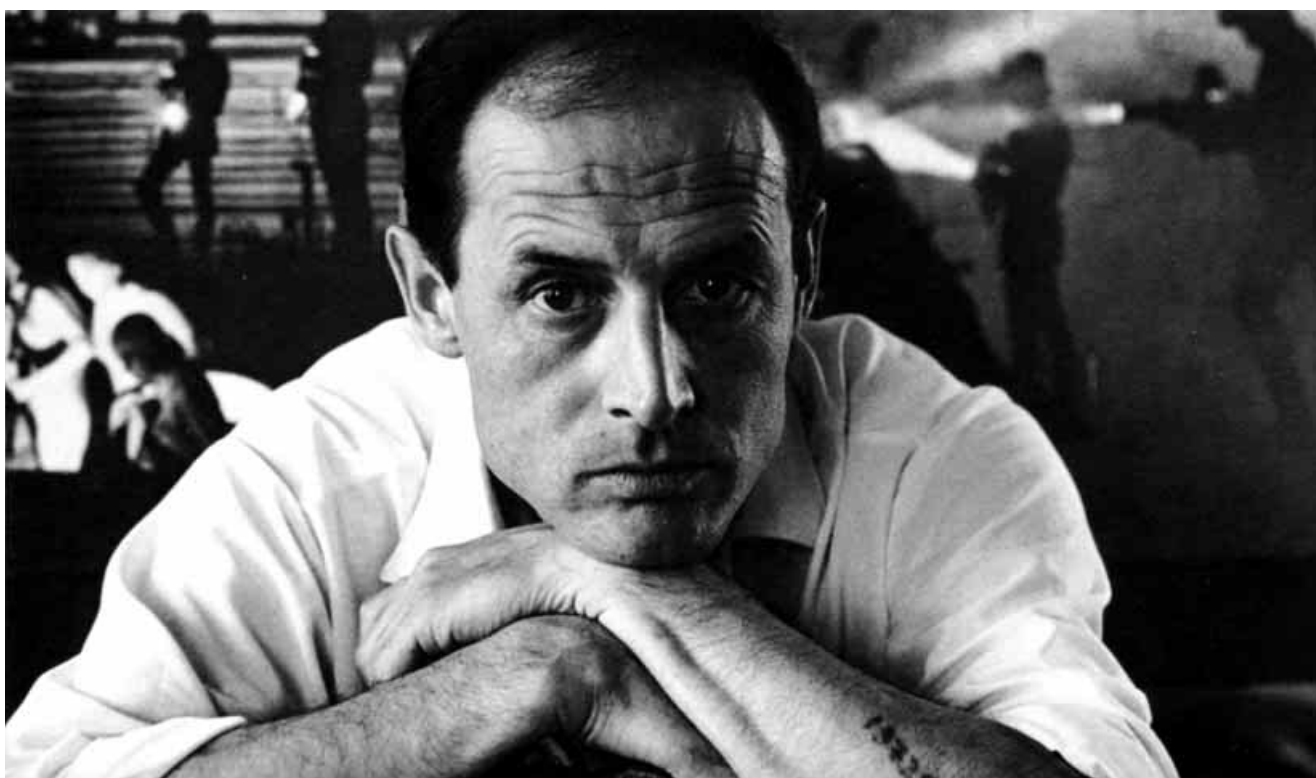


Wielcy nieobecni

Józef Szajna (1922-2008)

Bożena Kowalska

24 czerwca 2008 r. odszedł od nas na zawsze Józef Szajna – ostatni z trzech, obok Grotowskiego i Kantora, wielkich twórców teatru plastycznego. Był wielki nie tylko wielkością artysty, ale także wielkością i niezwykłością Człowieka.



Józef Szajna. Fot. Wojciech Plewiński, archiwum rodziny

Był jedną z najważniejszych postaci polskiej sztuki po drugiej wojnie światowej i był zranionym sumieniem człowieczego świata. Należał do tych cudem ocalonych, którzy wyszli z Auschwitz z życiem. Doświadczenia apokalipsy obozu zagłady i celi śmierci były dla niego tą ekstremalną sytuacją, która pozostaje punktem odniesienia wobec wszystkich zdarzeń życia, kształtuje postawę i formuje ludzką osobowość. Lapidarnie określał to artysta, mówiąc: *Ja jestem z pętli odcięty, dlatego znam nie tylko życie*.¹ Sztuka twórcy: plastyka i teatr, których nie sposób oddzielić, są bowiem jednością, stanowią tych doświadczeń świadectwo i rezultat.

Szajna był prekursorem głównych tendencji sztuki lat 60.: dążności do integracji dyscyplin i wyjście malarstwa w przestrzeń. Do teatru wszedł od strony sztuki, wiedziony obydwiema tymi potrzebami i z bagażem eksperymentalnych działań w malarstwie. W drugiej połowie lat 50. tworzył jak niemal wszyscy artyści w owym czasie, malarstwo materii, by wkrótce poszerzyć repertuar środków o przedmioty zdegradowane, śmietnikowe, z których budował asambláže i kompozycje reliefowe osadzone w estetyce antyestetyzmu.

Wprawdzie były to działania plastyczne zgodne z trendami epoki, ale nie wynikały z mody czasu. Mimo że z formalnego punktu widzenia dochodził artysta do analogicznych jak inni współcześni rezultatów: negacji norm estetycznych i podnoszenia materiałów i przedmio-



tów zdegradowanych do rangi sztuki; jednak inny kierował nim powód twórczy i inne stał sobie zadania i cele. W dobie, gdy powszechne stało się przekonanie wyrażone przez Mc Luhana, że środek przekazu sam jest przekazem², przesłanie w sztuce utraciło swoją ważność. Większość artystów dążyła do zaskoczenia widzów zastosowaniem tworzywa i formy, jakich nikt nie użył przed nimi. Dla Szajny – odwrotnie: to treść przekazywana była podstawowo istotna. Dla jej wyartykułowania poszukiwał adekwatnych środków i znajdował je w zgrzebnych przedmiotach codzienności i z kręgu arte povera, bo tylko one mogły udźwignąć jego idee i jego wizję. I nie z potrzeby przeciwstawienia się konwencjom przełamywał barierę dyscyplin stając na pograniczu plastyki i teatru, ale dlatego, że żadna z nich z osobna nie potrafiła tej idei i wizji sprostać. Także i sprzeciw wobec norm estetycznych nie wynikał u Szajny z buntu przeciw tradycji, ale miał podłoże w kryzysie wyobrażeń o uszlachetniającym wpływie piękna na człowieka, kryzysie, który w brutalny sposób ujawniły doświadczenia wojny.

Toteż gdy inni twórcy malarstwo materii i budowanie sztuki z odpadów śmietnikowych potraktowali jako etap przejściowy, swoistą lekcję nowoczesności, wkrótce ją porzucając dla innych poszukiwań – Szajna pozostał temu językowi wypowiedzi wierny. W kolejnych spektaklach i realizacjach plastycznych pogłębiał go, rozwijał i wyciągnął z niego ostateczne konsekwencje.

*Reminiscence, environment, 1970,
XXXV Międzynarodowe Biennale Sztuki
w Wenecji. Wł. G.K. F. Johnson - Essen,
obecnie w Muzeum Buchenwald, Weimar*



Replika, spektakl

Twórczość Szajny już od samych początków odbiegała od wszelkich konwencji i od pierwszych realizacji miała cechy nowatorstwa. Nawet nieuświadomionego. Kiedy w latach 50. i w początku 60. tworzył pierwsze scenografie, jak do *Księżniczki Turandot* Gozziego (1956) w Nowej Hucie, do *Wariata i zakonnicy* Witkacego w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (1959), *Snu nocy letniej* Szekspira (1963), *Rewizora* Gogola (1963) czy *Zamku* Kafki (1966) w Nowej Hucie – jego aranżacje sceny budowane były z przedmiotów najniższej rangi: podartych sieci i podziurawionych szmat, rozpiętych drutów lub sznurów, skancerowanych desek o skorodowanej strukturze, prymitywnych krzeseł i łóżek, drabin, starych popruty worków itp. Ale te aranżacje służące inscenizowanym dramatom nie tylko potrafiły charakteryzować ich atmosferę i zapowiadać je intensywnym klimatem ujęć plastycznych; one spełniały równocześnie rolę samodzielnych, artystycznych kreacji przestrzennych. Stanowiły swoiste environments na kilka lat przed powstaniem tego rodzaju wypowiedzi twórczych i tego pojęcia.

Wartość w pełni autonomiczną jednak zyskała plastyka w teatrze Szajny – umownie rzecz traktując – od *Akropolis* Wyspiańskiego – wstrząsającego i niepowtarzalnego spektaklu, współtworzonego z Jerzym Grotowskim w 1962 r. w Teatrze 13 Rzędów w Opolu. Tak komentował ten spektakl artysta: *jako współautor scenariusza i współinscenizator „Akropolis” miałem pierwszy raz możliwość przekazania idei (...) wyniesionych z obozowych doświadczeń. Pokazałem więc dzień człowieka, który stał się numerem (...) Zapelnilem przestrzeń rurami, taczkami i starymi wannami, bo więźniowie dostali zadanie, by zbudować dla siebie obóz, czyli grób-krematorium. Ich kostiumy to były łachy zrobione z wypalonych worków, łachy upstrzone ranami-bliznami ciała-kostiumu (...) Drewniane chodaki jak okowy wyrażały ich ciężki chód, stukot milionów nóg w procesach więziennego misterium. Orkiestra przygrywała kukłom ofiar niesionych na śmierć i towarzyszyła pracy, która służyła śmierci.*³

Od tego wizjonerskiego spektaklu rozważania teoretyczne w trakcie pracy scenograficznej Szajny prowadziły już artystę do koncepcji teatru integralnego.

Podobieństwo i równoległość sposobu obrazowania w dziełach malarskich czy przestrzennych Szajny i w jego teatrze były zachowane od początku i zawsze. W obu dyscyplinach stosował te same formy i te same tworzywa. Można obserwować to już w serii *Wariacji teatralnych* z lat 60., gdzie jak na scenie tworzył kompozycje z siatek, workowego płótna czy różnych formatem i materiałem dysków-kół. Forma wyciętej sylwety półpostaci – niemal znak rozpoznawczy Szajny – jawi się równocześnie w *environment Reminiscencie* i w scenografii *Rzeczy listopadowej* Ernesta Brylla (w Teatrze Śląskim w Katowicach), a drabiny, od *Dziadów* z 1962 r., często obecne w spektaklach artysty, emancypują się w symboliczne dzieło pomnikowe *Drabinę do nieba* w 1978 r. w Warszawie, a potem w Orońsku.

Jak wizyjny, monumentalny i fascynujący był teatr integralny Szajny, żeby przypomnieć tylko *Fausta* Goethego (1971), *Witkacego* (1972), *Dantego* (1974) czy *Cervantesa* (1976), gdzie artysta był jednocześnie autorem scenariusza, reżyserii i scenografii – tak podobnie wizyjny i monumentalny charakter miały jego dzieła plastyczne. I jak jego teatr był przesycony plastyką – tak dzieła plastyczne były przesycane teatrem, jak np. wstrząsające w wymowie i świetnie artystycznie *environment Reminiscencie* (1969), *Ściana butów* (1970) – półsylwety ludzkie wypełnione butami zgładzonych w Oświęcimiu, *Drabina do nieba* (1978), *Sylwety* albo *Drang nach Osten*, *drang nach Westen* (1990) – żołnierskie buty depczące zdjęcia więźniów oświęcimskich.

Reminiscencie powstały jako zadokumentowanie w ramach wystawy 150-lecia Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie okresu lat 1939-45, kiedy uczelnia była przez Niemców zamknięta, a jej profesorowie wymordowani. Szajna nakleił na olbrzymią płytę powiększenie zdjęcia obozowego prof. Ludwika Pugeta – wybitnego rzeźbiarza rozstrzelanego w Auschwitz. Fotografia została z płyty wycięta. Tak powstała brama pustki po nieobecnych, przez którą wszyscy widzowie musieli do sali przechodzić. Z głębi aranżacji spoglądał na nich prof. Puget ze swego zdjęcia w oświęcimskim pasiaku. Ważny element instalacji stanowił powiększony fragment autentycznego rejestru obozowego z nazwiskami 169 więźniów, odnotowanych jako „tak zwana grupa artystów” z Krakowa, z adnotacją, że „zmarli” 27 maja 1942 r. Sala zastawiona była lasem sztalug z nazwiskami i fotografiami zabitych przez okupanta artystów. *Reminiscencie* pokazane były następnie w Warszawie i reprezentowały Polskę na XXXV Biennale Sztuki w Wenecji w 1970 r., wszędzie budząc najwyższe uznanie widzów i prasy.

Teatr Szajny rósł stale w znaczenie. Po *Łaźni* Majakowskiego w Teatrze Starym w Krakowie (1967), *Fauście* Goethego w Teatrze Polskim w Warszawie (1971) i po spektaklach z własnym już scenariuszem w Teatrze Studio w Warszawie, jak *Witkacy* (1972) czy *Gulgutiera* w (1973) osiągnął Szajna apogeum siły wyrazu i odkrywczości scenicznej w *Replike* (1973). Był to spektakl jak ożywione ruchem *Reminiscencie*. Bez tekstu, bez słów. W oczy i w pamięć wpisywały się jedynie obrazy: zgłiszcz, totalnego zniszczenia i śmiertelnych ruin, z których w niewyobrażalny sposób ocalone wydobywały się ludzkie niedobitki. Po kolejnych etapach dokonującej się erozji i rozpadu materii człowieczego świata we wcześniejszych spektaklach – w *Replike* doprowadził Szajna proces degradacji i destrukcji do ekstremalnych granic. Świadek unicestwienia człowieczeństwa ukazał bowiem tym razem nie tylko przedmioty śmiał-



Józef Szajna, *Epitafium*, ok. 1967, technika mieszana. Muzeum Narodowe w Krakowie. Obraz można oglądać w Galerii Sztuki Polskiej XX wieku w Gmachu Głównym Muzeum Narodowego w Krakowie, w Sali Ex-presja



Replika, kompozycja przestrzenna, wystawa Kartuzi 2008.
Fot. Jarosław Karpiński, archiwum rodziny

nikowe i najniższej rangi, ale do stanu krańcowej degradacji doprowadzonego człowieka. Ukazał przemoc i okrucieństwo, śmierć znieważoną i śmietnikową. Zappełnił scenę rekwizytami symbolizującymi kalectwo, jak protezy, kule, wózki inwalidzkie i ciemne okulary ślepców. Połączył na scenie i zrównał w działaniu zreifikowanych aktorów grających ludzi okaleczonych: bezręcznych, beznogich, ślepych, z garbami, poniżonych, ze stworzonymi przez siebie równie okaleczonymi kukłami.

Replika była najwybitniejszym dziełem sztuki teatralnej Szajny. Była wielkim usymbolizowaniem wojennej tragedii, ludzkiego bestialstwa i ludzkiego poniżenia, wiecznych powrotów tyranii i przemocy. *Poprzez sztukę – mówił artysta – nie tylko osądzam, ale przede wszystkim ostrzegam nasz czas (...) Walczę o sens ludzkiej egzystencji (...) Walczę więc o to, co obejmuje meta-czas, meta-przestrzeń i dotyczy problemów uniwersalnych ludzkości, wykraczających poza naszą epokę.*⁴

Artysta uczynił głównym motywem swojej sztuki dramat i śmierć, przywoływane środkami dalekimi od wszelkiej urody, ale działającymi z przemożną siłą. Mówił: *Nie chcę, by się moje przedstawienia podobały*⁵ (...) *Nie chodzi mi wcale o aplauz, a po prostu o reakcję.*⁶

Reperkusje przeżyć wojenno-obozowych twórcy i związane z nimi refleksje obecne były we wszystkich jego spektaklach i dziełach plastycznych. Wielkość tej sztuki polegała jednak na tym, że motyw ten nigdy nie przybrał formy naturalistycznej, ani osobistego wynurzenia, ani też opowieści o jednostkowym dramacie. Nawet, kiedy się twórca posługiwał autentycznym dokumentem, nadawał mu sens uogólniony i symboliczny. Rzeczywistość sceniczna u Szajny niczego nie naśladowała, miała charakter halucynacyjny. Obrazy, które składają się na jego teatr i jego sztukę tworzą uniwersalną metaforę dotyczącą problemów wiecznych, związanych z naturą człowieka i jego kondycją.

Przypisy:

1. cyt. za: M. Czanerle, *Szajna*, Gdańsk 1974, s. 120
2. Mc Luhan, *Wybór pism*, Warszawa 1975, s. 125
3. cyt. za: M. Czanerle, *iw.*, s. 158
4. cyt. za: J. Madeyski, A. Żurowski, *Józef Szajna*, Warszawa 1992, s. 138 i nast.
5. cyt. za: M. Czanerle, *iw.*, s. 177
6. cyt. za: J. Madeyski, A. Żurowski, *iw.*, s. 117

Józef Szajna, Projekt scenografii do sztuki Jerzego Broszkiewicza *Imiona władzy* w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie, technika mieszana, 28 x 40 cm.
Desa Unicum 21.03.2002 (1.500) 1.500