechne" nr 115.
7. /tam/Już jutro nasza teatralna. Kto wystąpi? "Kurier Lubelski" nr 112.
8. Marek Kusiba. Teatr się zajęknął. "Kurier Lubelski" nr 121.
9. /nn/Scena Plastyczna. "Tygodnik Powszechny" nr 22.
10. M. Szczepański. Po IX Lubelskiej Wiosnie Teatralnej. "Słowo Powszechne" nr 133.
11. Józef Kliś. Czy Teatr emocji? "Za i przeciw" nr 23.
12. Z. Jastrzębka. W młodym teatrze. "Filipinka" nr 12.
13. M. Beechzye-Rudnicka. O Wiosnie bez lakiernictwa. "Kamena" nr 12.
14. Jan Łasak. Wiosna Teatralna. "Student" nr 12.
15. Wiera Korneluk. Była Wiosna. "Sztandar Ludu" nr 133.
16. J. Płoński. IX Lubelska Wiosna Teatralna. "Dialog" nr 9.
17. J. Płoński. Umilkły skargi na teatr "ITD" nr 24.
18. J. Sliwański. Teatr Akademicki KUL. "Głos Katolicki" Paryż nr 26.
19. St. Dąbek. Warsztaty Teatralny w Scheersbergu. "Kurier Lubelski" nr 271.
20. W. Białasiewicz. Teatr Akademicki KUL. "WTK" nr 48.
21. Nagroda Pietrzaka po raz 27. "Słowo Powszechne" nr 282.
22. /R/Po międzynarodowym warsztacie teatralnym. "Słowo Powszechne" nr 283.
23. /nn/L. Mądzik. Nagroda Młodych. "Kierunki" nr 50.
24. /tam/Spoktakie teatru KUL. "Kurier Lubelski" nr 286.
25. St. Dąbek. Scheersberg - Warsztaty Teatralne. "Student" nr 25.
26. Andrzej Derniak. ... "Biuletyn Informacyjny IX Wiosny".

1975

1. J. Szczawiński. Teatr żywej myśli i myślących form. "Słowo Powszechne" nr 7.
2. K. Nagowski. Oni i inni czyli sito puszcza pawie. "Politechnik" nr 2.
3. A. Wróblewski. Teatr, który malował Botticelli. "Argumenty" nr 5.
4. R. Falkiewicz. Teatr prawdy L. Mądzika. "Zorza" nr 6.
5. /nn/Scena Plastyczna. "Scena" nr 2.
6. /nn/Teatr Akademicki z Lublina. "Panorama Polska" marzec.
7. /tam/Spotkanie z ludźmi teatru. "Słowo Powszechne" nr 93.
8. R. Kieraciński. Sztuka pytań ostatecznych. "Kierunki" nr 19.



9. Anna Klimalanka. Jubileusz Sceny Plastycznej. "Biuletyn Informacyjny KUL" nr 1 i 2.
10. /A.S./Przyznaję z wielką ... "sztuka" nr 3/2.
11. A.Klimalanka. Jubileusz Sceny Plastycznej. "Scena" nr 7.
12. Wojciech Guyski. Teatr młodych. "Projekt" nr 2.
13. Irena Sławińska. Teatr bez słów. "Polska" nr 9.
14. W.Skrodzki. Plastyka jako zdarzenie sceniczne. "Literatura" nr 33.
15. J.Płoński. Ufni w siebie i swoją gwiazdę. "ITD" nr 48.
16. /nm/ ... "Gazetta di Parma" nr 247.
17. R.Kieraciński. TAKul na Festiwalu w Parmie. "Słowo Powszechne" nr 252.
18. Otto Schönherr. Christichen Geister. "Hirschen Zeitung" nr 30.
19. Jerzy Kołataj. Poszukiwanie sensu. "Tygodnik Powszedhny" nr 5.
20. Gianpao Pioli. Ogromne maskary. "Unita" z 16.X.

1976

1. /tam/ ... "Tygodnik Powszedhny" nr 14.
2. /L.W./Wystawa Sceny Plastycznej KUL. "Za i przeciw" nr 14.
3. A.Klimalanka. Parma 75. "Scena" nr 3.
4. /nm/Theit aims and achierement. "Gazetta and Post" z 13.V.
5. /EM/An Icarus mime grips audience. "Ealing Gazette" z 14.V.
6. M.Gaj. Teatr kwestujący. "Kierunki" nr 24.
7. R.Brzezicki. Scena Plastyczna na Festiwalu w Londynie. "WTK" nr 24.
8. I.Sławińska. Teatralny tydzień w Anglii. "Tygodnik Powszedhny" nr 23.
9. /tam/Zielnik - Sceny Plastycznej. "Kurier Lubelski" nr 135.
10. Sympozjum teatrologiczne. "Kurier Lubelski" nr 23.
11. J.Szczawiński. Filozofia żywej formy plastycznej. "Słowo Powszechne" nr 263.
12. St.Królik. Przed Konfrontacjami Młodego Teatru. "Kamena" nr 23.
13. /mig/Rozpoczynają się Konfrontacje. "Sztandar Ludu" nr 263.
14. J.Misiec. Wiosna jesienią. "Kurier Lubelski" nr 289.
- 15./Gem/Rozpoczęto miting teatrów plastycznych. "Kurier Lubelski" nr 261.
16. /tam/Tym razem górą Lublin. "Kurier Lubelski" nr 262.
17. E.Morawiec. Konfrontacje Młodego Teatru. "Zycie Literackie" nr 5.
18. Grzegorz Dziamski. Nie przesadzać z tym kryzysem! "Student" nr 26

19. Z kroniki. "ITD" nr 49.
  20. M.Derecki. O jesieni bez zachwytu. "Kamena" nr 28.
  21. J.Płoński. Sens Działania. "ITD" nr 51.
  22. P.Aleksandrowicz. W połowie drogi. "Medyk" nr 21.
  23. Jan Kłosowicz. Jesień. "Literatura" nr 50.
  24. A.Klimalanka. Miting teatrów angielskich w Londynie. "Scena" nr 12.
  25. C.M.Heide. Don's diany. "The Times" z 24.XII.
  26. "Biuletyn Informacyjny KUL" nr 2.
  27. M.Swierkowska. Lubelskie rozważania o sensie.
- 1977
1. Marek Jaworski. Drzewa umięgają stojąc. "Szpilki" nr 1.
  2. R.Brzezicki. Występy zagraniczne. "Biuletyn Informacyjny KUL" nr 2.
  3. Teatr. "Życie Literackie" nr 12.
  4. Znak plastyczny, sens i teatr. "Biuletyn Informacyjny KUL" nr 1.
  5. Jerzy Bąbel. Tylko koncepcja. "Dziennik Popularny" nr 93.
  6. Adam Ciesielski. Łódzkie Spotkania Teatralne. "Życie Warszawy" nr 76.
  7. H.Pawlak. XIII Łódzkie Spotkania. "Głos Robotniczy" nr 73.
  8. W.Skrodzki. Teatr, plastyka, poznanie. "Więź" nr 3.
  9. Stę Stanisławski. Korespondencja. "Dialog" nr 3.
  10. K.Sielicki. Teatr w drodze. "Scena" nr 3.
  11. E.Morawiec. Młody teatr - przerysowanie. "Życie Literackie" nr 1315.
  12. Z.Jastrzębska. ... "Filipinka" nr 9.
  13. J.Płoński. Poezja ta mówi światu-nie. "ITD" nr 17.
  14. A.Samat, M.Miller. Festiwal. "Odgłosy" nr 17.
  15. A.Dąbrowski. Znaki, sensy, skojarzenia. "Scena" nr 4.
  16. Cz.Wysocki. Między eksperymentem a stereotypem. "Kierunki" nr 18.
  17. M.Sienkiewicz. Smutek młodego teatru. "Kultura" nr 18.
  18. A.Ciesielski. Sposób szukania prawdy. "Tygodnik Demokratyczny" nr 18.
  19. Scena Plastyczna - Spectrum 77. "Biuletyn Informacyjny KUL" nr 4.
  20. /R/Rezsławiając kulturę polską. "Słowo Powszechne" nr 124.
  21. J.Kłosowicz. Pod schematem. "Literatura" nr 14.
  22. A.Szulc. Spotkania. "Radar" nr 6.
  23. Tourne Sceny Plastycznej.KUL. "Za i przeciw" nr 8.

24. M. Karbowski. Scena amatora. "Scena" nr 7.
25. Z. Koruś. Wokół plastyki. "Teatr" nr 16.
26. M. Kazimierska. O Scenie jaka była. "ITD" nr 34.
27. A. Lipiński. O cudownym zmartwychwstaniu. "Ekran" nr 34.
28. L. Mądzik. Interesuje mnie człowiek uniwersalny. "Scena" nr 12.
29. W. Guyski. Zielnik - Herbarium. "Projekt" nr 2.

1978

1. M. Derecki. Die Junge Bühne. "Kamena" nr 1.
2. /nn/ Wielkie przeżycie estetyczne. "Słowo Powszechne" nr 669
3. M. Krajewski. W sprawie teatru. "Życie Warszawy" z 28.III.
4. /GP/ Po wizycie Teatru Akademickiego. "Słowo Powszechne" nr 66.
5. J. Andruszewski. Wywiad z L. Mądzikiem. "Przewodnik Katolicki" nr 14.
6. A. Molik. Tradycje i zupełne nowości. "Kurier Lubelski" z 12.IV.
7. /tam/ Wilgoć. "Kurier Lubelski" nr z 24.IV.
8. M. Grot. Konfrontacje Młodego Teatru. "Sztandar Ludu" z 17.V.
9. J. Biernacki. Efemeryda. "Polska" nr 5.
10. L. Sliwonik. Przeceny, przemiany. "Tygodnik Kulturalny" nr z 21.V.
11. M. Lewko. Pośrodku życia i śmierci jesteśmy. "Tygodnik Powszechny" nr 22.
12. J. Płoński. In statu nascendi. "ITD" z 28.V.
13. M. Derecki. Konfrontacje Młodego Teatru. "Kamena" nr z 28.V.
14. Zb. Gluza. Sądne kontrkultury. "Politechnik" z 28.V.
15. J. Ossowski. Klaskaniem mając ... "Student" nr 12/13.
16. /tam/ Scena Plastyczna na fali. "Kurier Lubelski" nr z 29.VI.
17. W. Powiewski. Fakt w Bolesławcu. "ITD" nr 34.
18. R. Kieraciński. Misterium śmierci. "Słowo Powszechne" z 29.VIII.
19. Z. Beszczyńska. O tym jak forma stała się faktem. "Nowy Medyk" nr 15.
20. A. Mazur. Polowanie na lisa. "Kierunki" nr 36.
21. Zb. Gluza. Nie będzie Famy po Fackie. "Politechnik" nr 29.
22. L. Mądzik. Mała Encyklopedia Kultury Studenckiej. "Kurier Festiwalowy" nr 7.
23. K. Sielicki. W którą stronę patrzy teatr. "Scena" nr 9.
24. M. Siwek. Bez konwencji i masek. "Kierunki" nr 40.
25. J. Jankowski. Nokturn optymistyczny. "Nowy Medyk" nr 7.
26. J. Tyszka. Fakt centralny. "Kurier Festiwalowy Fakt-u" nr 9.
27. D. Piotrowska. Scena Plastyczna. "Biuletyn Informacyjny" Festiwal Kultury Studentów PRL Poznań 25.X.

28. E.Morawiec. Mitologie i przeceny. "Życie Literackie" z 29.X.
29. E.Kielak. Po wrocławskich spotkaniach. "Trybuna Ludu" nr 248.
30. Jan Kłosowicz. Wrocławski Festiwal. "Literatura" nr 44.
31. Lech Sliwonik. Odnowiona formuła przestrzeni. "Tygodnik Kulturalny" nr 45.
32. /nn/W kręgu światła i cieni. "Dziennik Bałtycki" nr 21.
33. E.Łabuńska. Od debiutu do debiutu. "Interpretacje" XII.
34. E.Moskalówna. Obaczyć w Gdańsku. "Głos Wybrzeża" nr 4.
35. E.Binder. Teatr Akademicki.KUL. "WTK" nr 46.
36. /nn/Co na Warszawskich spotkaniach. "Teatr" XI.
37. B.Gluza. Retoryka otwartości. "Politechnik" nr 35.
38. M.Sienkiewicz. Próba porozumienia. "Przekrój" nr 1751
39. M.Derecki. Zaproszenie do świata wyobraźni. "Kamena" nr 23.
40. M.Dzieduszycka. Trochę utopii na ulicach. "Polityka" nr 65.
41. T.Burzyński. Czy nowe szanse Teatru otwartego. "Scena" nr 12.

1979

1. Gvido Zlatkes. Drugi oddech młodego teatru. "ITD" z 25.III.
2. E.Pietrowska. Teatr i problemy świata. "Nurt" nr 12.
3. M.Waszkielec. ... "Scena" nr 2.
4. J.Płoński. Pokora i skromność. "Scena" nr 3.
5. J.Schidt. Mehr Ahnung als Auskunft. "Frankfurter Allgemeine Zeitung" z 11.V.
6. Teresa Ogrodzińska. Między metaforą a ... "Scena" nr 4.
7. M.Derecki. Konfrontacje Młodego Teatru. "Kamena" nr z 10.VI.
8. W.Sulisz. Zielnik w Belgii. "Scena" nr 8.
9. L.Mądzik. Ten teatr jest moim językiem. "Kierunki" z 15.VIII.
10. E.Borusiewicz. Mieszkańcy ... "Teatr" nr 14.
11. A.Matynia. ... . "Kultura" z 9.VIII.
12. Z.Strzelecki. Przyjrzyjmy się polskiej scenografii. "Radar" nr 9.
13. J.Siedlecki. Wilgoć. "Projekt" nr 2.
14. A.Matynia. Powrót do starych dekoracji. "Sztuka" nr 2.
15. Z.Strzelecki. Scenografia polska wychodzi w świat. "Sztuka" nr 2/6.

1980

1. J.Płoński. Wyrazić człowieka. "Scena" nr 7.
2. M.Kuc. W podróży. "Scena" nr 8.
3. Z udziałem Wajdy i Szajny ... . "Kurier Lubelski" nr 87.

4. W.Chudy, S.Szaciłowski. Dorobek Sceny Plastycznej. "Dialog" nr 9.
5. W.Sulisz. Plastyka i ruch. "Scena" nr 7.
6. W.Chudy. Teatr dramatu ludzkiej przygodności. "Znak" nr 3

nie uzupełnione

Zdjęcia zamieszczone w pracy wykonanej  
Miosz Michalski oraz Bożene Bednarek-Michalska  
we Wrocławiu i Bolestawie w roku 1979 i 1980.  
Upowszechnia się je na licencji CC BY-SA

Michał  
Bożena

Praca zostaje upowszechniona w całości w  
LPBC za zgodą autorki na wolnych  
licencjach CC BY-SA

Michał  
Bożena

S P I S   T R E Ś C I

	str.
W S T E P	1
Rozdział I KALENDARZ WYDARZEŃ	3
Rozdział II SPEKTAKLE SCENY PLASTYCZNEJ	12
Rozdział III SCENA PLASTYCZNA EKSPERYMENTUJE	33
Rozdział IV TRADYCJE TEATRALNE	45
Rozdział V TRADYCJE PLASTYCZNE	68
B I B L I O G R A F I A	96
CHRONOLOGICZNY SPIS CZASOPISM ZAWIERAJACYCH ARTYKUŁY O SCENIE PLASTYCZNEJ	98
S P I S   T R E Ś C I	106



