



O Teatro de Leszek Madzik

Ana Maria Amaral
Universidade de São Paulo (USP)





Tchnienie
– *The Breath*

Página 207: *Zielnik* (O Herbário) – Direção Leszek Madzik. Foto: Stefan Ciechan
Página 209: *Tchnienie* (Suspiro) – Direção Leszek Madzik . Foto: Stefan Ciechan

O teatro *Scena Plastyczna – K.U.L. (Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego)* foi criado por Leszek Madzik no início dos anos 70, um período de grande entusiasmo artístico na Polônia, quando começaram a surgir grandes produções e diretores, Kantor e Grotowski, entre outros. A Universidade Católica de Lublin, fundada em 1918, sempre teve atuação importante na vida cultural e artística do país, e com Leszek Madzik assume hoje papel de mecenas no que se refere ao teatro visual.

Por intermédio dela, Leszek Madzik pode tranquilamente criar e experimentar, sem as preocupações próprias de um teatro profissional. Ele não trabalha só com atores, mas com estudantes de várias áreas. Suas oficinas têm a duração de um ano, terminando sempre com espetáculos, experimentais. Entre as primeiras apresentações assinalamos: *Ecce Homo*, seu primeiro sucesso (1970) e a seguir *Notividade* (1971); *A Cena*, (1972); *Ícarus* (1974); *Herbarium* (1976); *Caminhando* (1980); *Litoral* (1983); *A Porta* (1989/90); *Kir* (1997). O teatro visual de Lublin, que a princípio restringia as suas apresentações aos palcos da universidade, foi alcançando outras platéias e hoje tem um renome e uma atuação internacional.

O primeiro contato que tive com Leszek Madzik foi num *workshop* sobre o teatro visual, por ele dirigido no Instituto Internacional da Marionete em Charleville-Mézières, em 1984. O impacto de suas visões cênicas me marcaram profundamente. Pode parecer um paradoxo,

mas o teatro visual de Madzik não é para ser visto, mas, sim, para ser vivenciado, pois existe nele uma atmosfera emocional muito grande que nos envolve e do qual se sai transformado. Como num ritual de passagem, em silêncio, de um em um, penetra-se numa sala, ou supostamente tal, pois Madzik mergulha o seu público numa escuridão tal que mal se percebe o espaço à sua volta.

Por longos minutos se fica em suspense, sendo pouco o que se vê, pouca a luminosidade, enquanto a distância, aqui e ali, o olhar se fixa sobre sombras de objetos não identificáveis, imagens rígidas, imóveis, humanas? Materiais? Que de repente desaparecem ou imperceptivelmente mudam de expressão, sob acordes sutis que se misturam aos murmúrios e sons abafados de pessoas ainda entrando e acomodando-se, formando um aglomerado de experiências indefinidas. Assim, o espetáculo transcorre sem que se perceba seu início e dura numa outra dimensão de tempo.

Scena Plastyczna não utiliza palavras, mas seu silêncio é muito eloqüente. Para Leszek Madzik é uma forma de comunicação com Deus. *Scena Plastyczna* não conta nenhuma história, mas o público recebe uma carga estética inesquecível. Por exemplo, o espetáculo *Wrota* é apresentado em três planos: começa no teto, passa em seguida para o plano do palco (separado do público por arames e fios) e termina no chão. O público é de tal forma circundado que chega a perder as suas referências espaciais. A estranheza da perspectiva criada em cena provoca uma sensação de perda de equilíbrio, como se o espaço, de repente, deixasse de ser físico.

No fim, os espectadores ao se levantarem de seus lugares percebem que sob seus pés, por baixo de um espesso vidro, figuras se movem – e não são bonecos, nem objetos, mas pessoas, ou partes delas. Mas essas imagens, por mais impressionantes que sejam, não inspiram temor, ao contrário, são suaves e têm um efeito calmante. Existe nelas um drama cheio de espiritualidade. Som, luz, cores, objetos e atores são tratados, todos, num só nível. O ator é tratado como um objeto – tal como hoje o homem é visto, um corpo virtual.

O ator não atua individualmente, pertence a uma composição,

na qual cada elemento colabora em pequenas e precisas doses. Madzik fala por meio de símbolos e os seus símbolos mais constantes são a penumbra, a luz, a água. Uma característica de seu teatro são os enquadramentos, figuras inesperadas que surgem através de janelas, buracos, portas semi-abertas. Outros de seus objetos-símbolos são pernas artificiais, torso humano, fragmentos de um corpo vivo, movidos sob ritmo e música, sons que parecem emergir das próprias imagens.

Leszek não está interessado em problemas da vida cotidiana, mas a vida é mostrada em sua relação com a morte. Pensar e falar sobre a morte, para Madzik, é refletir sobre uma realidade humana. E mesmo que esse seja um tema difícil, o homem o aceita porque é um tema que o atinge profundamente. Não é, segundo ele, um tema triste. A morte não é fim, nem agonia, é êxtase. É a verdade do homem.

Sofrimento – Como toda a arte reflete a sociedade que a inspira, assim seu teatro é um reflexo da alma polonesa, cheia de religiosidade e sofrimento. É pelo sofrimento que os poloneses percebem o valor da vida humana, uma obsessão que, na Polônia, é consequência de uma longa convivência com a Igreja Católica e também consequência das opressões políticas que o país viveu por muitos anos, seja sob o domínio comunista russo, o domínio alemão da 2ª Guerra Mundial, ou antes, sob o império austro-húngaro. Nesses períodos, a Igreja era a única resistência possível e foi por meio dela que a identidade cultural, as tradições e até mesmo a língua, se mantiveram.

Se teatro é um encontro entre a realidade presente (que se vê e se conhece) e outro tipo de realidade (apenas intuída), no teatro de imagens, ou no teatro de animação em geral, esse processo é muito mais óbvio, pois nele a matéria cria ilusão de vida. As formas e objetos da *Scena Plastyczna* não têm relação com a realidade prática. E essa não-apresentação do cotidiano humano e a substituição do ator por figuras inanimadas toca fundo em nosso inconsciente. O teatro da imagem é o teatro da contemporaneidade porque em nossos dias cada vez mais se afirma a tendência de se eliminar a representação figurativa e realista do homem.

Pienso en Imágenes¹

Leszek Madzik

Universidade Católica de Lublin - KUL (Polônia)

Existe una relación directa entre el hecho de expresarme muy a menudo oralmente y el número de palabras pronunciadas en mis espectáculos. Creo que existe una única razón para ambos fenómenos, autobiográfica y objetiva al mismo tiempo. Ya en mi tercer espectáculo, *Cena*, que realicé para el Estudio de Arte Visual en 1972, las palabras habían desaparecido. Mientras otros acaban en la elocuencia, mi propia maduración me ha conducido al silencio. Por tanto, todas las declaraciones llenas de sarcasmo que he podido hacer sobre el tema de la palabra dicha o escrita se pueden aplicar a este texto. Soy probablemente la persona menos competente para hablar de mi arte. Lo más importante que puedo decir sobre mis espectáculos se resume generalmente en una sola palabra: su título. El resto hay de verlo y experimentarlo.

Antes de la palabra

Aunque no es suficiente decir que opté por callarme como reacción frente a los sentimientos de opresión y terror que siempre me han inspirado el énfasis y la verborrea pretenciosa, lo cierto es que eso contribuyó. No obstante, estoy convencido de que las “reducciones” sucesivas (palabra-actor-cosa) que aparecen en mis espectáculos se deben ante todo al hecho de que hay terrenos de la realidad, especialmente de la realidad humana, que no soportan que se hable, que sufren con ello, mientras que, insisto, hay medios artísticos totalmente apropiados para expresar de otro modo la verdad. Para transmitir de forma adecuada la esencia misma de la ópera no basta con pronunciar palabras, hay que cantarlas. Asimismo, el interés primordial de los espectáculos del Estudio de Arte Visual reside en su espacio escénico específico, producto de un trabajo de

¹ Texto publicado na Revista Puck n°4, ano 1992. p. 79-82.

construcción basado en la luz, el ritmo y la atmosfera. Esa realidad se basa en hechos profunda y simplemente humanos, sobre “símbolos importantes de la religión y de la cultura”². A este respecto, *Fibras* (1973) e *Ícaro* (1974) fueron un hito. En *Ícaro* había adquirido una importancia vital para mí la necesidad de mostrar diversas formas de ascensión y caída: el hombre se construía a sí mismo, creciendo en todo su esplendor y soberbia, para volver a caer. Deseaba mostrar estas fases de diversos modos, desde la visualización literal (un hombre corriendo) hasta formas muy genéricas.

Las sucesivas tentativas de llegar a un *leitmotiv* se desarrollaron en mis espectáculos posteriores: *Stigma* en 1975, donde intenté abordar la muerte a la manera del simbolismo bergmaniano; *Herbarium* en 1978, donde se trataba de visualizar el erotismo utilizando las figuras de “hombres secos” de Alina Szapocnikow opuestas a la desnudez femenina; *Humedad* en 1978, donde se enfrentaba la biología con el mundo de los seres humanos; y por último *Delirio* en 1980, que trata sobre la vida después de la muerte. El misticismo de mi último espectáculo, *Litoral*, pretende ser complementario de esa cadena de imágenes.

Estas interpretaciones no pretenden la exhaustividad ni la exclusividad: la esencia de los acontecimientos que se perciben en el escenario es anterior a la palabra. Algo que se puede sentir, que se puede convertir en experiencia sensible, sin que ninguna descripción pueda privarle de su valor esencial. En lo más profundo de mis espectáculos está simplemente la idea de algunas pasiones definitivas y de situaciones existenciales, que el hombre no siempre sabe comprender y con las que le cuesta trabajo enfrentarse. El espacio de estos espectáculos está lleno de amor, fe, santidad, miedo, del sentido de la finitud y de la muerte, y en cierto sentido, desde mis comienzos en 1969, hasta *Litoral* (1983). Siempre se trataba del mismo espectáculo.

Seguir el ritmo

La disminución de la función primero del actor y luego de los objetos en mis espectáculos, no significa, en modo alguno, que trate de prescindir

² *Ecce Homo*, 1970; *Navidades*, 1971; *Cena*, 1972.

del hombre. Comparto la obsesión de Gordon Craig, que por encima de todo trataba de privar al actor del peso de su corporeidad. Ese peso aplasta el teatro con la gravedad de lo concreto y priva al individuo de su generalidad que, no obstante, es indispensable en el teatro. Así, Otelo, con sus celos criminales, no encarna en absoluto la dimensión patológica de un ser humano, sino que, al despersonificarlo, muestra, por el contrario, que lo que siente es una dimensión del amor propio de cada uno. Es en la comunidad compartida de las emociones, de los deseos y de las intersecciones mudas de la forma, del color, del movimiento y de la música, donde yo percibo lo que ciertos teóricos denominan lo trágico de la existencia humana.

Por otra parte, considero que mis espectáculos forman parte de una única puesta en escena. Voy en busca de un absoluto, que deseo y temo lograr. En la medida en que el Estudio de Arte Visual es un teatro metafísico, representa uno de los aspectos de dicha unidad: la búsqueda de un absoluto a través de diferentes formas de la vida humana. Creo que el proceso de maduración de mi teatro es comparable al hombre a través de las regiones más profundas de su experiencia y de su percepción.

Abandonarse

Uno de los elementos de *Delirio*, por ejemplo, me fue sugerido por la fortísima impresión recibida al visitar criptas de monasterios. En el exterior, la luz deslumbrante del sol y los ruidos ensordecedores; en el interior, bajo tierra, la oscuridad y el silencio. Y de repente algo se mueve bajo las bóvedas y atraviesa el espacio oscuro como un relámpago. ¿Un pájaro? ¿Un gato? ... ¡Es la vida! Ese contraste es lo que yo visualizo en el espectáculo.

Se dice a menudo que los espectáculos del Estudio de Arte Visual son elitistas y de difícil acceso. Pero es porque el espectador actual ha crecido en una cultura verbal con la que se corre el riesgo de no acceder a lo que se encuentra más allá de los significados lingüísticos. Para llegar a la realidad, el hombre debe abandonar toda tentativa de verbalización y abandonarse al ritmo y al juego de los acontecimientos que tienen lugar ante sus ojos. Al entrar en ese ritmo y ese juego es cuando se comienza a pensar en imágenes.

As Marionetes Encarnam Uma Verdade Que Não Morre Jamais³

Leszek Madzik

Universidade Católica de Lublin - KUL (Polônia)

A noção de marionete me soa bastante limitada. Geralmente prefiro usar o termo mais amplo, manequim, que abrange a idéia de boneco. Uma marionete é uma pessoa objetivada; isto implica que um organismo humano (uma pessoa) está morto e se transforma então em marionete. A marionete faz passar uma mensagem sobre o humano, presente na sua imobilidade (uma figura esculpida).

As marionetes nos meus espetáculos valem como metáforas do corpo humano. A presença de figuras mortas veicula uma mensagem sobre o humano. Nisso o silêncio diz mais que as palavras.

A primeira vez que descobri a marionete, estava assistindo o espetáculo *Pedindo Pão* do *Bread and Puppet* de Peter Schumam que se apresentou em Varsóvia, na Polônia dos anos de 1970. Sua influência é fortemente visível nos meus primeiros espetáculos. Nesta época eu tinha um grande desejo de encontrar minha própria linguagem, minhas orientações pessoais e o território que queria explorar. Nos primeiros tempos eu utilizava muitas máscaras. Mas em seguida me concentrei mais sobre a luz e o espaço.

Eu utilizei a marionete como uma figura múltipla e ampliada. Em *Stigma* ela representava o absoluto, era uma grande máscara e tinha também um rosto. Já em *Herbarium*, utilizei grandes marionetes, pois sentia a necessidade de me expandir: queria que o espetáculo fosse cheio de marionetes. As máscaras não me satisfaziam mais. As marionetes são presenças em cada um dos meus espetáculos. São símbolos, metáforas.

O encontro do ator com a marionete conta a passagem do mun-

³ Tradução de Valmor Níni Beltrame; Maria de Fátima Souza Moretti; José Ronaldo Faleiro, professores do Departamento de Artes Cênicas no Centro de Artes da UDESC.

do da morte àquele dos vivos. É a história de uma transformação. Como se a gente arrancasse as camadas sucessivas. Em *Antígona*, a metamorfose era o problema da peça: nela se encontra o motivo recorrente da morte enquanto forma de vida e vice versa. Há uma evolução do processo, uma construção gradual.

Em *Vapor d'água* eu utilizava capas como marionetes, vestimentas mortas que passavam do estado de marionete àquele de pessoa viva. É o movimento que lhe dava vida. O ator no meu trabalho desempenha apenas um papel instrumental. Está aí para dar vida a um objeto. Produz-se um choque poético entre o morto e o vivo, entre a marionete e o homem.

Os espectadores vêem uma marionete aparentemente morta, que começa de repente a ter vida, a viver sua vida. Acontece uma metamorfose.

Eu não me sinto marionetista. A marionete, o manequim são para mim um meio de expressão, ela me permite fazer passar aquilo que tenho a dizer. Eu me inspiro e utilizo certos elementos do mundo da marionete, mas dou mais peso ao espaço. Não é a marionete que chora mas o espaço.

As marionetes encarnam uma verdade que não morre jamais. Um ator não diz a verdade, não importa que papel represente. Ele está atolado na sua própria natureza, enquanto a marionete é autêntica. Ela não consegue seguir pistas falsas. Uma marionete não mente. Para mim é mais fácil ter uma relação íntima com a marionete que com um ator. É mais convincente, mais verdadeiro, mais direto. Eu confio nas marionetes.

Eu creio que a marionete faz parte e sempre fará parte do teatro. Devemos retornar sempre à origem da marionete, inspirar-se nela tanto hoje quanto ontem. A marionete pode libertar nossas emoções.

(Texto recolhido por Malgorzata Sady).