didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
DOI: 10.34762/y69e-0s59
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-jest-forma-mojego-zycia-leszek-madzik

/ MĄDZIK

„Teatr jest formą mojego życia”. Leszek Mądzik

Dominika Łarionow | Uniwersytet Łódzki

‘Theatre is my way of life.’ Leszek Mądzik

The article discusses the work of Leszek Mądzik, focusing on an analysis of the exhibition *Światło i Mrok* (Light and Darkness) created by the artist at the Silesian Museum in Katowice. The author treats the exhibition as the artist’s last conversation with his audience. This interpretation leads the essay to present the artist’s entire oeuvre as a multi-layered self-portrait. During the fifty years of the Scena Plastyczna KUL, the director became the only person whose image was identified with the phenomenon of this non-institutional theatre. Federico Ferrari and Jean-Luc Nancy, in their psychoanalytical analysis of the author’s position in the work, sought to discover, through images or photographs, a new, hitherto hidden incarnation of the author. The method of reasoning borrowed from them allowed Mądzik’s work to be presented in a different light, showing the hard work of the director, who consistently constructed his own presence for half a century to finally become the main character of the images he created.

Keywords: Leszek Mądzik; Scena Plastyczna KUL; student theatre; alternative theatre; stage design; visual theatre; auteur theatre

Przed wejściem do pomieszczeń głównych wystawy *Światło i Mrok. Teatr Leszka Mądzika* w Muzeum Śląskim w Katowicach[1] uwagę widzów przyciąga

naturalnych rozmiarów kukła na wózku inwalidzkim, zawieszona wysoko na ścianie, prawie pod sufitem holu. To tytułowa lalka-rekwizyt z widowiska *Ikar* Sceny Plastycznej KUL z 1974 roku. Spektakl miał prapremierę we Fryburgu w ówczesnej Republice Federalnej Niemiec, nieco później także w Lublinie. Było to piąte przedstawienie założonego przez Mądzika w 1969 roku studenckiego autorskiego teatru przy Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Po *Ecce homo* (1970), *Narodzeniach* (1971), *Wieczerzy* (1972), *Włóknach* (1973) reżyser przygotował spektakl w oparciu o mit grecki, do którego podszedł w sposób niekonwencjonalny. Powrócił do *Ikara*, czyniąc z niego główną figurę przygotowanej we własnej aranżacji wystawy. Jej założeniem było zaprezentowanie dorobku w ujęciu całościowym. Gest Mądzika zmienił charakter postaci, która w Katowicach przestała być tylko kukłą, lalką, elementem scenografii widowiska, a stała się samodzielną rzeźbą. Ulokowanie jej na progu wejścia do dwóch pomieszczeń wystawienniczych czyniło z Ikara narratora, koryfeusza opowieści o twórczości Mądzika. Było to ważne szczególnie w przestrzeni Muzeum Śląskiego, które mieści się w dawnej kopalni. Bohater na wózku zdaje się jechać niczym w niewidocznej windzie, unosząc się z głębi szybu węglowego ku górze, czyli powietrzu, ziemi, życiu.

Kontekst całego wydarzenia wydaje się istotny dla rozszyfrowania symboliki przestrzeni ekspozycji. Katowicki wernisaż odbył się w 21 czerwca 2024 roku. Mądzik, by być na nim obecny, wyszedł ze szpitala i przez żonę, Alinę Brzeską-Mądzik, został przywieziony z Lublina do stolicy Górnego Śląska. I choć nic nie zostało powiedziane głośno, to wszyscy wiedzieli, że jego stan był poważny. Wystawa była ostatnią ważną autorską wypowiedzią artysty. Mądzik zmarł 18 marca 2025 roku w Lublinie, miesiąc po uroczystych obchodach osiemdziesiątych urodzin. Ten splot zdarzeń czyni katowicką ekspozycję wyjątkową, ponieważ została przygotowana przez człowieka,

który z racji zaawansowanej choroby nowotworowej znalazł się w sytuacji liminalnej. Teoria obrzędów przejścia Arnolda van Gennepa opisuje stan człowieka uwikłanego w skomplikowane cezury kultury, skupia się także na indywidualnych odczuciach jednostki, co uczyniło ten niepozorny traktat z 1909 roku tak ważnym dla nauk humanistycznych w XX wieku. Antropolożka Ewa Nowina-Sroczyńska, komentując pojęcia wprowadzone przez Gennepa, pisała: „każdy obrzęd przejścia związany jest z końcem jednego okresu i początkiem nowego, stąd opozycja Narodziny/Śmierć czy Początek/Koniec jest niejako naturalna. Obrzędom przejścia towarzyszy więc symbolika śmierci i narodzenia, unicestwienia i kreacji" (1997, s. 128).

Sytuacja progowa, w której znalazł się artysta w 2024 roku, nie dotyczyła tylko bycia pomiędzy stanem zdrowia a choroby czy zaaranżowaną wędrówką ku śmierci. W wypadku Mądzika oznaczało także stan pasywny, kontrastujący z aktywnością zawodową, która była dla niego codziennością, szczególnie w ciągu ostatnich trzydziestu lat. Po 1989 roku, kiedy większość zespołów teatru offowego, inaczej zwanego alternatywnym, przeżywała kryzys związany z poszukiwaniem nowych narracji, Mądzik jeździł po całym świecie, prezentując swoje spektakle od Brazylii, przez Meksyk, Japonię, Nowy Jork, po wszystkie kraje Europy. Bywał na festiwalach, gdzie zdobywał główne nagrody: Gold Award w Toyamie w Japonii (1992), na Festiwalu Teatru Eksperymentalnego w Kairze (1991, 1999), otrzymał również A World Class Act w Racine w USA oraz wszystkie nagrody przyznawane w Polsce twórcom kultury łącznie z Angelusem (2012), Koryfeuszem Scenografii Polskiej (2005) oraz nagrodą Polskiego Ośrodka Stowarzyszenia ASSITEJ (1998). Pokazywał swoją sztukę na indywidualne zaproszenia m.in. w La MaMa w Nowym Jorku, Teatro SEC w São Paulo czy w Divadlo na Provàzku w Brnie, by wymienić niektóre z dość pokaźnej listy. Ponadto prowadził warsztaty teatralne w akademiach sztuk pięknych lub szkołach filmowych,

m.in. w Helsinkach (1990-1999), w Nowym Jorku (2006), w Tbilisi (2006), Teheranie (2006). Cały czas był też obecny w Polsce, pokazywał swoje spektakle na festiwalach, m.in. Łódzkich Spotkaniach Teatralnych, Festiwalu Kultury Chrześcijańskiej w Łodzi, Międzynarodowym Festiwalu Konfrontacje Teatralne w Lublinie, Alternatywnych Spotkaniach Teatralnych Klamra w Toruniu, Ogólnopolskim Festiwalu Małych Form w Szczecinie. Był aktywny jako scenograf, współpracował zarówno z teatrami polskimi, jak i zagranicznymi[2], pokazywał również na wystawach w Polsce i na świecie swoje fotografie oraz scenografie. Ponadto był czynnym profesorem nie tylko na KUL-u, ale także w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, prowadził okazjonalne zajęcia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i Wrocławiu, współpracował ze Szkołą Filmową w Łodzi. Kalendarz Mądzika był zawsze wypełniony wyjazdami, spotkaniami, warsztatami, wernisażami kolejnych wystaw, prezentowaniem spektakli. Choroba i proces starzenia się stały się dla artysty istotnymi progami, które jak się wydaje, ukierunkowały kompozycję jego ostatniej wystawy.

Dlaczego zatem zdecydował, aby pozostawić publiczność z Ikarem? Być może miał być on kluczem do rozwikłania tajemnicy magicznych obrazów teatralnych Mądzika. Przez pięćdziesiąt lat większość krytyków odbierała widowiska teatru lubelskiego bardzo osobiście, odnosząc je do własnych emocji, nierzadko o intymnym podłożu. Nieczęsto pojawiały się analizy chcące doprecyzować, opisać sens wypowiedzi Mądzika, zrozumieć tropy jego wyobraźni. Artysta tworzył sztukę trudną w odbiorze, bo zawieszoną pomiędzy ikonografią malarską, ruchomymi rzeźbami a teatrem rozumianym jako miejsce spotkania widzów i artystów. I tak na przykład przywołany na progu Muzeum Śląskiego Ikar był jedynym znanym z imienia herosem widowisk Sceny Plastycznej. Dlatego zrozumienie celowości gestu Mądzika w Katowicach wydaje się ważne w kontekście jego ogromnego dorobku

artystycznego.

Antyczna opowieść o Dedalu i Ikarze, czyli o marzeniu o lataniu oraz konsekwencji nietrzymania się reguł, była różnie interpretowana. Dla antyku Ikar był przede wszystkim symbolem pychy i nieposłuszeństwa (Owidiusz, *Metamorfozy*). W średniowieczu, pomimo niechęci do barbarzyńskich mitologii, znajdziemy w zachowanych manuskryptach kilka interesujących aluzji, traktujących opowieść jako historię grzesznika, który odwraca się od Boga i ponosi za to karę (Wincenty z Beauvais, *Speculum historiale*; Dante Alighieri, *Boska komedia. Piekło*). Inaczej do tego mitu podszedł humanizm doby renesansu, który dostrzegł w nim tęsknotę za wiedzą oraz ambicje jednostki i jej indywidualizm (Michel de Montaigne, *Próby*). Być może konsekwencją takiego rozumienia było w romantyzmie uczynienie z Ikara buntownika, artysty, wygnańca, który pragnie wzlecieć ponad przeciętność, ale zostaje odrzucony[3]. Modernizm uznał, że historia o Dedalu i jego synu opowiada o dramacie alienacji, odrzuceniu, zetknięciu się z obojętnością społeczną i egzystencjalną pustką (Zbigniew Herbert, *Ikonografia*, W.H. Auden, *Musée des Beaux Arts*). W dwóch utworach o tym samym tytule *Ikar*, w wierszu Stanisława Grochowiaka i opowiadaniu Jarosława Iwaszkiewicza z lat pięćdziesiątych XX wieku, pojawiła jeszcze inna interpretacja, traktująca grecki mit jako opowieści o marzycielu, idealiście, człowieku odważnym, pięknym, który chciał działać, czegoś doświadczyć.

Mądzik w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku odrzucił wszelkie literackie interpretacje antycznej historii. I choć stanął, podobnie jak kilku pisarzy (m.in. Montaigne, Auden i Iwaszkiewicz), przed obrazem Pietera Bruegla Starszego *Upadek Ikara* z około 1558 roku, to jego wnioskowanie zostało poprowadzone „w poprzek" znanych analiz. Obraz przedstawia znaną historię w sposób nietypowy, wręcz przewrotny. Malarz ukazał sielankowy

nadmorski pejzaż. Oko widza przyciąga postać rolnika orzącego pole, potem pasterza beztrosko patrzącego w niebo, a na końcu rybaka zarzucającego sieci. Zatoka sprawia wrażenie spokojnej, w oddali widzimy duże miasto i dwa statki, które kierują się w stronę portu. Postać Ikara jest prawie niedostrzegalna. Malarz umieścił go w prawym rogu kompozycji, przedstawiając nieco humorystycznie moment końcowy lotu – widoczne są tylko nogi Ikara, które miotają się wśród fal, szukając ratunku. Banalność tragedii przedstawiona przez Bruegla stała się powracającym w różnych epokach tematem literackim. W kompozycji zwracała uwagę także samotność gestu Ikara.

Natomiast Mądzik niczym naiwny obserwator popatrzył na namalowaną scenę spokojnej pracy trzech mężczyzn nad brzegiem morza. I zadał pytanie: co by się mogło wydarzyć, gdyby jeden rzucił bronę, drugi bydło, a trzeci sieci, by wskoczyć do wody i uratować młodzieńca? Ikar mógłby przeżyć. Artystę zainteresowały owe miotające się w pianie morskiej nogi. Ich żywotność wskazywała na niebywałą witalność ciała. Upadek z dużej wysokości często wiąże się z uszkodzeniem kręgosłupa, co może spowodować paraliż. Idąc tą drogą, Mądzik odebrał Ikarowi sprawność nóg. Jego odratowany Grek stał się inwalidą. Przedstawienie miało opowiedzieć historię od tego momentu. Co się stało dalej? Czy Ikar był bohaterem swojego pokolenia? Był samotny? A może kochany? Należy pamiętać, że reżyser w 1974 roku, wybierając wózek jako oznakę kalectwa bohatera, *a priori* go stygmatyzował. Spektakl powstał w latach, w których inwalidzi byli społecznie wykluczeni. Nikt nie zajmował się na przykład dostępnością przestrzeni dla osób z niepełnosprawnościami ruchowymi. Temat upośledzeń w wyniku chorób czy wypadków był nieobecny w oficjalnych dyskursach. Zatem gest Mądzika był drastyczny, wręcz atakujący widza, nakłaniający go do refleksji. Publiczność Sceny Plastycznej została zderzona z trudnym

pytaniem, kim był młody mężczyzna siedzący na pomalowanym na kolor czerwony, niezgrabnym i niewątpliwie ciężkim wózku. Geniuszem? Artystą? Buntownikiem? Osobą, która zrobiła coś wbrew wszystkim, chciała przekroczyć jakąś granicę? Wózek to kara czy, wręcz przeciwnie, nagroda, bo związana jednak z ofiarowanym, a nie utraconym życiem?

Anna Maria Klimalanka w opublikowanej dwa lata po premierze recenzji opisała spektakl jako

> szereg obrazów prostych, zarazem silnie nasemantyzowanych i podanych bez komentarzy (te ma wyciągnąć widz): lot Ikara ku słońcu (długi bieg aktora bez maski), jego upadek i zderzenie z ziemią – to ekspozycja; dalej kalectwo Ikara (aktor w masce staje się Każdym), przypisanie do inwalidzkiego wózka, walka z nim, walka z wirującymi wokół Ikara olbrzymimi marionetkami, próby nawiązania kontaktu z otoczeniem, przebicia izolacji spowodowanej cierpieniem i kalectwem, wyzwolenia w miłości, wreszcie wizja Śmierci, Sądu, Sprawiedliwości, Dobra, Zła, najazd na widzów – jakby ich lustrzanego odbicia – identycznych manekinów, siedzących na praktykablach, w rytm gwałtownej muzyki, i akt ostatni – śmierć Ikara. Pada z inwalidzkiego wózka na wąski skrawek przestrzeni między widownią a jej odbiciem. Z pierwszego rzędu manekinów odpada jeden i łączy się z Ikarem w śmiertelnym finale. Cisza, praktykable z manekinami rozsuwają się na boki, w głębi sceny otwarte marionety tworzą ścianę złotych w kolorze tryptyków, scena powoli rozświeca się w rytm niepokojącej w tonacji muzyki (1976, s. 27).

Z łatwością dostrzeżemy, że narrację widowiska, podobnie jak we wszystkich późniejszych spektaklach Sceny Plastycznej KUL, tworzyły sugestywne obrazy. Dopełniała je muzyka i gesty aktorów. Do wnętrza wizji Mądzika zostali też wciągnięci widzowie zestawieni z marionetami niczym z własnym lustrzanym odbiciem. Dzięki temu zabiegowi Klimalanka uznała, że Ikar to Każdy, Everyman współczesnego świata. Przedstawiony ciąg obrazów wydawał się spójny, łatwy do interpretacji, sugestywny w prezentowaniu analizy antycznej opowieści poprzez działania aktorskie. Mądzik w 1989 roku w wywiadzie udzielonym Zbigniewowi Taranience powracał do emocji, które mu towarzyszyły przy realizacji *Ikara*. Mówił:

> Od *Ikara* zaczyna się w pewien sposób historia Sceny Plastycznej. […] Naszym spektaklem zaprzeczaliśmy mitowi – śledziliśmy los Ikara-kaleki, który rozbił się, ale żył. Jego przesłanie można by określić łatwo – bez cierpienia życie ludzkie nie ma wartości. Ikar miał szansę pozbawienia się inwalidzkiego wózka, który może dzięki chwilowemu pragnieniu bohatera – nagle się od niego odrywał i unosił w górę, do nieba. Ale Ikar modlił się do niego, by powrócił. Chciał więc ze swoją skorupą żyć dalej. W spektaklu zajmowaliśmy się człowiekiem, który nie potrafił żyć bez swojego kalectwa (Taranienko, 2024, s. 94).

Ta wypowiedź Mądzika potwierdza spostrzeżenia Klimalanki, dookreślając kalectwo jako brzemię w rozumieniu religii katolickiej. Z nim trudno jest żyć, ale bez niego nie ma egzystencji. Reżyser już na początku swojej kariery artystycznej świadomie konstruował przesłanie sztuki. Można zadać pytanie nieco na wyrost: czy widowiska Sceny Plastycznej KUL mogły powstać poza uczelnią o katolickim rodowodzie? Głęboka rozmowa o tematyce

transcendentnej, którą Mądzik prowadził ze swoimi widzami, zaistniała, jak się wydaje, dzięki patronatowi Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Początkowe zagłębienie się młodego absolwenta historii sztuki, którym był Mądzik w latach siedemdziesiątych XX wieku, w ten zakres tematów, było sprowokowane atmosferą katolickiej uczelni. Artysta nigdy nie odciął się od Alma Mater, a nawet z nią związał całe swoje życie zawodowe. Ona też tolerowała jego obecność, tylko czasem nieco tłumiła pewne zapędy twórcy, szczególnie na początku kariery, kiedy władze KUL sprzeciwiły się nadaniu spektaklowi tytułu *Orgazm* (pod tytułem *Zielnik* stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych przedstawień Sceny Plastycznej). Zaplecze, jakie zapewnił KUL Mądzikowi, chroniło go, szczególnie w okresie PRL, a po 1989 roku było dobrą podstawą do pracy w czasach niepewnej koniunktury teatrów pozainstytucjonalnych. Niewątpliwie sztuka Mądzika była zawsze osobna, sytuująca się na marginesie głównych nurtów (zob. Gołaczyńska, 2002). Kontrast względem poetyki teatrów studenckich był wyraźnie widoczny, szczególnie w okresie PRL. Na początku lat siedemdziesiątych Jerzy Katarasiński w podsumowaniu relacji jednego z festiwali na łamach „Teatru" wyjaśniał, czym był ówczesny fenomen polskiego teatru studenckiego:

> Teatr faktu, teatr publicystyczny, ostry drażniący, atakujący rzeczywistość wprost, brutalnie, wyrywający z niej kawałkami materiał do obróbki scenicznej, nie bojący się przejaskrawień, znający ich wagę – i poezja wprowadzająca ład, dystans intelektualny, ale nie uspokojenie. Oto dwa bieguny tego samego fenomenu jakim jest polski teatr studencki (1971, s. 12).

Sukcesy święciły wówczas takie zespoły jak Kalambur z Wrocławia, Provisorium z Lublina, Teatr 77 z Łodzi, Teatr STU z Krakowa, Teatr 8 Dnia

z Poznania i wiele innych. Wprowadzona przez Mądzika narracja, oparta głównie na ruchomym obrazie, ewidentnie nie mieściła się w tym nurcie. Podobne eksperymenty z użyciem znaku plastycznego jako aktywnego nośnika akcji dramatycznej prowadził Jerzy Krechowicz, realizując trzy spektakle w ramach Studenckiego Teatru Galeria istniejącego w latach sześćdziesiątych przy Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Opowieści ikonograficzne w widowiskach Mądzika powstawały pod prąd estetyki teatru zaangażowanego, który nie bał się ostrych metafor dotyczących rzeczywistości państwa komunistycznego, budował narrację na podstawie aktualnych wydarzeń (*Koło czy tryptyk*, Teatr 77, 1971), czasem też sięgał po finezyjną melodykę poezji (*Spadanie*, Teatr STU, 1970) (zob. Czarnowska, Domagalski, Nagowski, 1987).

Ikar nie tylko przekierował dyskurs towarzyszący teatrowi z tematyki ogólnej, widocznej we wcześniejszych przedstawieniach, na jednostkę traktowaną jak Everyman uwikłany w życie rozumiane jako wektor różnych zdarzeń losowych mniej lub bardziej zależnych od działań ludzkich. *Ikar* to jedyne widowisko tego teatru, którego tytułem jest imię głównego bohatera. Zarówno wcześniej, jak i później spektakle Sceny Plastycznej nosiły tytuły-hasła (na przykład: *Wilgoć*, *Tchnienie*, *Całun*, *Bruzda*), których celem było naprowadzenie widza na możliwą interpretację ciągu przedstawionych obrazów[4]. Ta decyzja czyni z postaci Ikara figurę szczególną dla sztuki Mądzika.

Wystawa w Katowicach naprowadza na dość zaskakujący trop. Można zadać pytanie: kto był właściwym bohaterem ekspozycji? Artysta z jednej strony pokazał swój dorobek: fotografie, teatr, elementy scenograficzne, kukły, makiety scenografii, ale z drugiej prowadzona przez niego refleksja wiodła widzów do finałowego obrazu przedstawiającego w ostatniej sali wystawy

rozerwany czerwonym światłem naturalnych rozmiarów drewniany manekin. Leżał na podeście jakby na marach, z rozpołowionego wnętrza jego ciała wydobywała się karminowa barwa, niczym wskazówka wciąż tlącej się witalności. Był martwy jako kukła i jednocześnie żywy jako postać ze znanego imaginarium Sceny Plastycznej. Manekin pochodził ze spektaklu *Tchnienie* (1992), tylko że w przestrzeni scenicznej był użyty do sceny narodzin głównego bohatera. W muzeum Mądzik, jak się wydaje, celowo powiązał go ze śmiercią, nawiązując do opozycji znanej z teorii obrzędów przejścia. Dzięki tej figurze dokonuje się rozpoznanie całego sensu ekspozycji, bo reżyser w Katowicach zabrał swoją publiczność nie do teatru, tylko do wnętrza swojej wyobraźni. Dlatego widzowie niespodziewanie dla siebie zostali zderzeni początkowo z teatralną iluzją śmierci dziejącą się tylko w myślach twórcy, widoczną chociażby w świetle wydobywającym się z martwej kukły, by później, w marcu 2025 roku, doświadczyć konfrontacji z informacją o odejściu artysty. W materiałach towarzyszących ekspozycji opublikowano krótką wypowiedź Mądzika, który zaznaczył, że chciał pokazać proces twórczy, który prowadził go do kreacji przedstawienia. Można uznać, że wystawa w Muzeum Śląskim pozostała jego ostatnim przedstawieniem, którego reżyser był głównym bohaterem.

Kolorem dominującym całej przestrzeni muzealnej była czerń, znak rozpoznawczy Sceny Plastycznej, jeden z głównych elementów tworzących estetykę teatru. Większość przedstawień powstawała w podobnej poetyce, której cechą wyróżniającą była umiejętność odseparowania widza od jego codzienności. Reżyser prawie dosłownie zamykał publiczność na trzydzieści-czterdzieści minut we wnętrzu spektaklu. Widz nie mógł opuścić w dowolnym momencie wyznaczonego dla niego miejsca, ponieważ naruszyłby integralność widowiska-seansu. Na scenie pojawiały się kadry niczym osobne sekwencje wyłaniające się z niewidocznej do końca przestrzeni, które istniały

tylko wobec publiczności i tylko w czasie przedstawienia. Poza teatrem te elementy scenografii stawały się w jakimś stopniu martwe, choć nadal intrygujące jako kostiumy, lalki etc. Mądzik ożywiał swoje obrazy przy dźwiękach perfekcyjnej zgranej muzyki, ujawniał i umiejętnie doświetlał sekwencje ikonograficzne. Liczyło się powolne następstwo poszczególnych kadrów, które układały się w ikonograficzny ciąg narracyjny. Reżyser cały czas był obecny, stojąc za kulisami i przekazując obsłudze technicznej uwagi na temat natężenia oświetlenia, intensywności dźwięku. Aktorami teatru byli studenci KUL, przez pół wieku ciągle na nowo rekrutowani. Scena Plastyczna poza osobą Mądzika nie miała stałego zespołu. Każde przedstawienie było zależne od twórcy. I dlatego można domniemywać, że bez niego teatr, przynajmniej w dotychczas znanej formie, przestanie istnieć.

Ścisłe powiązanie autora i dzieła stało się cechą wyróżniającą twórców polskiego teatru autorskiego, reżyserów tworzących również scenografię, kostiumy oraz piszących scenariusze do własnych przedstawień. To chociażby Tadeusz Kantor, Józef Szajna, Jerzy Grzegorzewski, Krystian Lupa. Jednak żaden z wymienionych twórców nie zdecydował się na tak głębokie odseparowanie teatru od literatury, słowa, rozpoznawalnej intrygi. Mimo różnych estetyk, poszukiwania fakturowości materii scenograficznej czy wprowadzania gotowych przedmiotów na scenę, żaden reżyser nie dokonał tak dalekiej unifikacji aktora, manekina, wypchanego ptaka, skrawka materiału, kapiącej wody, uschniętych kłosów zbóż jak Mądzik. Swoiście rozumiana kategoria dokładnej kompozycji plastycznej widocznej w sekwencji wyłonionej z ciemnego tła była dla Mądzika ważniejsza niż słowo czy tekst literacki, a nawet obecność żywego, spersonalizowanego aktora. Obraz był zasadniczym komponentem tego teatru narracji plastycznej, wedle terminu wprowadzonego przez Zbigniewa Taranienkę.

Dla Federica Ferrariego i Jeana-Luca Nancy'ego to obraz odgrywa kluczową rolę w analizie psychoanalitycznej pozycji autora w dziele, szczególnie po śmierci artysty. Uważają oni, że jego zrozumienie pozwala odkryć inną twarz twórcy, jego nowe „wcielenie". Badacze pisali:

> Zacznijmy od tego, że obraz nie jest bezcielesnym *symulakrum*, ale raczej fragmentem ciała pochwyconym w mgnieniu przejścia od potencji do aktu. Obraz jest punktem zawieszenia, w którym potencja i akt trwają w stanie chwiejnej równowagi. Nic dalszego od stereotypu, zgodnie z którym obraz utrwalałby, unieruchamiałby dane ciało w czasie; przeciwnie obraz przywraca nieustannie wyrażającemu się ciału jego charakter potencji. W ten sposób obraz, przynajmniej w historii Zachodu, jest miejscem kreacji *par excellence*. […] Obraz staje się niczym drzwi wejściowe albo klucz do czytelności, pozwalający uczynić widzialnym w rysach danego podmiotu, a nawet w ich szczegółach, charakter dzieła. Tym podmiotem jest autor, podmiot-autor, obraz zaś jest medium między podmiotem a dziełem (2020, s. 18).

Tezy filozofów odnoszą się przede wszystkim do zagadnienia autoportretu artysty, a nawet do fotograficznego zapisu dokonanego w pewnej manierze czy celowej stylizacji. W wypadku dzieła Mądzika mówimy o odmiennym rozumieniu kwestii sposobu autoprezentacji. Pod nazwą autoportretu w wypadku tej twórczości umieszczam nie jednostkowy obraz, ale całe dzieło traktowane jako emanacja osobowości, rysów nie twarzy, tylko tożsamości. Mądzik sam stał się własnym, autorskim głównym bohaterem, który był buntownikiem, chcącym pokonać wszelkie granice przestrzeni trójwymiarowego obrazu niczym Ikar, a na końcu jego znakiem stała się

drewniana kukła niczym trup na marach. Przez pięćdziesiąt lat działalności Sceny Plastycznej nie było aktora czy aktorki, którego twarz stałaby się znakiem któregoś widowiska. Nikt z zespołu nie miał możliwości, by stać się postacią utożsamianą z nazwiskiem, obecnym chociażby na plakacie reklamującym teatr. Reżyser nie dążył do tego, aby w jego zespole znaleźli się aktorzy zawodowi. Nie chciał ludzi, których ciała czy gesty wpływałyby na jego zakomponowane obrazy. U Mądzika aktora można było dowolnie zastąpić, walory osobowościowe czy sprawność fizyczna nie miały większego znaczenia. Najdłużej w widowiskach pojawiały się żona artysty Alina Brzeska-Mądzik i Liwia Mądzik, jego córka. Jednak nigdy nie były traktowane przez reżysera w sposób szczególny, a ich występy od pewnego momentu raczej były związane z chwilowymi brakami kadrowymi. Leszek Mądzik był jedyną osobą, której twarz nie była anonimowa w kontekście działalności teatru, co więcej, została medialnie utożsamiana ze Sceną Plastyczną KUL. On pojawiał się w materiałach promocyjnych, by w końcu sam zagrać najpierw w *Trakcie* (2005), a potem w *Bruździe* (2005). Te dwa widowiska są wobec siebie komplementarne. Pierwsze z nich było krótką etiudą, opowiadającą o ludziach, którzy przechodzili przez pięć gigantycznych bram z papieru, brodząc w strumieniu wody, w którym później upadali. Krótką sekwencję zamykało pojawienie się Mądzika z taczką. Reżyser tak komentował swoje specyficzne wyjście na scenę: „Zależało mi na zaakcentowaniu roli narratora, czyli tego, kto powoduje dzianie się przed widzem. Odczułem potrzebę ujawnienia się jako ten, kto daje impuls do działania, jest inspiratorem wszystkiego” (*Bez słów*, 2005). *Bruzda* była rozwinięciem scen *Traktu*. Można uznać, że przedstawienie było niczym kolejny akt wprowadzenia do gry własnego, autorskiego ciała, twarzy, gestu mężczyzny, który wówczas już przekroczył sześćdziesiąty rok życia. Grzegorz Józefczuk, krytyk wiernie towarzyszący Scenie Plastycznej KUL, dokładnie

zrozumiał intencję twórcy. W recenzji zamieszczonej na łamach „Gazety Wyborczej” opisał sekwencje widowiska, który oglądał w kościele św. Anny w Kazimierzu Dolnym:

> Pojawia się sam Leszek Mądzik – jako demiurg świata przedstawionego. Jest w zwykłej marynarce, rozgląda się, podejmuje decyzję. Najpierw z wysiłkiem zwozi na taczkach w jedno miejsce bezkształtne papierowe bryły-kokony i rzuca w nie ziarnem. Z kokonów wychodzą ludzie podobni do manekinów, przebijają ekrany, wstępują na drogę wyznaczoną bruzdą wody i w niej padają. Demiurg obmywa ich głowy, ożywia do dalszej drogi, która prowadzi tą wodną koleiną na zakryty ołtarz. Potem uchyla drzwi świątyni. Wchodzi mała dziewczynka w białej sukni i powoli idzie za postaciami, które są już pod drugiej stronie (2005).

W *Bruździe* do wnętrza własnego obrazu Mądzik wszedł w stroju codziennym, nie wykorzystał możliwości kreacyjnych, jakie daje kostium. I choć innych bohaterów Sceny Plastycznej zawsze ubierał, formując ich ciała za pomocą papieru pakowego, lnu, folii w bryły potrzebne do rozegrania poszczególnych scen, to sam stanął przed widzem, nie zakrywając niczym swojej osobowości. Był nie kolejną postacią teatru, tylko Leszkiem Mądzikiem, reżyserem, artystą, kreatorem, którego mogliśmy spotkać na ulicach Lublina, korytarzach KUL-u i w wielu innych miejscach w Polsce i na świecie. I dlatego, gdy analizie poddajemy dorobek artysty, mówimy nie o jednym płótnie czy ciągu sekwencji plastycznego wyrazu, tylko o wszystkich elementach autorskich kompozycji: jak maski, drewniane kukły, a nawet zdjęcia z podróży skupione na naturalnych fakturach, dostrzeżonych przez

artystę w Lublinie, Portugalii, Meksyku, Nowej Zelandii, Francji. I w takim znaczeniu ostatnia wystawa stała się autoprezentacją podmiotu-artysty, jego ostatnim z premedytacją zakomponowanym autoportretem wielokrotnym.

Mądzik jako autor scenariusza i aranżacji wystawy w Muzeum Śląskim pisał, że po raz pierwszy w pełni przybliżył formułę swojego teatru i jego idee budowania narracji bez słów. Ten ekspozycyjny akt przybliżania opierał się na dychotomii dwóch figur: lecącego w górę Ikara przy wejściu oraz leżącego manekina przepołowionego ostrą czerwienią. To był ostatni obraz Mądzika, sekwencja jego umierania, pożegnanie, ale nie z widzem, tylko z egoistycznie rozumianym aktem twórczym jako działaniem. Był także osobistym gestem artysty, jego iluzyjną chęcią pokonania progu śmierci.

„Co widzi trupa wyszklona źrenica?" – ten wers pyta zaczerpnięty z poematu Juliusza Słowackiego *Król-Duch* stał się tytułem wystawy w warszawskiej Zachęcie (2002), której kuratorem był Grzegorz Kowalski. Maria Poprzęcka w brawurowym eseju o starości, umieraniu, żegnaniu się pisze:

> Prowadząc do przekroczenia granic poznania zmysłowego, obrazy ujawniają wizjonerskie możliwości wzroku. Osiągają widzialny horyzont niewidzialnego. Docierają do granicy widzialności i niewidzialności. Ale też do kresu życia. Coraz silniej bijąca jasność, oślepiająca aż do utraty widzenia, to zapis umierania. Umierania ukazanego nie jako zapadanie się w ciemność, lecz jako roztopienie w unicestwiającej wszystko światłości. Opozycja światła i ciemności nie zostaje jednak unieważniona, przeciwnie, jedno nie istnieje bez drugiego. Tylko eksplozja światła może objawić, czym jest jego utrata – ciemność (2024, s. 11).

Poprzęcka w tym fragmencie ma na myśli głównie obraz Zbigniewa Rogalskiego *Śmierć partyzanta*, jednak jej słowa odnieść można także do wystawy Mądzika, której tytuł *Światło i Mrok* nawiązuje do tej samej opozycji. Artysta celowo kazał napisać dwa słowa wielkimi literami, czyniąc z nich pełnoprawnych bohaterów sztuki. W Katowicach twórca Sceny Plastycznej, przeprowadzając widzów przez dwie obszerne sale, balansował umiejętnie między rozpoznaniem rzeczy widzialnych i niewidzialnych. To prowadzenie widza do wielkiego finału przypominało narastającą narrację spektakli Sceny Plastycznej, w których otoczony wszechogarniającym mrokiem widz zawierzał pojawiającym się przed nim obrazom. Ufał, że reżyser doprowadzi ciąg sekwencji do kulminacji, będącej kluczem do zrozumienia całości. Tak samo było w Muzeum Śląskim. Sale prowadziły poprzez plansze z plakatami, zdjęciami, film zrealizowany w Bochni w latach dziewięćdziesiątych, poetycko zapisujący spektakl *Wilgoć*, po przestrzeń z wielkim prosektoryjnym katafalkiem pomalowanym na czarno i drzewem w tym samym kolorze oraz zdjęcia ze spektakli Sceny Plastycznej. Jest też fotografia przedstawiająca Mądzika – aktora w *Bruzdach*, sala z drewnianą figurą i światłem rozjaśniającym mrok. Dwie makiety scenograficzne z *Wilgoci* i *Zielnika* znajdujące się przy wyjściu z ekspozycji były kontrapunktem narracji plastycznej ekspozycji. Może celowo zostawionym niczym ślad dalszego ciągu możliwej recepcji dorobku, obecnego już tylko w salach muzealnych.

W 1986 roku Mądzik powiedział:

> teatr, który robię, jest formą mojego życia. I umieściłbym go bliżej jakiegoś rytuału. Ale nie jest to takie proste. Nawet kiedy daje się dużo z siebie, wywołując tak silne napięcie, że widz nie wie nawet, co chciałby ze sobą zrobić, a w tym, co jest pokazane, zawiera się

> autentyczna prawda ludzka, prawda życia i przeżyć – w takim stopniu, że wszystko staje się prawie święte, istniejące poza jakąkolwiek negacją czy ironią – pojawia się jednocześnie świadomość, że właśnie ja sam to wszystko prowokuję i cały czas kontroluję. Przecież w dowolnym momencie mogę spektakl przerwać. Prowadzi się więc grę, kieruje się uczuciami innych. Wywołując poważne emocje, ma się do nich dystans. Teatr jest więc także grą – choć łączy się i z tym, co należy do rytuału (Taranienko, 2024, s. 117).

Wystawa w Katowicach stała się ostatnim aktem Sceny Plastycznej KUL. Wydaje się, że dopiero za kilka lat docenimy dzieło Leszka Mądzika. Dzięki jego sztuce została przekroczona granica obrazu, jego płaskości, a nawet bliskości względem oka widza. Prosta technika teatru, na którą składały się sznurki, liny, papier pakowy, folia, głośniki, reflektory, budowała świat iluzji. Ten kunszt odnaleźć można u artystów, którzy by osiągnąć podobne efekty, sięgają po wielkie zaplecze technologiczne, jak chociażby u Olafura Eliassona. Niewątpliwie działania Mądzika trzeba będzie oceniać na tle obecnej ekspansywnej sztuki obrazu jako elementu atrakcji. Wtedy z pewnością stanie się prekursorem, mentorem wielu rozwiązań, które przez pięćdziesiąt lat pozwalały mu trzymać widza w napięciu i bliskości osobistego świata artysty.

Wzór cytowania:

Łarionow, Dominika, *„Teatr jest formą mojego życia”. Leszek Mądzik*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, DOI: 10.34762/y69e-0s59.

Autor/ka

Dominika Łarionow

Dominika Łarionow (dominika.larionow@filhist.uni.lodz.pl) – adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego. Jest autorką kilkudziesięciu artykułów zamieszczonych w pismach naukowych polskich i zagranicznych, które poświęciła na analizę dzieł: Stanisława Wyspiańskiego, Tadeusza Kantora, Jerzego Grzegorzewskiego, Józefa Szajny, Leszka Mądzika. Wydała trzy książki: *Przestrzenie obrazów Leszka Mądzika* (2008), *Wystarczy tylko otworzyć drzwi… Przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora* (2015), *Limen znaczy próg. Wyspiański, Kantor, Szajna* (2024). ORCID: 0000-0002-6920-6360.

Przypisy

1. *Światło i Mrok. Teatr Leszka Mądzika*, kuratorka Agnieszka Kołodziej-Adamczuk, Muzeum Śląskie w Katowicach, 21 czerwca 2024 – 22 września 2025.
2. Były to między innymi: *Antygona* Sofoklesa w reżyserii Anny Chodakowskiej, Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie, 1995; *Zapiski tego, który zniknął* Leoša Janáčka oraz *Sonety Szekspira* Pawła Mykietyna, oba w reżyserii Łukasza Kosa, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie, 2006; *II Symfonia c-moll Zmartwychwstanie* – inscenizacja koncertu wielkanocnego Gustava Mahlera w Teatrze Wielkim w Łodzi, 2017, *Makbet* Szekspira w reżyserii Andrzeja Kowalskiego, Teatro National D. Maria II, Lizbona, 2007, autorskie widowisko *Ardente*, A Companhia de Teatro do Algarve, Faro, 2011.
3. Tak bywa interpretowana postać Konrada z *Dziadów* cz. III Adama Mickiewicza oraz *Kordian* Juliusza Słowackiego, a także poemat dygresyjny *Wędrówki Childe Harolda* George'a Gordona Byrona.
4. Szerzej na ten temat pisałam w: *Przestrzenie obrazów Leszka Mądzika*, 2008.

Bibliografia

Bez słów. [Z Leszkiem Mądzikiem rozmawia Katarzyna Jabłońska], „Więź" 2005, nr. 8-9.

Czarnowska, Anita; Domagalski, Adam; Nagowski, Tadeusz, *Studenckie festiwale teatralne w Polsce*, Kraków 1987.

Ferrari, Federico; Nancy, Jean-Luc, *Ikonografia autora*, przeł. P. Tarasewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020.

Gołaczyńska, Magdalena, *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po roku 1989*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.

Józefczuk, Grzegorz, *Mądzik wychodzi z mroku*, „Gazeta Wyborcza", 13.11.2005, https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/4508867/Leszek-Madzik-wychodzi-z-mroku [dostęp:

20.05.2025].

Katarasiński, Jerzy, *Spadanie w górę (VII Łódzkie Spotkania Teatralne)*, „Teatr” 1971, nr 4.

Klimalanka, Anna Maria, *Parma 75*, „Scena” 1976, nr 3.

Łarionow, Dominika, *Przestrzenie obrazów Leszka Mądzika*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2008.

Nowina-Sroczyńska, Ewa, *Przezroczyste ramiona ojca. Studium etnologiczne o magicznych dzieciach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997.

Poprzęcka Maria, *Śmierć przed obrazem. O sztuce, starości i znikaniu*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2024.

Taranienko Zbigniew, *Przekaz o teatrze Leszka Mądzika*, Stowarzyszenie na rzecz Sceny Plastycznej KUL, Lublin 2024.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/teatr-jest-forma-mojego-zycia-leszek-madzik*