

Mirosława CHUDA

Ks. Alfred M. WIERZBICKI

## WIZUALNA MOC KONKRETU

W czasie, kiedy w szpitalu w Trzebnicy, wyczerpany chorobą i związanym z nią długotrwałym cierpieniem, ksiądz Tadeusz Styczeń zbliżał się do kresu swego doczesnego życia, Leszek Mądzik realizował ostatnie prace nad spektaklem *Przejście*<sup>1</sup>. Koincydencję tę sam Ksiądz Profesor określiłby zapewne mianem „nieprzypadkowego przypadku”. Twórca Sceny Plastycznej KUL bliski był założycielowi Instytutu Jana Pawła II nie tylko z racji wieloletniej współpracy, ale przede wszystkim z powodu szczególnego rodzaju artystycznej wrażliwości, dzięki której Mądzik wykreował swój „teatr filozofii człowieka”<sup>2</sup> – scenę prawdy o człowieku.

Teatr Leszka Mądzika, jak zauważył Wojciech Chudy, jest teatrem prawdy bezsłownej. Do prawd ostatecznych, związanych z sensem ludzkiej egzystencji, artysta dociera najdalej jak to możliwe poprzez ukazanie treści samych obrazów. A jednak słowo w tych spektaklach nie jest zupełnie nieobecne. Zawsze jest to tylko jedno słowo stanowiące tytuł sztuki. Czy to ustępstwo na rzecz konwencji, domagającej się, aby każde dzieło miało identyfikację w postaci

nazwy? Tytułowe słowo w teatrze Mądzika zostaje tak wybrane, że przylega całkowicie do tego, o czym – a raczej co – mówią obrazy. Dzięki obrazom zyskuje ono swą naoczność, wybrane i oddzielone od innych słów staje się bardziej czytelne, niż gdy pozostaje zagubione w zamęciu języka codziennego. Minimalizm werbalny sprawia oczyszczenie i intensyfikację języka.

Słowo „przejście” oznacza w najbardziej pierwotnym użyciu przemieszczanie się, wskazuje na ludzką zdolność przenoszenia się z miejsca na miejsce i mówi o skutku takiej czynności. Mówimy „człowiek po przejściach” o kimś, kogo spotkały ciężkie doświadczenia, kto został dotknięty i naznaczony przez los. W tym znaczeniu „przejście” oznacza cierpienie. W języku biblijnym „przejście” to pascha, słowem tym Żydzi nazwali przejście przez Morze Czerwone, za sprawą którego Bóg wyzwolił Hebrajczyków z niewoli egipskiej. Dla chrześcijan śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa jest nową Paschą. Leszek Mądzik pamięta o bogatym potocznym, kulturowym i religijnym znaczeniu słowa „przejście” i zapewne to bogactwo, wręcz niesłychana gęstość semantyczna, sprawia, że podejmuje próbę oglądu tytułowego słowa „przejście” nie jako idei, lecz jako dramatu.

W stosunku do wcześniejszych sztuk w spektaklu zastosowana została dramaturgiczna innowacja. Poprzedza go preludeum, w którym każdy jest aktorem. Widz nie jest wyłącznie widzem, ale od począt-

<sup>1</sup> Premiera spektaklu odbyła się 2 X 2010 na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w Lublinie.

<sup>2</sup> W. Chudy, *Teatr dramatu ludzkiej przygodności*, w: *Teatr bezsłownej prawdy. „Scena Plastyczna” Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, red. W. Chudy, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1990, s. 27.

ku uczestniczy. Zanim odnajdzie miejsce na widowni, przechodzi przez ciemny korytarz, w którym spotyka niepokojące obrazy. Motyw ten był już przez Mądzika podejmowany w wystawach poświęconych Brunonowi Schulzowi: „W stronę Schulza” (Muzeum Narodowe w Kielcach, 2009) i „Pokoje pamięci Brunona Schulza” (Państwowe Muzeum na Majdanku, 2009). Zbliża to obydwie wystawy i najnowszą sztukę Sceny Plastycznej do tradycji teatru misteryjnego, a nawet w jakimś sensie moralitetowego. Chodzi wszak nie o prawdę obiektywną, przedmiotową, prawdę czegoś, którą można obserwować, ale o prawdę kogoś, moją prawdę przeżywaną przeze mnie świadomie jako prawda o mnie, co więcej, jako prawda dziejąca się wraz ze mną, w moim ciełe i w moim wnętrzu.

Leszek Mądzik już dawno przyzwyczaił widzów Sceny Plastycznej KUL do obcowania z ciemnością, z której wyłania się świat obrazów i sensów. Ta estetyczna i jednocześnie metafizyczna zasada buduje również przestrzeń dramatyczną *Przejsćia*. Tym razem inicjalna ciemność trwa dłużej niż zwykle. Wyłanianie się pierwszych sekwencji obrazów poprzedza efekt akustyczny płynącej wody. Zachodzi jakby zrównanie ciemności ze źródłem, możliwe przez to staje się wizualne i akustyczne dotknięcie sfery najbardziej fundamentalnej, stanowiącej grunt wszelkiej percepcji. Tak długa sekwencja trwania w ciemności wiąże się z oczekiwaniem na pojawienie się przedmiotu. Minimalizm estetyczny jest wprost proporcjonalny do maksymalizmu metafizycznego. Widzimy i słyszymy rzeczy dlatego, że istnieją. Istnienie z natarczywą siłą wdziera się do zmysłów, atakuje świadomość pytaniem, które genialnie sformułował Leibniz: dlaczego istnieje raczej coś niż nic?

Ale woda w *Przejsćiu* ma podwójne znaczenie. Przywołuje źródło i jednocześnie jest nurtem przemijania. Rytm przemijania słyhać wyraźnie, zanim jakikol-

wiek obraz pojawi się na scenie. Ciemność wtedy traci swą ontologiczną gruntowność i jawi się jako ciemność zniszczenia i zatrąty. Leibnizowska pewność istnienia zostaje wywrócona, a jej miejsce zajmuje egzystencjalna trwoga.

Kiedy obrazy zaczynają się klarować, ich struktura naznaczona jest niepozwalającą się scalić dwoistością. Nie jest to dwoistość pięknięcia, ale właśnie dwoistość strukturalna, należąca do samej natury bytu. Pojawia się skupiona postać – aktor i widz – trzymająca dwie szale wagi, wpatrzona w nie i przechylająca je raz w jedną, raz w drugą stronę. Poznanie i działanie zdają się być w scenie wagi perfekcyjnie zestrojone, pomiędzy dwojgiem oczu, dwiema dłońmi i dwiema szalami zachodzi symetria.

Obraz wagi dopełniony jest przez obraz czerpania dłońmi wody. Przeciekająca, niepozwalająca się zatrzymać płynność wody, odsłania blask. W głębi przestrzeni pojawiają się pionowe słupy światła.

Obraz wagi i obraz czerpania wody nie znoszą ambiwalencji, potraktowane komplementarnie, wyostrzają w sposób dramatyczny napięcie pomiędzy pesymistyczną a optymistyczną interpretacją przejsćia. Wynik sprawiedliwego działania wagi skłania ku pesymizmowi, ale blask wody rodzi nadzieję. Mądzik świadomie operuje archetypami, które ukierunkowały myślenie o sprawach ostatecznych w różnych odmianach kultury śródziemnomorskiej u Egipcjan, Greków i Żydów. Waga i woda to bardzo pojemne symbole, wyrażające dramatyzm ludzkiego życia i śmierci. Mądzik pozwala nam przyjrzeć się im: najpierw każe się nimi zachwycić, aby w końcu uznać, że symbolika ta mówi o losie człowieka dużo wprawdzie, ale wciąż za mało. Potrzebna jest jeszcze inna wizja i dlatego należy przekroczyć granicę widzenia wyznaczoną przez symbol i próbować odsonić wizualną moc konkretnego ludzkiego ciała.

Opowieść o ciełe zaczyna się od punktu, w którym zdaje się ono już nie istnieć.

Na scenie odsłaniają się dwie bryły, które okazują się sarkofagami. Na każdym z nich jest widoczna rzeźba nagrobna postaci mężczyzny i kobiety. Rzeźby pozostają w jakiejś łączności z cielesnym sposobem egzystowania człowieka, ale same nie są ciałem. Dla Mądzika grób nie jest jednak kresem opowieści o człowieku jako istocie cielesnej. Artysta chce zobaczyć i pokazać przejście ciała ze śmierci do życia.

Jakiego należy użyć medium, aby zobaczyć, co dzieje się z człowiekiem złożonym do grobu? Czy sztuka może jakoś przekroczyć tak radykalną barierę poznawczą? Mądzik jako artysta operuje metaforą i analogią. Zgodnie z toposami przekazanymi przez tradycję antropologiczną patrzy na śmierć jako na sen i nową genezę.

Warto zwrócić uwagę, że antropologia Leszka Mądzika daje się odczytywać w kontekście teologii ciała rozwijanej przez Jana Pawła II w nawiązaniu do Księgi Rodzaju w cyklu rozważań *Męzczyzną i niewiastą stworzył ich*. Jan Paweł II w swej interpretacji wypełnia biblijny przekaz fenomenologicznie, oczywistością danych doświadczenia. Podobny zamysł zdaje się przyświecać Leszkowi Mądzikowi w jego teatralnych poszukiwaniach prawdy o człowieku. O tym, że biblijna narracja o stworzeniu człowieka stanowi tworzywo Mądzika narracji o zmartwychwstaniu, zdają się świadczyć nawiązania do malarskiego kodu fresków Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej.

Pokrewieństwo z Janem Pawłem II wyda się jeszcze silniejsze, jeśli przypomnimy, że w *Tryptyku rzymskim* poetycką medytację nad Księgą Rodzaju prowadzi on na progu Kaplicy Sykstyńskiej. To właśnie w tym poemacie poeta-teolog rozmyśla nad konieczną relacją słowa i obrazu.

Stoję przy wejściu do Sykstyń –  
Może to wszystko łatwiej było  
wypowiedzieć językiem  
„Księgi Rodzaju” –

Ale Księga czeka na obraz. – I słusznie.

Czekała na swego Michała Anioła.

Przecież ten, który stwarzał, „widział”

– widział, że „było dobre”.

„Widział”, a więc Księga czekała na  
owoc „widzenia”.

O ty, człowieku, który także widzisz,  
przyjdź –

Przyzywam was wszystkich „widzących”  
wszechczasów.

Przyzywam ciebie, Michale Aniele!<sup>3</sup>

Z właściwego człowiekowi pragnienia widzenia rodzi się teatr Mądzika. W *Przejściu* podejmuje śmiałą próbę zobaczenia losu człowieka poza kresem, jaki wyznacza śmierć, i dlatego tajemnicę ciemności grobu prześwieśla opowieścią o początku człowieka.

Michał Anioł, Jan Paweł II i Leszek Mądzik ukazują człowieka – za Księgą Rodzaju – jako istotę stworzoną na obraz i podobieństwo Boga. Daje się ów obraz odczytać w prawdzie o osobowym sensie ludzkiego ciała, charakteryzującego się podmiotowością i komunijnością. Mądzik w swej kreacji przekracza wizję Michała Anioła. Malarz włoskiego renesansu uwiadacznia w wizji stworzenia Adama pochodzenie jego osobowej podmiotowości od Boga. Stworzony mocą Boskiej dłoni Adam przeżywa samotność swego ciała. U Mądzika natomiast obydwójce: mężczyzna i kobieta, znajdują się od początku w konstytutywnej relacji do siebie. Są ułożeni podobnie jak Adam w akcie stworzenia z fresku Michała Anioła, ale obraz Boży został wryty w relacji, która z dwojga czyni jedno.

Spektakl eksponuje różne warstwy oglądu. W jego kulminacji otrzymujemy wizję poniekąd syntetyczną. Na najbardziej głębinowej płaszczyźnie, w swoistej ka-

<sup>3</sup> Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski. Medytacje*, w: *Wokół „Tryptyku rzymskiego” Jana Pawła II*, red. A. M. Wierzbicki, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2003, s. 13.

psule stworzenia, wydobytej przez artystyczną wizję, oglądamy akt genezyjskiej pary, widzimy ich nagość i jedność, podczas gdy na szerszym, bardziej powierzchniowym planie, danym niejako w potocznej percepcji, dostrzegamy zarysy rzeźb męczyzny i kobiety na sarkofagach: leżą osobno, brak między nimi jakiegokolwiek więzi. W jednym i drugim ujęciu zdają się być we śnie, ale nie jest to ten sam sen. Podczas gdy sen śmierci jest zatrzymaniem akcji, postaci są w bezruchu, to sen genezyjski wiąże się z działaniem stwórczym Niewidzialnego, którego obraz trwa w układzie ciał męczyzny i kobiety, wyrażającym ich bycie dla siebie nawzajem.

Mądzik, ukazując jedność dwojga zagrożonych w śnie, któremu nadaje genezyjski charakter przejścia ze śmierci do nowego odrodzonego życia, zatrzymuje dość długo uwagę widza. Tego nie wolno przeczyć! W grobie nic nie zobaczymy, ale potrzebne jest spojrzenie poza grób – przywołanie po śmierci stwórczej mocy, tej samej stwórczej mocy, która na początku powołała człowieka do bytu. Sporo światła rzucają uwagi Jana Pawła II na temat związku snu Adama ze stwórczym działaniem Boga, powołującego do istnienia Ewę. Papiież odrzuca często współcześnie przyjmowaną psychoanalityczną interpretację snu na rzecz interpretacji metafizycznej. „Może więc analogia snu wskazuje tutaj nie tyle na zstępowanie ze świadomości w podświadomość, ile raczej na swoisty powrót do niebytu (sen ma w sobie coś z unicestwienia świadomego bytowania człowieka), do momentu przed stworzeniem, aby z niego mocą stwórczej inicjatywy Boga «człowiek» samotny mógł się wyłonić «człowiekiem» w jedności dwojga: męczyzną i niewiastą”<sup>4</sup>. Tak samo Scena

Plastyczna KUL, penetrując najbardziej rdzenne obrazy doświadczenia człowieka – obraz pary ludzkiej w genezyjskiej nagości – nie sięga po wymiar psychoanalityczny tego archetypu, nawet w jego najbardziej uniwersalizowanej formie, którą wypracowywał Carl Gustav Jung w teorii podświadomości kolektywnej, lecz dotyka wymiaru metafizycznego, próbując artystyczną wizję „domierzyć” do kreacyjnej wizji Boga, tkwiącej w zamyśle stworzenia człowieka męczyzną i niewiastą, aby ich jedność ukazywała obraz Stwórcy w człowieku.

*Przejście* nie pomija różnicy pomiędzy stworzeniem a zmartwychwstaniem. O ile stworzenie człowieka jest aktem działania ex nihilo, zmartwychwstanie – przejście we właściwym znaczeniu ze śmierci do życia – nie zrywa z historią człowieka doświadczoną przed jego śmiercią. Poruszający jest obraz postaci owiniętych zwojami taśm z zapisem ich historii, spowitych niejako śmiertelnym całunem doświadczeń. Czy śmierć ogałaca człowieka z jego tożsamości i zabiera mu całkowicie jego pamięć? W wizji Mądzika obecne jest napięcie. Nie wiadomo od razu, w którą stronę wizja ta się przechyli. Wprawdzie nie ma tu już obrazu wagi, ale czuje się właściwą dla jej działania niepewność. Przejść przez śmierć do życia to odzyskać siebie. I właśnie taka wizja się wyłania, kiedy kobieta podnosi się i przygląda taśmom, poszukując swej tożsamości. Obraz doprawdy wstrząsający w swej prostocie i sile.

Końcowe sekwencje spektaklu wyznaczają proces niejako odwrotny w stosunku do tego, który ukazany był wcześniej. To, co zostało ujawnione, stopniowo jest zasłanianie: kolejne warstwy ponownie nasuwają się na siebie, postaci znikają ukryte w czarnej bryle. Drażnienie prawdy sięgającej poza grób ustępuje wobec odwiecznej tajemnicy. (Spektakle Sceny Plastycznej, przy całej – charakterystycznej dla tego teatru – śmiałości poszukiwań, uczą nas po-

<sup>4</sup> T e n ż e, *Męczyzną i niewiastą stworzył ich. Odkupienie ciała a sakramentalność małżeństwa*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2008, s. 29n.

kory wobec tajemnicy). Perspektywa eschatologiczna, którą zdają się rysować ostatnie obrazy *Przejšcia*, zostaje tu nakreślona z niezwykłą powściągliwością, jakby w obawie przed banalizacją treści wykraczających poza granice ludzkiego pojmowania: wielościan unoszący zamknięte w nim ciała odpływa w przestrzeń znaczoną nikłą poświatą.

„Początek jest niewidzialny. [...] I kres także jest niewidzialny”<sup>5</sup>. Jednak początek i kres, które przenikają do nas z wizji kreowanych przez Mądzika<sup>6</sup>, pozostają w naszej świadomości. Dlatego ciemność, która powraca w finale spektaklu, nie jest tą samą ciemnością, która otaczała nas w prologu.

<sup>5</sup> T e n ż e, *Tryptyk rzymski*, s. 14.

<sup>6</sup> Por. tamże.

Na koniec warto jeszcze wspomnieć o – również innowacyjnej – muzycznej stronie *Przejšcia*. Przyzwyczailiśmy się, że integralnym elementem spektakli Sceny Plastycznej KUL są kompozycje o dużej sile ekspresji, mocnym wyrazie dramatycznym czy też mistycznej głębi, syntoniczne w stosunku do obrazu. Tymczasem nostalgiczna, łatwo rozpoznawalna trąbka Tomasz Stańki wybrzmiewa niejako równoległe, muzyka unosi się nad przestrzenią wizualną, łagodząc napięcie, w którym od pierwszej do ostatniej minuty spektaklu utrzymywany jest widz. Muzyka ta budzi bowiem emocje podobne do uczuć towarzyszących potocznemu myśleniu o śmierci i przemijaniu, a tym samym przywraca *Przejšciu* kontekst codziennego ludzkiego doświadczenia.