

389

MARIA CZANERLE

SZAJNA W TEATRZE

Teatr Szajny stał się od dawna faktem coraz to więcej znaczącym. Zaczęło się od tego, że Szajna, malarz i grafik, był w teatrze „tylko” scenografem, ale była to już wtedy (niedługo po wojnie) scenografia raczej pozbawiona skromności. Ze sławnych w swoim czasie przedstawień nowohuckiego teatru, gdzie rozpoczął on teatralną karierę, pamięta się po latach jego „miedzyplanetarne konstrukcje” może dlatego, że siał metafizyczne niepokoje ze sceny, która miała pełnić raczej funkcje wychowawcze. Było to w latach oficjalnego realizmu zjawisko budzące sprzeciw, ale widać dostatecznie mocno — skoro, na przekór niechętnym, „teatr Szajny” nie tylko przetrwał, ale stał się niedługo instytucją autonomiczną. Jako dyrektor teatru nowohuckiego i później jako reżyser Teatru Starego w Krakowie (pracujący też gościnnie w innych teatrach i miastach), Szajna realizował swoje spektakle w całości: jako scenograf i reżyser. Dziś jest dyrektorem Teatru Klasycznego (którego nazwę zmienił na Teatr Studio) w Warszawie. Jego kompozycje malarskie, podobnie jak jego propozycje teatru, należą do najciekawszych, najdobitniej nacechowanych indywidualności, jakimi rozporządza sztuka lat 70-tych. Nie tylko malarstwo lecz i jego teatr pokazywany był za granicą (na festiwalach florenckim 1965 i belgradzkim 1968), a Szajna jako scenograf zasłynął inscenizacją plastyczną „Makbeta” w Sheffield, 1970.

Pozornie jest to teatr malarski oparty na literaturze. Ale malarstwo nie jest tu malarstwem ani literaturą literaturą. Owe sławne wizje malarskie, które Szajna przymierza do teatru i żeni z literaturą, niewiele mają wspólnego z malarstwem w obiegowym znaczeniu. Szajna jako malarz rzadko posługuje się pędzlem, a barw, i owszem, używa, ale nie dla upiększania obrazu. Jego sztuka ma na celu demaskację, ukazanie okrucieństwa i brzydoty, roz-

paczę i niepokoju, pod pozorami i w głębiach pięknych dzieł literackich. Szajna obnaża naturę świata — pokazuje materię, z jakiej zrobiony jest człowiek i to, co człowieka otacza. Za fasadą urody odkrywa wnętrze mechanizmu — wnętrzości ludzi i rzeczy i ich ukryte powiązania. Jego ludzie składają się z części o autonomicznym życiu i wstrząsającej wymowie: to postacie zdemontowane, straszne głowy odcięte od tułowia lub ludzkie ręce i nogi wtknięte do wazonów jak kwiaty. Czasami je Szajna scala, komponuje z pomocą protez albo owijając bandażami, jak w niedawno wystawionym „Fauście” pokazał Ducha Ziemi.

Rzeczy w tym jego świecie nie mają nic wspólnego ze światem cywilizacji czy luksusu. To jakieś próchna, atrapy, żelazki, gaigany i strzepy, przedmioty codziennego użytku ludzkości, która z wyżyn XX wieku została zepchnięta i strącona do obozu koncentracyjnego. Taczki, rury i worki — byle jakie jest tworzywo tej gracji.

„Tworzyłem moim może być plastik, blacha, juta, które przetwarzam i przetwarzam wypalając, rwąc nożycami” — pisał Szajna w manifestie „nowej figuracji” jeszcze w latach sześćdziesiątych.

Tak „zrobione” obrazy nabierają zgaszczonej ekspresji. Stają się zdarrzeniami pełnymi ukrytych sensacji i wstrząsających przeżyć. Stąd się bierze sławna już teatralność malarstwa Józefa Szajny. Jego „Reminiscentje” — kompozycja przestrzena, którą Niemcy nazwali „Gegenwart einer Vergangenheit” — poka-

zane na Biennale w Wenecji zrobiły światową furorę; obecnie znajdują się w Muzeum Sztuki w Recklinghausen. Był to zapewne największy teatr obozowy, jaki pokazano w sztuce.

Szajnowskie „poczucie sztuki” przejawia się zresztą rozmaicie. Zapewne coś z teatru ulicznego i z dawnej commedia dell'arte miał happening urządzony przez artystę jako otwarcie i wstęp do wystawy w Nicei. Ten happening, nazwany przez niego „rozpakowanie” — debalage, był znakomicie wyreżyserowanym widowiskiem teatralnym, w którym Szajna „zmusił” publiczność do rozpakowania wystawy i rozmieszczenia obrazów. Uliczny pochód z obrazami, projektami i rekwizytami niesionymi przez ludzi, którzy przyszli zobaczyć wystawę, był nową formą teatru może bardzo starego, przypominającego religijne procesje czy polityczne manifestacje.

Plastyki przypisują Szajnie nietypową teatralność. Ludzie teatru widzą w jego teatrze przede wszystkim urzekające malarstwo. Niektórzy patrzą na jego teatr jak na ekspozycję obrazów ożywionych akcją utworu. A naprawdę dąży chyba Szajna do maksymalnej integracji wszystkiego co teatralne: więc przede wszystkim form, kolorów i kształtów, które urtawia w swej strategii na pierwszej linii frontu. Ale w tym malarskim teatrze wiele miejsca zostawiono zarówno ruchowi jak dźwiękowi, a nawet — w pewnych sytuacjach i układach — aktorowi, który zechce być skromny.

Bo zarówno aktor jak i autor pełnią tu funkcje służebne. I nie może być inaczej w teatrze zrodzonym z wielkiej obsesji — z pretensji artysty do świata, który sprawił mu zawód. Szajna wyprowadza swój teatr z doświadczeń widać dość mocnych, by podporządkować swoim treściom wszystko lub prawie wszystko, co zrodziła do tej pory literatura i sztuka. Stąd ów pozornie bagatelizujący stosunek, jaki ma do utworu literackiego. Pozornie a nie w intencji, bowiem deprecjacje Szajny popełnia nie wobec literatury polegają w zasadzie na dążeniu do uniwersalizacji jej treści. Nie obchodzi go przecie naprawdę ani to, co się działo w przeszłości, ani to, co się dzieje gdzie indziej — jeśli treści zawarte w utworze nie mają wyraźnego odniesienia do spraw dzisiejszego świata:

„Moja sztuka powstaje na przecieciu nigdy nigdzie i nie”.

Neutralizacja historii służy w danym przypadku jej aktualizacji. Dzieło literackie — obojętne, klasyczne czy autora współczesnego — zostaje brutalnie zaprzęzione w służbę współczesnej idei. „Akropolis” Wyspiańskiego i „Puste pole” Hołuj, choć dość od siebie odległe, mówili w spektaklach Szajny o martyrologii Oświęcimia. Do sytuacji człowieka w świecie współczesnym odnosił się „Zamek” Kafki i „Łaźnia” Majakowskiego, „Antygona”, „Don Kichot” i „Faust”. Dzieło klasyka staje się w ręku artysty argumentem w procesie, jaki wytacza on światu. Jego wizje plastyczne dążą do uniformizacji różnych przestrzeni rze-

czywistości historycznej. Jego plenery, hermetycznie zamknięte i rozdarte ranami jakiejś pełnej krzyku materii, wyrażają sytuację człowieka osaczonego. Człowiek w obozowym pasiak, człowiek przykuty do tacek — wynalazek XX wieku — to tylko nowa forma tego samego losu. Wielki teatr współczesny, jakim były hitlerowskie obozy, jest dla Szajny teatrem świata, komentarzem współczesności do historii człowieczeństwa.

To samo co z utworem literackim robi Szajna z literackim bohaterem. Pozbawia go indywidualności, twarzy. Romantyczni bohaterowie pomierali — niestety — mówi. Człowiek współcześnie żyjący jest zuniформizowany i bezsilny. Dawno przestał być Übermenschem, jest co najwyżej Jedermannem. Dlatego jego Faust chodził w szarej siermiężnej kapocie i w obozowych butach. Był nijaki i bezbarwny jak Józef K. z „Zamku” Kafki. Świat, w którym zdeprecjonował się człowiek, został owdładniony przez przedmioty. I teatr Szajny demaskuje z całą pasją artystyczną fetyszyzację przedmiotów, które osaczają człowieka, które stały się jego religią i więzieniem, jego życiem i śmiercią. „Dziś nie człowiek prowadzi taczki, ale taczki wiodą człowieka” — powiedział Szajna w „Akropolis”, przedstawieniu zrealizowanym wspólnie z Grotowskim. Unifikacja oświęcimska — sprzężenie człowieka z taczkami — wynika z przymusu, i ci, których przymuszano, opierali się temu walcząc. Unifikacja dzisiejsza jest wynikiem konformizmu i bierności; człowiek dzisiejszy jak larwa poddaje się fetyszowi konsumpcji. Bierność wobec przedmiotu oznacza klęskę człowieka.

Szajna był, jak wiadomo, w bardzo młodym wieku więźniem obozu hitlerowskiego w Oświęcimiu. Oświęcim stał się jego uniwersytetem, tam zrodziło się jego widzenie świata. Wojna się dawno skończyła, ale kto dał ludziom gwarancję, że była to wojna ostatnia? A może — zapytuje Szajna — jest to numer rejestracyjny między wojną drugą a trzecią? Jest pełen niepokojów i obaw, niczego nie pozwala zapomnieć. Jako artysta czuje się odpowiedzialny za losy ludzkości. Sam czuje się niewinny, od urodzenia brał ciężki, ale od tego jest artysta, żeby ostrzegać innych. Sztuka nie może być milczeniem. Szajna jest pełen gniewu i tworzy niebawne sytuacje. On, który tyle zobaczył, nie może wybaczyć światu — temu, który nastąpił po wojnie — jego konformizmu i korupcji, egoizmu i oportunistycznym, jego demoralizacji. Więc obnaża ten świat, jak może, demaskatorską formą dobiera się do jego treści, obrazuje, jak się wyraża „demontaż i deprecjacje”, pokazuje „przemijalność wszystkich jego struktur myślowych i formalnych”. Dziś nie pora młować kwiaty — mówi zgniewany Szajna — kwiaty powinny rosnąć. Trzeba malować trupy, żeby mogły rosnąć kwiaty.

Zresztą zamiast snuć takie czy inne hipotezy na temat „otwartego teatru Szajny”, pozwólmy i jemu przemówić, tym razem jako teoretykowi. Teatr, jaki proponuje, „jest to teatr nowej nacji — osobistego komentara”:

„Nie należy go rozumieć jako teatru interpretacji literackiej i psychologicznej fabuły, który jest często tylko deformacją tekstu autora, niekiedy preparuje jego myśl tylko pod pewnym kątem, a który w praktyce sprowadza się niekiedy jedynie do stylizacji czysto estetycznej.

(...) Teatr nowy nie posługuje się łatwym opisem — ilustratorstwem odnoszącym się wprost do tekstu, ale drogą sugerowania pewnych rzeczy właśnie poprzez wizualne wartości spektaklu. Dzisiaj poezja to obraz. (...) Nie pouczamy wyjaśniając, ale rozbudzając wrażliwość widza. Teatr powinien kształtować nową wyobraźnię odbiorcy, może przy tym kształtować jego światopogląd, traktując go poważnie, na równi ze sobą samym. (...)

Działanie się sceniczne winno zatem stać się dla widza uzmysłowieniem sobie tego, co w nas samych wymaga wyzwolenia. Jest trwającym sensem, którego kierunek sugeruje teatr jako zespół — wraz z autorem. Plastyk organizuje tu odrębny świat sceny, wypowiada go własnymi znakami, aktor działaniami, nie imitującymi życia dosłownie, razem tworzą świat nie zawężony miejscem i czasem historycznego faktu, ale uniwersalistycznie i pojęciowo wyrażony zdarzeniami wizyjnymi.

(...) Egzystencję teatru przyszłości warunkować będzie proces nieustannego powstawania i rozpadu form wzmagających się sił kreacji i destrukcji”. (Są to fragmenty z „Nowej figuracji teatralnej”, przemówienia na międzynarodowym sympozjum „teatralnym reżyserów i scenografów we Florencji 1970.”)

Szajnę-teoretyka można cytować w nieskończoność. Niezależnie od swady oratorskiej i krasnomówczej wyobraźni jest przecie, jak do tej pory, najlepszym krytykiem i znawcą swojego własnego teatru.

MARIA CZANERLE