

Małgorzata Czapiga | ur. w 1983 r., absolwentka polonistyki UJ, doktorantka w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ, interesuje się literaturą współczesną, antropologią i teatrem (szczególnie awangardowym).

# Milczące spotkanie dwóch teatrów

„Możesz mnie spokojnie  
poczęstować śniegiem:  
ilekroć szedłem przez lato  
ramię w ramię z morwą  
krzyczał jej najmłodszy  
liść”

(P. Celan)

Świadomość istnienia zaczyna się od poczucia osamotnienia i doświadczenia jego tragiczności. Życie wypełnione witalnością, tak często przedstawiane jest w poezji i dramacie za pomocą figury – obrazu wiosny, drogi przez wieczną zieloność, wybuchającą feerią skonstrastowanych, ostrych barw, przepelnioną pulsującym, rozedrganym rytmem. W pewnym momencie nadchodzi jednak czas na coś innego, dochodzi się do momentu, kiedy ze spokojem można się zgodzić na „poczęstowanie śniegiem” – na katastrofę, odizolowanie, śmierć, gdzie stagnacja, chłód i bezbarwność współgrają ze sobą.

Śmierć w potocznym rozumieniu wywołuje raczej poczucie chaosu, w którym rozpad dominuje nad porządkiem i ładem. Alfonso M. di Nola, pisząc o żałobnikach, którzy w obliczu śmierci bliskiej osoby zyskują przeświadczenie, że świat jest bez sensu, smutny i pusty, wspomina również o percepcji śmierci w ogóle:

„Nie jest akceptowana ani traktowana jako zjawisko naturalne. W pewnym sensie śmierć zostaje wyłączona poza ramy naturalnego porządku rzeczy, rozumianego jako ruch, działanie, reprodukcja, ciągłość”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> A.M. di Nola, *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*, Universitas, Kraków, 2006, s. 186–187.

Zgoda na śmierć, izolację przywraca normalny porządek rzeczy i organizuje chaos, który może wywołać myśl o unicestwieniu. Doskonałość i harmonia świata pozostają zachowane (odzyskane?). Przestają mieć wtedy znaczenie dywagacje dotyczące sprawcy śmierci – demiurga lub nienazwanej wrogiej siły, gdyż pogodzenie owo bierze je w nawias i czyni nieznaczącymi.

Obrazy literackie przywołują częściej niezgodę na śmierć, bunt przeciwko niej i cierpienie związane z odejściem ze świata materialnego. W refleksji na ten temat zupełnie wyjątkowi wydają się tu dwaj twórcy, odlegli od siebie w sensie czasowym, ale i – na pierwszy rzut oka – artystycznym: Bolesław Leśmian i Leszek Mądzik, wyrażający swoją twórczością zrozumienie i zgodę na „poczęstowanie śniegiem”.

### Teatralne spotkania w milczeniu

Bolesław Leśmian, poeta, podejmował również próby dramaturgiczne i teatralne. Pozostawił po sobie kilka prób dramatycznych, z których niewiele zachowało się do naszych czasów<sup>2</sup>. Szczególnie ciekawym przypadkiem wydają się dwie realizacje tej samej sztuki – *Pierrot i Kolumbia* i *Skrzypek opętany*. Poeta nazywa je „baśniami mimicznymi” i faktycznie utwory te nie przewidują użycia słowa jako materii tworzenia. Cały dramat ma mieć postać pantomimy opartej na ruchu, grze światła, symbolice kolorów i rekwizytów. Sam Leśmian, zajmując się przeciwieństwem teatrem (w 1911 roku wraz z Kazimierzem Wroczyńskim i Januszem Orlińskim wynajęli scenę Teatru Małego w Warszawie i założyli teatr zwany Teatrem Artystycznym), bardzo dobrze znał zarówno ówczesne sceny polskie i światowe, nieobce mu też były teksty teoretyczne dotyczące

teatru. Wychodził z przekonania, że współczesny mu teatr jest tworem skostniałym i przestarzałym. W jednym ze szkiców pisał wprost:

„Zupełna ignorancja i całkowita niewiedza sztuki teatralnej u nas w Warszawie sprawia, że pisanie o tej sztuce kojarzy mi się ściśle z tłumaczeniem, określaniem i pouczeniem. (...) Gdy teatry, jak u nas, nie ukazują żadnych eksperymentów i nie doświadczają na scenie żadnej idei, żadnej koncepcji – tam wielkie słowa, zawierające w sobie ideę lub koncepcję teatralną, są wysiłkiem abstrakcyjnym ani czynem, ani przykładem nie popartym – bajką o kolorach, którą się opowiada ślepcom spragnionym wrażeń...”<sup>3</sup>.

Eksperymentatorskie fascynacje Leśmiana nie znalazły zrozumienia ani u ówczesnej widowni, ani u krytyków. Na to nałożyły się niesnaski w zespole – konflikt z Wroczyńskim w sprawie repertuaru – oraz kłopoty finansowe, które musiały druzgocąco wpływać na poetę. Jesienią 1911 roku Leśmian, w liście zamieszczonym w *Nowej Gazecie*, ogłosił koniec swojej współpracy z Teatrem Artystycznym. Niemniej jednak kilka prób dramatycznych i wypowiedzi teoretycznych, jakie się zachowały, pozwalają stwierdzić, że Leśmian również i na tym polu działalności artystycznej był pisarzem oryginalnym i nowatorskim.

Na szczególną uwagę zasługuje deklaracja poety, który neguje potrzebę użycia słowa. Początek *Skrzypka opętanego* przynosi nam informację o czasie i miejscu akcji, mianowicie: „Rzecz się dzieje w owych intermediach istnienia, gdy słów nie bywa, a wszyscy się nawzajem rozumieją”. Podkreślony zostaje fakt, że w życiu bywają pewne momenty, wydarzenia, które nie

<sup>2</sup> Rochelle H. Stone we wstępie do *Skrzypka opętanego* pisze o istnieniu co najmniej sześciu prób dramatycznych Leśmiana, ale nawet tylko te, o których nam wiadomo, pozwalają umieścić Leśmiana wśród wielkich twórców

i myślicieli teatru. Zob. B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, PIW, Warszawa, 1985.

<sup>3</sup> B. Leśmian, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, PIW, Warszawa, 1959, s. 180–181.

wymagają werbalizacji (a może nawet – nie poddają się takim próbom). Odejście od słów w dramatach zbliża Leśmiana do tworzącego kilkadziesiąt lat później Leszka Mądzika.

Mądzik teatrem zaczął się zajmować jeszcze podczas studiów na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim pod koniec lat 60. Początkowo tworzył projekty scenograficzne do przedstawień Teatru Akademickiego KUL. Szybko zaczął działać samodzielnie. W roku 1970 założył Scenę Plastyczną KUL. W pierwszym wystawionym przez zespół spektaklu *Ecce Homo* pada wprawdzie jedno zdanie (dramatyczne pytanie: „Dlaczego wywiodłeś mnie z łona?”), ale każda kolejna próba jest już odchodzeniem od werbalizacji na rzecz ekspresji bezsłownej. W tym miejscu zbiegają się koncepcje Leśmiana i Mądzika, których powinowactwo artystyczne sięga znacznie głębiej. Sam Mądzik mówi:

„Przez trzydzieści lat sobie i widzom sugeruję i wmawiam, że bez słów można się porozumieć i że można uprawiać teatr, który w milczeniu ma szansę spotkania z drugim człowiekiem w tym, co istotniejsze.

Uwierzyłem po wielu latach pracy, że naprawdę to, co najważniejsze, co żyje w naszych emocjach, co intensywnie przeżywamy, nie zawsze potrzebuje nazwania, a nawet boję się, że czasami słowem możemy coś zniszczyć, sprofanować, chyba że wypowiadamy się przez poezję. Przyznam się, że do żadnej z szesnastu premier nie napisałem kartki papieru, nie ma ani słowa, a te spektakle istnieją, są grane i mam nadzieję, że do widza docierają”<sup>4</sup>.

Twórca Sceny Plastycznej, odżegnując się od werbalizacji, mówi w istocie coś znacznie

ważniejszego – to przez teatr ma się odbywać komunikacja międzyludzka i wynikające z tej interakcji porozumienie. Teatr przestaje być tylko przyjemnością, wrażeniem estetycznym, a zyskuje wymiar etyczny. Odzyskać ma perspektywę katartyczną, choć dopasowaną do współczesnej wrażliwości i potrzeb. Ma temu służyć przede wszystkim forma wizualna dramatu, której zadaniem jest oddziaływanie na widza – nie należy przecież zapominać o tym, co zakodowane jest nawet w nazwie teatru Mądzika, o plastyczności. Rezygnacja ze słów może mieć zatem swoją motywację w odwołaniu się do pierwotnych, ekstremalnych doświadczeń widza, może również oznaczać wiarę w wyższość i celowość metod wizualnych.

Podobnie jest u Leśmiana, który w swoich wypowiedziach teoretycznych i późniejszych działaniach teatralnych proponuje tzw. teatr stylizowany. W jego projekcie akcenty postawione są na gest, ruch i taniec. Dzisiaj Leśmianowska stylizacja zostałaby przyporządkowana – zgodnie z typologią praktyk teatralnych – do „technik pozacodziennych”. Termin ten wprowadził Eugenio Barba<sup>5</sup>, analizując zróżnicowane procesy kinestetyczne. Codzienne techniki ciała stosowane były szczególnie w europejskim teatrze realistycznym, w odróżnieniu od nich natomiast istnieje:

„(...) pozacodzienna estetyka ciała powstająca w wyniku świadomego kształtowania i wyczerpania, jest językiem ciała używanym na scenie, by odcinać się wyraźnie od technik codzienności. Do tej (...) kategorii należałyby większość form tanecznych, pantomima, akrobatyka i takie wysoko skonwencjonalizowane gatunki, jak

<sup>4</sup> Z wywiadu, którego Leszek Mądzik udzielił dla Ruchu Muzycznego, cytuję za: *Leszek Mądzik, czyli pamięć czasu wielokrotnie wyobrażona*, „Panorama Polska”, vol. 14, nr 7 (153), lipiec 2006, [w:] [http://www.panoramapolska.ca/index.cfm?NoTot=153&Article=Madzik\\_7.html](http://www.panoramapolska.ca/index.cfm?NoTot=153&Article=Madzik_7.html)

<sup>5</sup> Eugenio Barba – antropolog teatru, łączy praktykę teatralną z naukową refleksją nad teatrem. Założył Międzynarodową Szkołę Antropologii Teatru (ISTA – International School of Theatre Anthropology).

komedia *dell'arte* czy prawie wszystkie formy teatru azjatyckiego”<sup>6</sup>.

Stylizacja, zgodnie z założeniami Leśmiana, odrzuca złudzenie czy iluzjonizm, a uwydatnia te elementy dzieła, które skierują widza na tory myślenia metafizycznego. Realizuje się ona przede wszystkim w szczegółach, które są dla widza czytelne, znane, a ich podstawową rolą nie jest złudzenie rzeczywistości, ale przeniknięcie rzeczy, które będą wzruszały, a w ten sposób przybliżały do tajemnicy istnienia. Widz, przychodząc do teatru staje się elementem „wielkiego ołtarza świątyni zwanego teatrem”<sup>7</sup>.

Zarówno u Leśmiana, jak i Mądzika, akcent zostaje przeniesiony z aktora na widza. Aktor jest zaledwie elementem usytuowanym na równi z detalami scenografii, grą świateł czy tłem muzycznym. Odarty ze swej autonomii, zostaje jedynie ciałem, którego ruch dostarczać ma aluzji semantycznych i wywoływać wrażenia zbliżające widza do tajemnicy istnienia. Aktorzy stają się marionetkami, manekinami, a sam Mądzik mówi o nich, że:

„nie są tu po to, aby współtworzyć, są jeszcze jednym składnikiem wizualnej penetracji czasu i wyobrażenia, bez autonomii dramaturgicznej”<sup>8</sup>.

Mądzik stosuje wiele zabiegów prowadzących do urzeczowienia postaci – niezwykle sugestywne staje się umieszczenie ich pomiędzy papierowymi korpusami ludzkimi rozstawionymi np. we *Włóknach* czy monstrualnych postaciach kobiecych z *Zielnika*. Innym razem twórca każe nałożyć aktorom jednakowe stroje i czepki imitujące ogolone głowy (*Wrota, Kir*) lub w późniejszych przedstawieniach faktycznie ogolić głowy na łyso, upodabniając ich do siebie prawie zupeł-

nie, pozbawiając równocześnie indywidualności aktorskiej, o którą przecież tutaj nie chodzi.

## Rzeczywistość śmierci

Zarówno Leśmian, jak i Mądzik posługują się w swojej twórczości (pierwszy – poetyckiej i dramatycznej, drugi – teatralnej, fotograficznej) obrazami – metaforami. Wynika to z odrzucenia słowa jako jedynej materii tworzącej. Mądzik przyznaje:

„Moje sceniczne pejzaże, ten spowolniony ruch w moich przedstawieniach, to wyłanianie się z kształtów ciemności – to jest dla mnie taka modlitwa. Ona obdarza mnie spokojem, który pozwala mówić o najtrudniejszych sprawach i myśleć o nich... Nie piszę scenariuszy do spektakli, nie robię żadnych notatek. Myślę obrazami, noszę je w sobie”<sup>9</sup>.

Pole semantyczne owych obrazów jest bardzo zbliżone u obu twórców i mimo różnych realizacji można je określić mianem rzeczywistości śmierci. Śmierć od zawsze pociągała człowieka i urzeczenie to było wielokrotnie silniejsze niż strach. Z jednej strony stanowiła przecież kres wędrówki każdego istnienia, była zwieńczeniem życiowej serii powtarzających się rytów przejścia, ale z drugiej stawała się przejściem ostatecznym. Jako problem temat śmierci podejmowany był przez wszystkie typy refleksji kultur.

Dzisiejsza kultura popada w paradoksalne pułapki w myśleniu o sprawach ostatecznych. Za sprawą komunikacji medialnej obrazy śmierci stały się wszechobecne, jednakowoż stają się one towarem, przedmiotem konsumpcji, jak każdy inny przedmiot możliwy do sprzedaży. Marek Hendrykowski pisze:

<sup>6</sup> Ch. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, PWN, Warszawa, 2002, s. 169–170.

<sup>7</sup> B. Leśmian, *Szkice literackie*, *op.cit.*, s. 141.

<sup>8</sup> Leszek Mądzik, *czyli pamięć czasu wielokrotnie wyobrażona*, „Panorama Polska”, *op.cit.*

<sup>9</sup> Leszek Mądzik sam o sobie, cytuję za: <http://www.teatry.art.pl/miasta/lubelskie/lublin/kul/samo.htm>



FOT. SŁAWOMIR GUZ



„Przywykliśmy niemal, że jest wystawiona na sprzedaż, przeznaczona do oglądania i że utraciła swój wymiar i głębszy sens. To jedna strona zjawiska – śmierć jako widowisko i ekscytujący spektakl. Jest jeszcze druga – przemilczenie. Śmierci nie ma”<sup>10</sup>.

Bardziej przekonują nas filmy fabularne przedstawiające okrutne obrazy wojennej pożogi niż faktyczny dokument – relacja z obszarów objętych wojną. Dokonująca się estetyzacja śmierci oddala jej prawdziwość, realność i tabuizuje zjawisko. Raczej marginalne wydają się perwersyjne widowiska filmowe zwane *snuff movie*:

„(...) dokumentalna rejestracja autentycznego umierania i śmierci ludzi, którzy sprzedali realizatorom filmu prawo do sfilmowania końca swojego życia. Zabijanie na oczach widza stało się pierwszą z zaspokajanych potrzeb – kwintesencją koszmarnego spektaklu. Temat śmierci utracił w ten sposób dawną powagę i godność, nabierając zdegenerowanego znaczenia”<sup>11</sup>.

W dzisiejszej kulturze masowej – szczególnie w filmach i grach komputerowych – śmierć jako doświadczenie metafizyczne właściwie nie jest obecna. Jej miejsce zajmuje zabijanie. Niemożliwość zbliżenia się do autentyczności doświadczenia w obrazach, kiedy zastrzelona postać z gry wstaje i napis *game over* w sekundzie traci swe znaczenie, bo pojawia się opcja *play again*, a żołnierz amerykański czy wietnamski to przecież tylko aktor-ikona, staje się takim właśnie odwróceniem porządku. Śmierć przez procesy estetyzacji przestaje być prawdziwa.

<sup>10</sup> M. Hendrykowski, *Kilka refleksji na temat śmierci w sztuce*, [w:] *Strategie śmierci – formy umierania. Świadectwa literackie i kulturoznawcze*, pod red. W. Burszty, Wydawnictwo Academica SWPS, Warszawa 2004, s. 70.

<sup>11</sup> *Ibid.*, s. 72–73.

Wobec pozbawionych refleksji obrazów zabijania, wypierających wizerunki śmierci autentycznej, zadziwiająca wydaje się bezustanna popularność Leśmiana jako poety, którego *Napój cienisty* i *Dziejba leśna* przesycone są obrazami żyjących – zmarłych, obcowania istot ze świata i zaświata, przepełnionych poczuciem losu i ostateczności, ale niepozbawionych życia i nadziei oraz jego dramatów, a także cieszący się niesłabnącym powodzeniem teatr Leszka Mądzika.

*Skrzypek opętany* – dramat mimiczny Bolesława Leśmiana – to historia Alaryela ogarniętego niemocą twórczą, który żyje u boku żony nierozumiejącej zupełnie jego potrzeb artystycznych. Zaskakujące to, bo sama jest malarką, zatem refleksje i trudy twórcze nie powinny być jej obce. Alaryel ma poczucie, że tkwi w nim nieznana, pierwotna melodia, którą musi wygrać, jednakże nie znajduje środków, które pozwoliłyby mu tę pieśń wydobyć. Już sam spis postaci jasno określa pochodzenie bohaterów: Alaryel wywodzi się z „bajki dawno zapomnianej”, a jego żona Chryza z „krainy ościennej bajce”. Nieprzyległość tych dwóch światów przełoży się później na dziedziny, którymi będą się zajmowali: Chryza to świat wizualizacji, malarstwa, ale opartego na *mimesis*, niewnoszącego w tę twórczość żadnych pokładów indywidualizmu; Alaryel natomiast jest artystą prawdziwym, „z bajki dawno zapomnianej”, pierwotnej, niestworzonej, pozostającej w niepokojącym ruchu. Bajka sugerowałaby krainę związaną z Leśmianowską Baśnią, która może stanowić synonim życia prawdziwego, życia przybliżającego przez cały czas do Tajemnicy Istnienia. Kraina ościenna bajce natomiast jest zaledwie namiastką owego istnienia, krainą, jak każda inna, nieróżniącą się znacząco od wszystkich pozostałych ościennych krain.

Świat niemocy twórczej skrzypka zmienia się wraz z pojawieniem się dziwnej, pięknej postaci Rusałki, pochodzącej z Odwiecznego Boru, która:

„ma na sobie szatę powłóczystą, koloru indygo, na której mienią się i zlocą rzęsiście nuty tajemnicze, niby zawile arabeski, tające pieśń nieznaną...”<sup>12</sup>.

To właśnie ona daje Alaryelowi szansę na odnalezienie w sobie pieśni, której podświadome istnienie nie dawało mu żyć prawdziwie, nie pozwalało na spontaniczną twórczość. Od tego momentu tęsknota za złotym zapisem nutowym stanie się głównym celem wszelkich dążeń artysty. Wraz z narastającą miłością Alaryela do Rusałki uosabiającej twórczość coraz silniejsza staje się zazdrość Chryzy, w której „zataja się namysł nagły i zdradziecki”<sup>13</sup>. Zazdrosna żona zabija ostatecznie Rusałkę, nie myśląc, że pozbawia skrzypka szansy na realizację swojego artystycznego zadania życia. Chryza, nie odczuwając podobnych metafizycznych potrzeb, nie myśli w tych kategoriach – oślepią zazdrością pragnie jedynie pozbyć się rywalki. Zabita Rusałka zostaje złożona w szklanej trumnie, ale w Odwiecznym Borze, kierującym się własnymi prawami, możliwe było jej zmartwychwstanie. Wtedy to Alaryelowi ponownie dane jest ujrzeć nuty do pieśni, którą nosił w sobie, i zaczyna grać szaleńczą, opętańczą melodię. Nie dostrzega Złotego Węża – atrybutu Rusałki i Odwiecznego Boru. Grożące niebezpieczeństwo nie jest dla niego wcale ważne. Ukąszony, pada martwy na grób mogiły, do której ponownie schodzi Rusałka. Na arenie wydarzeń pozostaje już tylko Chryza, płacząca nad ciałem zmarłego męża, który „w głębi swych marzeń spotkawszy się ze śmiercią, pieśń swą dośpiewał do końca”<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, PIW, Warszawa 1985, s. 180.

<sup>13</sup> *Ibid.*, s. 184.

<sup>14</sup> B. Leśmian, *Skrzypek...*, s. 231.

Śmierć z Leśmianowskiego dramatu połączona jest ze spełnieniem, z dotarciem do Tajemnicy Istnienia, do zrozumienia sensu bytu. *Skrzypek opętany* jest nie tylko historią o miłości, nienawiści i zbrodni, to również opowieść o artyście, dziele i poszukiwaniu wyrazu własnej sztuki, ale przede wszystkim to opowieść o potrzebie poszukiwania transcendencji, Absolutu w pozbawionym go na pozór codziennym życiu. Sytuacji tej towarzyszy zaś ekstatyczny, rytmiczny taniec zmysłów, gestów, pozasłownego porozumienia, w którym roztopiają się granice między śmiercią i życiem.

Taniec, ruch, gest zawsze związany był ze sferą *sacrum*. Rytm tańca to równocześnie rytm boskiej energii. Znane są kulturowe obrazy tańczących bogów – szczególnie w religiach Wschodu: zapewnienie ładu sfer kosmicznych możliwe było dzięki tańcowi Śiwy, japońska bogini Ameus – Uzmi tańczyła, aby wymodlić światło i uchronić świat od całkowitych ciemności, spotykamy też tańczącego przed pasterkami Krysznę. Od najdawniejszych czasów przypisywano tańcowi znaczenie magiczne. W kulturach pierwotnych w rytmicznych pługach miał miejsce akt religijny i ważne działania obrzędowe, ponieważ rytm ogarniał nie tylko ciało, ale przenikał ponadto umysł. Irena Turska pisze, że:

„Tańczący człowiek prymitywny pragnie wejść w kontakt ze światem duchów. Oczekiwanie tego momentu wywołuje w nim stan potęgującego się z każdą chwilą napięcia psychicznego graniczącego ze stanem hipnotycznym”<sup>15</sup>.

*Skrzypek opętany* jest, jak już zostało powiedziane, dramatem mimicznym, stanowi on zatem pewnego rodzaju libretto, które jest dopiero podstawą do ewentualnej realizacji scenicznej. Dokładność didaskaliów, określających miejsce

akcji, kolory rekwizytów, rozmieszczenie ich na scenie oraz precyzja w opisywaniu zachowań postaci potwierdzałyby tezę, że *Skrzypek* jest tekstem pisany z myślą o inscenizacji. Niezbitym dowodem na przyjęcie wyżej wymienionej tezy jest zakończenie dramatu, kiedy mowa o opuszczeniu kurtyny:

„Zasłona spada powoli i po zapadnięciu zasłony – wśród ciemności – dobrzmiewają jeszcze trzy brakujące uderzenia zegara, który bije północ. Po czym – wolno kinkietom zapłonąć (...)”<sup>16</sup>.

Poza tym Leśmian dołącza do dramatu aneks, który nazywa „uwagami autorskimi”. Są to *de facto* wskazówki pomocne przy realizacji dramatu na scenie i dotyczą metod gry aktorskiej, rozwiązań scenograficznych, kostiumów aktorów i barw rekwizytów. W wielu miejscach wyraźnie zaznacza sposób, w jaki aktorzy mieliby się poruszać. Innym razem Leśmian każe swym postaciom powtarzać ruchy, jak sam to określa, „w zmniejszeniu”, co może znaczyć właśnie wolniejszy, mniej wyraźny gest. Ruch zyskuje przez to sens znaku. Wszystko poddane jest odpowiedniemu rytmowi. Rytm nie wiąże się tylko z muzycznością, ale jest tu zasadą bytu, istnienia. Towarzyszy pojawianiu się Wiedźmy, twórczości Skrzypka i Chryzy, ale i śmierci Rusalki. Rytm przenika bowiem wszelkie formy aktywności w świecie i zaświatach. Rytm uznawany jest za swoisty wykładnik *sacrum*, a więc także – bywa ważnym elementem poetyki sakrosfery; Jan Błoński nazwał rytm w pojęciu Leśmiana „analogonem kosmicznego procesu tworzenia”<sup>17</sup>, zatem nie mogło go zabraknąć przy tworzeniu „baśni” o Skrzypku opętany.

Zarówno u Mądzika, jak i Leśmiana, rytm pozyskiwany jest w wieloraki sposób, nie tylko przez grę aktorską. Obaj artyści eksploatują

<sup>15</sup> I. Turska, *W kręgu tańca*, Iskry, Warszawa 1965, s. 110.

<sup>16</sup> B. Leśmian, *Skrzypek...*, s. 231.

<sup>17</sup> J. Bartmiński, *O rytualnej funkcji powtórzenia*.

*Przyczynek do poetyki sacrum*, [w:] idem, *Folklor – język – poetyka*, Ossolineum, Wrocław 1990.

światło i ciemność, stwarzając iluzję pulsowania i ruchu ku przodowi, co znamionuje upływający czas naznaczony pewnym fatalizmem. Przed oczyma widza płynie czas astronomiczny, towarzyszący czasowi spektaklu, spektaklu, który jest jedną wielką synekdochą życia każdego z nas.

W spektaklu Leszka Mądzika *Ecce Homo* zastosowane zostały witraże symbolizujące życie, śmierć i Boga. To na ich tle bezimienny człowiek przemierza przestrzeń w niewiadomej wędrówce. Kolejnym krokiem człowieka towarzyszą zapalające się i gasnące witraże, przerywane chwilami zupełnej ciemności. Kiedy zapala się niebieskie światło witraża śmierci, człowiek pada nieruchomy, a jego ciało otaczają maski wykrzywione w dziwnym grymasie. Pulsowanie rozświetlanych witraży i rytm tańca postaci spowalniają, aż do całkowitego zaniknięcia. Nierównomiernie zapala się tylko witraż śmierci – ciało człowieka nieruchomieje.

„Dychotomia „ruch – bezruch” określa w kulturze sposób myślenia o życiu i śmierci”<sup>18</sup>.

Rytm staje się nie tylko materią spektaklu, ale wciąga również widza, każąc mu uczestniczyć w oglądanych obrazach. Pulsowanie światła, operowanie ciemnością, nasycanie i blaknięcie barw, kontrastowanie kolorów obserwowanych w dziełach wspomnianych twórców wywołują wrażenie halucynacji. Tak oceniał jeden z wystawionych przez Leśmiana dramatów ówczesny krytyk:

„[przedstawienie – wtrącenie M.C.] dało widowni urok halucynacji, przedsmak szalonego *delirium tremens*, kiedy to w cudownie naiwnym rytmie tańczy, śpiewa i wiruje cały świat”<sup>19</sup>.

Wyraźne wydają się swoiste filiacje w budowaniu wrażenia nierealności i widmowości,

towarzyszących spektaklowi – nie tylko są one kluczowe u Leśmiana, analogię znaleźć można w opiniach krytyków teatru Mądzika:

„Ten jedyny w swoim rodzaju teatr wprowadza widza w rodzaj transu przypominającego stany sprzed zaśnięcia, z pogranicza jawy i snu, czy z medytacji. W medytacjach wszelkich obrządków taki trans określa się czasem jako »ćwiczenie w umieraniu« – wyciszenie funkcji życiowych, wygaszenie »ja«. Nie chodzi w nich jednak o umieranie, tylko o życie. I taki sens ma teatr Mądzika, który »udosławia« to, co symboliczne. Tworzy wrażenie, jakbyśmy zagłędali za kulis życia. Lub inaczej – jakbyśmy patrzyli na życie z drugiej strony, zza kulis”<sup>20</sup>.

Widz w czasie spektaklu Mądzika pozostaje zazwyczaj w całkowitych ciemnościach, słysząc bicie własnego serca, a przed jego oczyma rozpisierają się coraz to inne obrazy. Ma się poczucie, że nie istnieje nic poza. Przesłania kolejnych sztuk przynoszą niezmiennie nadzieję, poszerzając perspektywę – istnieje widz – człowiek, ale jego byt określany jest wobec Absolutu, którego nie nazywa się tu jednoznacznie.

Opis spektaklu *Wędrownie* z 1980 roku:

„Umęczony kształt ludzkiego ciała. Przesuwany niby święty obraz znika w oddali. Zostaje ślad umęczonej postaci w trumnie. Tragiczna procesja, pielgrzymka wędrownych postaci. Odchodzą w cierpienie. Powracają, aby dać świadectwo męczeństwu człowieka.

Wędrujące postaci. Ich jednostajny ruch przypomina o upływie czasu. Szarość i srebrzystość cierpienia rzeźbiona światłem. W oddali na moment zarys ludzkiego ciała. Łagodne dźwięki fortepianu niosą powolny, chórny śpiew.

<sup>18</sup> J. Kowalska, *Taniec drzewa życia. Uniwersalia kulturowe w tańcu*, IHKP PAN, Warszawa 1991, s. 61.

<sup>19</sup> T. Nalepiński, *O stylu w teatrze (z powodu wystawienia komedii Grabbego)*, „Kurier Warszawski”, 25 V 1911, nr

143, cytuję za: D. Ratajczak, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana*, Wrocław 1979, s. 87.

<sup>20</sup> „Gazeta Wyborcza”, 17.04.2008 – cytuję za: [http://www.kul.lublin.pl/art\\_2788.html](http://www.kul.lublin.pl/art_2788.html)

Głos ludzi. Powraca nadzieja. W złocistym świetle czysty i jasny łan żywego zboża. Oddala cierpienie, przywraca spokój i godność. Jest najwyższym współczuciem<sup>21</sup>.

W *Bruździe* – znacznie późniejszym spektaklu Mądzika (2006) – pojawia się obraz podobny, znów znajdzie się tu miejsce na ruch, cierpienie, ale i nadzieję skojarzoną z życiodajnym zbożem. Spektakl rozpoczyna trud kreatora, który dokonuje metamorfozy materii – ożywia nieruchome przywiezione wcześniej bruzdy ziemi przez obasypanie każdej z nich deszczem zboża. Z przeobrażonej bruzdy ziemi wyłania się człowiek, który od razu wstępuje na drogę prowadzącą

w niewiadome. Nie jest jednak sam – przez cały czas towarzyszy mu, jak cień, demiurg. Droga nie jest łatwa – miejscami prosta i gładka, gdzie indziej naznaczona przeszkodami, barierami. Człowiek upada, ale stwórca nawet wtedy jest blisko niego, obmywa stopy kojącą, zimną wodą, podnosi obiekt własnego trudu i prowadzi ku ostatecznemu spełnieniu, którym okazuje się ukryty za tajemniczą zasłoną stół, przy którym znajduje się miejsce dla każdego przychodzącego.

Sam Mądzik mówi:

„Gleba jest miejscem bezpiecznym i dającym nadzieję. Ziarno w nią rzucone ma szansę prze-



FOT. SŁAWOMIR GUZ

<sup>21</sup> W. Sulisz, *Portretowanie umarłej. Wielkie obrazy dramatyczne w teatrze Leszka Mądzika*, [w:] *Teatr bezsłownej prawdy. Scena Plastyczna Katolickiego*

*Uniwersytetu Lubelskiego*, pod red. W. Chudego, RW KUL, Lublin 1990, s. 48.

trwania. Nie obumiera. Lęk przed śmiercią, choć bardzo ludzki, nie przytłacza. Nadzieja i wiara są silniejsze. Bruzda, z której jesteśmy zrodzeni i po której stąpamy, jest drogowską, kierunkiem wyznaczającym sens trwania. Siewca zbiera rzucone ziarno. Ludzki spichlerz to ostatnia przystań na drodze pełnej niepokoju, cierpienia, ale i zawierzenia”<sup>22</sup>.

Patrząc na kolejne obrazy przesuwające się przed oczami widza, ma się wrażenie, że wciąga nas jakiś przemożny, hipnotyzujący wir, od którego trudno oderwać wzrok. Podniecający urok, fascynacja, być może przemieszana również ze strachem, staje się udziałem nie tylko widza, ale również samego twórcy:

„I jednego momentu nie dam sobie nigdy zabrać, mianowicie spojrzenia w twarze widzów w finale spektaklu. Jest to dla mnie najcudowniejszy moment, radosna ekstaza, jeśli to słowo jest odpowiednie. Jest to coś, co rekompensuje mi cały trud tworzenia spektaklu, bo sam proces tworzenia jest dla mnie kłopotem, zmęczeniem i nie mam w nim wielkiej radości. Natomiast finał, kiedy jeszcze wiem, że udało mi się przetrwać jakąś tajemnicę o nas samych na drugą stronę do widza, rekompensuje mi cały trud i sprawia, że po trzydziestu latach mogę mieć jeszcze nadzieję, że jak zdrowie dopisze, będę mógł dalej ten teatr uprawiać”<sup>23</sup>.

Obaj artyści – Leśmian i Mądzik – od dzieciństwa stykali się ze śmiercią bezpośrednio. Traumą śmierci poeta przeszedł w dzieciństwie: bardzo

wcześniej stracił członków swojej rodziny. Sam napisze później w autobiograficznej elegii:

„Każde zmarło inaczej śmiercią strasznie własną!...  
Ciało matki i ojca i siostry i brata...  
Dziś rysy waszych twarzy w pamięci mi gasną,  
Umieracie raz jeszcze śmiercią spoza świata”<sup>24</sup>.

Leszek Mądzik natomiast wspomina:

„W dzieciństwie mieszkałem na uliczce blisko szpitala, kostnicy i cmentarza – opowiada. Pogrzeby były prawie codziennie i przez okna sączyły się takie widoki: karawan, wolno człapiące konie, procesja żałobników. Szły kondukt w deszczu i w pełnym słońcu, rano, w południe i o zmierzchu. Czasem grała orkiestra, czasem tylko wiatr. Wychowałem się i bawiłem wśród tego pejzażu”<sup>25</sup>.

Tanatologia inicjowana w teatrze Mądzika i poezji oraz dramaturgii Leśmiana staje się pewnego rodzaju obsesją, która urzeka widza i twórcę, ale poza tym ma szersze odniesienie. Przez refleksyjne i filozoficzne ujmowanie śmierci zaczyna się ją powoli oswajać, a proces ten dotyczy zarówno widza, jak i twórcy, którzy drążą w ten sposób swoje metafizyczne lęki. Nie da się równocześnie mówić prawdziwie o życiu, pomijając śmierć, wobec której człowiek pozostaje bezradny. Cisza Kosmosu, ciemność i przeżywany Absolut wypełniające obrazy obu tych teatrów mogą o sobie opowiedzieć jedynie przez milczenie. Nam zostaje pogodzić się z nimi, przyjąć je i ze spokojem zgodzić się na „poczęstowanie śniegiem”.

<sup>22</sup> Cytuję za: [http://www.kul.lublin.pl/art\\_2805.html](http://www.kul.lublin.pl/art_2805.html)

<sup>23</sup> Z wywiadu, którego Leszek Mądzik udzielił dla Ruchu Muzycznego, cytuję za: *Leszek Mądzik, czyli pamięć czasu wielokrotnie wyobrażona*, „Panorama Polska”, *op.cit.*

<sup>24</sup> B. Leśmian, *Ubóstwo*, [w:] idem, *Poezje wybrane*, opr. J. Trznadel, Ossolineum, Wrocław 1983, s. 224.

<sup>25</sup> Cytuję za: [http://www.kul.lublin.pl/art\\_2788.html](http://www.kul.lublin.pl/art_2788.html)