

POETYKA I POEZJA TEATRU JÓZEFA SZAJNY

ANDRZEJ ŻUROWSKI

Zjawisko artystyczne określane jako „teatr Szajny” jest już dziś dziełem zamkniętym i należy do pojęć historycznych teatru współczesnego. Choć Józef Szajna nadal jest artystą w pełni sił twórczych — maluje, jeździ po świecie z wykładami — świadomie, z wyboru zakończył swą działalność teatralną. Podobnie jak Jerzy Grotowski, mimo że drogi twórcze obydwu artystów oraz ich odejście z teatru — u Grotowskiego stopniowe, u Szajny nagle — posiada zgoła odmienne podłoże, inne motywacje artystyczne oraz związane jest z odmienną „filozofią” teatru.

Swą własną scenę — warszawski Teatr Studio — Szajna prowadził przez lat dziesięć. Wcześniej solidnie przygotowany przez lata pracy scenograficznej i reżyserskiej, tutaj właśnie, w Teatrze Studio, artystyczny fenomen teatru Szajny ostatecznie skryształizował się i rozkwitł w pełni integralnej kreacji świata.

Józef Szajna urodził się w roku 1922. Zainteresowania artystyczne ujawnił wcześniej — do jego pierwszych „prac”, które cieszyły się rozgłosem na razie lokalnym, należały karykatury nauczycieli rysowane w szkolnej ubikacji. Jak całemu jego pokoleniu, czas dorastania przecina Szajnie wybuch II wojny światowej i hitlerowska okupacja Polski. Wstępuje do konspiracji; ścigany, zostaje schwytyany i w roku 1941 trafia do obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu. Również i tutaj nie zaprzestaje działalności konspiracyjnej. Zdemaskowany, trafia do kompanii karnej. Złapany przy próbie ucieczki — zostaje skazany na śmierć. Po dwóch tygodniach spędzonych w celi śmierci, już wyczytany do rozstrzelania, w ostatniej chwili otrzymuje zmianę wyroku na dożywocie. Ten etap życia w ogromnej mierze na trwałe zdeterminował osobowość artysty i odbił się w całej jego twórczości.

W roku 1948 Szajna rozpoczyna studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W 1952 uzyskuje dyplom grafika, w rok później zamyka studia dyplomem scenografa. W latach 1955—66 związany jest jako scenograf z Teatrem Ludowym w Nowej Hucie, jedną wówczas z najgłośniejszych nowatorskich scen w Polsce; w latach 1963—66 kieruje tym teatrem jako dyrektor i kierownik artystyczny. Na kilka następnych sezonów (1966—71) wiąże się jako scenograf i reżyser ze Starym Teatrem w Krakowie, współpracując równocześnie z Teatrem Śląskim w Katowicach, Teatrem Współczesnym we Wrocławiu i Teatrem Polskim w Warszawie. W

tym czasie powstaje również szereg prac teoretycznych Szajny o teatrze organicznym i jego narracji wizualnej. W roku 1971 zostaje dyrektorem Teatru Klasycznego w Warszawie. Scenę tę w roku 1972 (w którym zostaje również profesorem warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych) przekształca w Centrum Sztuki Studio — posiadające scenę studyjną i eksperymentalną, Galerię Sztuki i Muzeum Sztuki Współczesnej. Po dziesięciu latach z dyktanda Teatru Studio rezygnuje i ogłasza zakończenie swej działalności teatralnej.

Jako scenograf Józef Szajna zadebiutował w roku 1953 w Teatrze Ziemi Opolskiej w Opolu oprawą plastyczną *Młodej gwiazdy* Fadiejewa. Już drugą scenografię — do jednoaktówek Czechowa, w tym samym roku i tym samym teatrze — tworzy w przedstawieniu reżyserowanym przez Krystynę Skuszanekę, z którą (i z jej mężem, reżyserem Jerzym Krasowskim) — związany będzie przez wiele lat ścisłej współpracy w teatrze nowohuckim. W całej biografii artystycznej Szajna zrealizował pięćdziesiąt osiem scenografii.

W roku 1962 w Teatrze Laboratorium 13 Rzędów w Opolu współrealizuje z Jerzym Grotowskim *Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego we własnej scenografii. Właściwy, samodzielny debiut reżyserski Szajny ma jednak miejsce w rok później w Częstochowie, gdzie artysta wystawia *Post u ludożerców* Joanny Gortyczkiej. Od tego czasu reżyseruje coraz częściej, by pełnię osiągnąć w swych najśłynniejszych przedstawieniach w Teatrze Studio — takich między innymi, jak: *Witkacy*, *Replika*, *Dante*, *Cervantes*, *Majakowski*, *Śmierć na gruszy* Wandurskiego. W sumie wyreżyserował dwadzieścia trzy przedstawienia. Poza jednym wyjątkiem (z okresu wcześniejszego) zawsze był twórcą scenografii do reżyserowanych przez siebie spektakli. I nie mogło być inaczej u artysty, który dzieło teatralne programowo uznał za integralne dzieło autorskie.

Z całą grupą polskich artystów — pisarzy, plastyków, twórców teatralnych — Józef Szajna należy do pokolenia „zarażonych śmiercią”. Jak i oni, na swój sposób spłaca dług wobec zgładzonych, niesie w sobie i swej twórczości „epokę pieców”, racjonalizuje koszmar, ewokuje i wyrzuca na zewnątrz własne lęki i obsesje zrodzone w czasie ekstremalnej sytuacji egzystencjalnej. Metaforyzuje, uogólnia doświadczenie i przenosi szerzej — w kategorii przekraczające zdarzenie jednostkowe. Przetwarza i tworczy kieruje świat zdeintegrowany, świat wartości

rozbitych, w którym człowiek rozpaczliwie szuka drogi. Stąd zapewne kreacje teatralne Szajny w swej formie przyjmują kształt świadomie komponowanego chaosu i walki przeciwieństw. Nie przypadkowo zatem i z głębszych uwarunkowań w plastycznej i teatralnej twórczości Szajny wciąż wracają techniki collage'u i deballage'u. Lecz artysta nie poprzestaje na prostej konstatacji dezintegracji świata. Ów świat rozbitych wartości Józef Szajna w swych teatralnych kreacjach poddaje próbom scalania poprzez stopienie go z kulturową tradycją, poprzez przywrócenie potarganej ciągłości. Odwołuje się do archetypów kulturowych i mitów kręgu śródziemnomorskiego. Pojawia się więc w jego teatrze przetransponowany Chrystus, czy raczej mit Chrystusowy, z właściwą mu dialektyką śmierci i zmartwychwstania, dobra i zła, kary i nagrody, męczeństwa i odkupienia. Mit Chrystusowy funkcjonuje w labiryncie świata współczesnego. I tu gdzieś właśnie generalne przesłanie etyczne Szajny znajduje się u podstaw jego poetyki.

Artysta sam sformułował to wyraźnie: „Ucieczka w sztukę jest samoobroną przed kapitulacją wobec świata. (...) To postawa zaprzeczająca bierności, a więc i obojętności wobec zjawisk współczesnych”¹

Sceniczni bohaterowie Szajny — Faust, Dante, Cervantes, inni — to bohaterowie swoistej Drogi Krzyżowej, drogi poprzez Kulturę, uparcie w swej „drodze przez mękę” dążący ku katharsis. W owej wędrówce dostępują poznania tragicznego i znaczą koleje losu człowieczego. Losu indywidualnego i losu zbiorowego.

Swoją koncepcję sceniczną Szajna nieraz nazywał „teatrem integralnym”, jako że traktuje on teatr jako właśnie integralną syntezę sztuk. Uważa przy tym dzisiejszą sztukę — więcej: cywilizację współczesną — za opartą na obrazie. Zatem i teatr powinien być dziełem przede wszystkim wizualnym. Bogatszym od malarstwa o trzeci wymiar. Stąd to przypisywanie scenografii szczególnej rangi w organizacji przestrzeni — podstawy dzieła scenicznego Szajny. „Horyzont i perspektywę teatru — pisał — widzę w nowej konstrukcji zdarzenia scenicznego, w nowym języku przekazu teatralnego, w nowej funkcji przestrzeni scenicznego wyznaczającej kierunki działań.”² Już we wczesnym okresie

¹ Józef Szajna (w): Andrzej Hausbrandt, *Rozmowy z ludźmi teatru*, Kraków 1973, s. 81—82.

² Józef Szajna, *Problem teatru*, Teatr nr 11/1965.

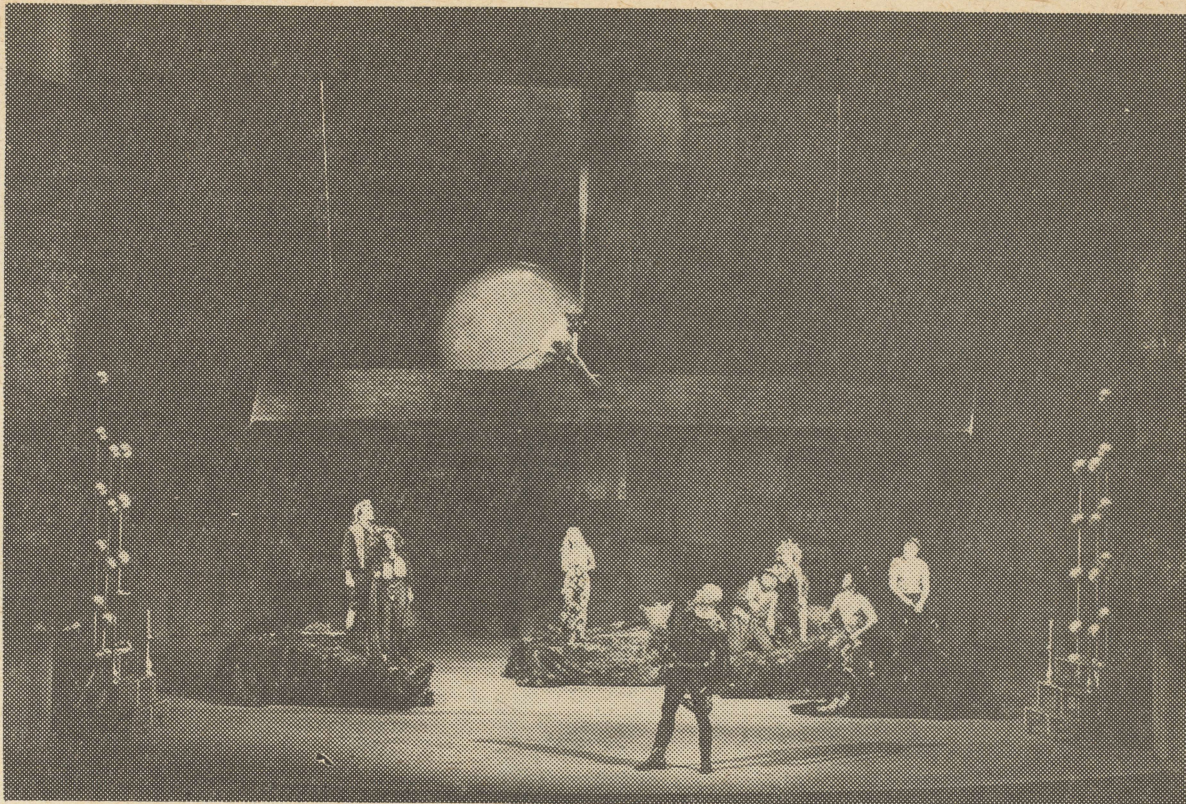
twórczości — we współpracy ze Skuszą i Krasowskim w Nowej Hucie Szajna pasjonuje się funkcjami przestrzeni scenicznej w działaniach teatralnych.

W kompozycjach scenograficznych stosuje wówczas formy abstrakcyjne wywodzące się ze sztuki informel, dużą rolę przypisuje kolorowi, w czym obserwować można wyraźne związki z abstrakcją strukturalną. Jako scenograf od samego początku sprzeciwia się ilustrowaniu miejsca akcji dramatu — dąży do stworzenia jego plastycznej syntezy. Stąd był już tylko jeden naturalny krok do podjęcia się autorskiego — jako reżyser, inscenizator — wypełniania owej przestrzeni-syntezy dramatu.

U samych podstaw koncepcji teatru Szajny znajduje się — decydująca w dalszych konsekwencjach dla jego poetyki — przekonanie o pełnej autonomiczności, odrębności i nieprzystawalności świata sztuki scenicznej do tak zwanego „podobieństwa życiowego”. Dla tego stanowiska o relacji pomiędzy rzeczywistością artystyczną a realną, o ich wzajemnej odmienności, wielce charakterystyczna jest autorefleksja Szajny: „Nie myślę o naturze prawdziwej, łączy mnie z Stanisławskim czas, który nas dzieli, lecz zgadzam się z jego tytułem *Moje życie w sztuce*”³. Nie znaczy to wszakże bynajmniej, iżby kreacje sceniczne Szajny obracały się w jakichś rejonach iluzorycznych, arealnych i wyłącznie abstrakcyjnych. Przestrzeń sceniczna, o której funkcji w dziele teatralnym Szajny była już mowa, jest — niezależnie od inscenizowanego dramatu czy tematu — zawsze osadzona w cywilizacji XX-wiecznej. A wkraczający w tę przestrzeń człowiek zostaje tą przestrzenią z jednej strony osaczony i wtopiony w nią, z drugiej zaś — sam ją określa i motywuje.

Przedmioty realne, często powściągnięte, wręcz banalne, przeniesione przez Szajnę ze świata rzeczywistego w rzeczywistość spektaklu, uzyskują w nim inny, metaforyczny wymiar — wymiar poetycki. Poddane nowym układom, odmiennym, zaskakującym relacjom, tworzą całe ciągi znaków plastycznych o oryginalnych walorach semantycznych.

Padło sformułowanie: wymiar poetycki. Odnosi się ono nie tylko do wybranych elementów, z których Szajna buduje dzieło sceniczne, lecz jest niejako fundamentem całości zjawiska — kreacji zwanej teatrem Szajny. Wymiar poetycki o konkretnym zresztą, wywodzącym się z plastyki rodowodzie i o dosyć szczególnym charakterze. „Poezja to obrazy, a nie słowa”⁴ — mówi Szajna. W tym arbitralnym sformułowaniu nie należy, rzecz jasna, doszukiwać się jedynie odniesień do plastyki, choć są one również oczywiste i zrozumiałe w ustach reżysera-plastyka. Idzie tu natomiast przede wszystkim o rozumienie poezji nie jako rodzaju literackiego, lecz



sposobu oglądu, kategorii pojmowania i kreacji świata.

Poezja jako styl myślenia. Tak można by określić podstawową właściwość teatralnej kreacji Józefa Szajny. Poezja realizująca się głównie poprzez wielowymiarowy asocjacyjny i semantyczny obraz. Owej dominacji obrazu nie należy wszakże absolutyzować w takich kategoriach, które by pozwalały uznać teatr Szajny za jeszcze jeden produkt współczesnej „cywilizacji obrazkowej” w jej zwłaszcza formach wulgarnych, otaczających nas zewsząd — dopadających na ulicach wielkich metropolii, w śmietniskach kolorowo zadrukowanego papieru w kioskach z czasopismami, przed telewizorem. Naturalnie — dominacja obrazu w dziele Szajny wyrasta z owej otaczającej nas zewsząd cywilizacji, lecz przerasta ją zdecydowanie właśnie w swym poetyckim, uogólniającym zjawiska wymiarze.

Artysta pisał: „Przyszedłem do teatru z zewnątrz ze świadomością, że sztuka czy w ogóle cywilizacja XX wieku opiera się na obrazie. (...) Jeżeli utożsamimy teatr z miejscem realizacji interesów grup literackich, aktorskich, reżyserskich, to zratujemy możliwość aktu twórczego w teatrze! (...) Opowiadam się za teatrem zintegrowanym, za emancypowaniem wizualnej strony teatru (...). Mnie nie interesuje teatr literacki czy interpretacyjny, lecz teatr autonomiczny (...), teatr, w którym wartości podmiotu, czyli osobowość realizatorów, przenikają w dramat sceniczny (...). Nigdy nie zgodziłbym się na rolę biernego ilustratora cudzych treści. Wydaje mi się, że wzięcie konkretnej sztuki na warsztat teatralny jest zaproszeniem autora do współpracy przy animatorze. Tak, to najlepsze słowo. Mając uprawnienia reżyserskie, nie uważam się za reżysera — to określenie trąci profesją — a właśnie za animatora, kogoś, kto uruchamia przedstawienia”⁵.

Przytoczenie tej dosyć obszernej wypowiedzi wydaje się uza-

sadnione, gdyż odsłania ona zupełnie zasadnicze pryncypia Szajny w pojmowaniu dzieła teatralnego i funkcji jego kreatora. Traktuje o wiodącej roli obrazu, o którego związkach z „poezją jako stylem myślenia” teatru Szajny była już mowa przed chwilą. Równocześnie artysta wyraża swój stosunek do utworu literackiego pośród innych tworzyw dzieła teatralnego, do której to kwestii przyjdzie jeszcze powrócić. Wreszcie formułuje tu Szajna swoje rozumienie „teatru autonomicznego” z wiodącym w nim planem wizualnym i uznaje inscenizatora za kreatora absolutnego.

Mamy zatem daną trójwymiarową przestrzeń, którą inscenizator wypełnia autonomiczną kreacją teatralną o walorze poetyckim. Należy rozejrzeć się w podstawowych elementach konstrukcji tej przestrzeni i w ich wartościach semantycznych. W scenografiach Szajny występuje taki sam stosunek do przedmiotu będącego elementem całościowej kompozycji, jaki można obserwować w jego malarstwie — mianowicie elementom tym nadawane zostają funkcje, znaczenia, sceny często odmienne i szersze od pierwotnie przyjętych w życiu realnym. Już we wczesnych pracach scenograficznych Szajny pojawiają się podesty, które same w sobie nie znaczą nic, dopiero w relacji z aktorem interpretują — oczywiście w porządku metaforycznym — pozycję bohaterów w świecie przedstawionym, ich rangę i znaczenie. Podobnie rekwizyt — których w przedstawieniach Szajny spotyka się całą mnogość — nie jest plastycznym ozdobnikiem. Funkcja rekwizytu określa się poprzez akcję; poprzez akcję forma, plastyczny znak uzyskuje walor semantyczny.

Wciąż powracającym w kolejnych inscenizacjach znakiem teatralnym jest drabina. Podobnie jak podest, w relacji z aktorem

drabina ta uzyskuje funkcję znaku wywyższenia bądź ponizienia postaci; w późniejszych pracach gra również rolę autocyfatu — elementu oswojonego z odbiorcą podczas jego kontaktu z wcześniejszymi kreacjami i znaczącego poprzez nie. Najpełniej bodaj swą funkcję metaforyczną prezentowała drabina w *Dantem*, gdzie w istotny sposób współtworzyła opowieść sceniczną o doskonaleniu się, mozolnym wznoszeniu się ku dobru i prawdzie.

Szczególnym rodzajem budowanych przez Szajnę „pejzaży” są horyzonty, ekrany i abstrakcyjne formy geometryczne; autonomiczne organizacje plastyczne niosące określoną atmosferę, klimat zdarzenia. Atmosferę grozy, tajemnicy — a więc plan emocjonalny — budują również rozmaite obnażone mechanizmy zegarów, rozhuśtane lampy, płonące świece. Tworzą one klimat swoistej nadrealności, ewokują ponadrealną sferę świadomości i stany wewnętrzznego rozchybotania, na swój sposób obniżając stany psychiczne bohaterów. W każdym wszakże wypadku znaczenie znakowi nadaje konkretna sytuacja sceniczna.

Hiperbolizacja powszedniej funkcji, jaką posiadają w świecie rzeczywistym, występuje często w odniesieniu do konkretnych przedmiotów użytkowych. Proteza — tak częsty element kreacji Szajny — w świecie realnym służy jako uzupełnienie, aparat zastępczy — jest sztuczna, oznacza kalectwo. W przedstawieniu proteza poszerza swój zakres znaczeniowy — symbolizuje ogólny stan danej rzeczywistości scenicznej. Podobny do protezy walor semantyczny posiadają u Szajny wózki inwalidzkie, laski, kule, manekiny pozabawione kończyn, często rozprute i wybebeszone, same kończyny bądź głowy bez oczu. Wszystkie one uzyskują walor swoistych protez — oznaczają niepełność, okaleczenie, ułomność. Niebagatelny jest przy tym materiał, z którego owe „protezy”

³ Józef Szajna, x x x, *Teatr* 1974, nr 2.

⁴ Cytat wg: Maria Czernerle, *Szajna*, Gdańsk 1974, s. 128

⁵ Józef Szajna, *Perspektywy nowego teatru* (wywiad), *Kamena* 1969, nr 25



zostały wykonane. Materiał sztuczny, nienaturalny — znak sztuczności współczesnej cywilizacji. Szczególnie ostro uwytkła się to w zderzeniu z materią naturalną. Jak w *Replice*, w której kalecy bohaterowie w kalekim świecie protez i fantomów brali w ręce grudy ziemi, przesyppowali ją przez palce, podawali widmom. Ostra opozycja natura-cywilizacja współorganizowała plan znaczeń — opowieść o człowieku współczesnym, który osławia protezy, uczy się żyć na śmietniku cywilizacji, ale prawdę, oczyszczenie odnajduje dopiero przez metafizyczne dotknięcie ziemi.

Obok protez i innych przedmiotów posiadających funkcję protez świat-rumowisko-cywilizację współczesną współkształtują na scenie Szajny rury piecowe, druty, koła zębate, koła rowerowe, makiety strzelnicze, worki treningowe, wanny, taczki. Stały rekwizyt-znak, jakim są u Szajny taczki, to narzędzie pracy, ale równocześnie figura niewolniczego przywiązania człowieka do pracy, człowieka-więźnia przykutego do taczki. Rekwizyty te tworzyły na przykład zespół asocjacyjny z obozem zagłady w zrealizowanym wspólnie z Jerzym Grotowskim, w scenografii Szajny, *Akropolis*. Akcję sztuki Wyspiańskiego twórcy przedstawienia przenieśli z Wawelu do obozu koncentracyjnego — i oto bohaterowie w więziennych pasiakach i chodakach w czasie akcji sami budowali z rur i drutów ów nieludzki świat. Bywa, iż Szajna absolutyzuje narrację plastyczną. Wówczas cała sekwencja obywatela się bez udziału aktorów. Tak działo się na przykład w scenie bitwy w *Śmierci na gruszy* Wandurskiego, gdy walące się na siebie stopy żelastwa nieruchomiały we wstrząsający pejzaż wojny. Przykłady te wydają się symptomatyczne. Z jednej strony ukazują rodzaj funkcji i sposób nadawania ich przez Szajnę poszczególnym elementom, z których buduje przestrzeń sceniczną. Z drugiej zaś — prezentują, iż mimo obfitości owych znaków plastycznych zasada, która je organizuje, jest

redukcja, synteza i skrótowa uformość kreacji zdeformowanego świata.

Narracja plastyczna, wizualna, zdecydowanie w teatrze Szajny dominuje, zatem i słowo, i aktor zostają jej podporządkowane. Nie prowadzi to jednak do zredukowania roli aktora, powoduje natomiast zdecydowaną przemianę jego tradycyjnych funkcji oraz zmusza do przewartościowania aktorskich środków wyrazu. W syntetycznym świecie przedstawień Szajny również i aktor nie może imitować na scenie swej rzeczywistości psychofizycznej, lecz poddaje ją syntetyzującej deformacji. Stąd u aktorów teatru Szajny charakterystyczne jest rozrywanie ciągów przyczynowo-skutkowych, demontaż osobowości, granie ostrymi kontrastami. Gra zdecydowanie antypsychologiczną aktor buduje tutaj nie anegdotę o postaci, lecz ideę. Z technicznego punktu widzenia jest więc rzeczą naturalną, że w teatrze Szajny nie ma prób analitycznych przy stole — aktor od razu staje na scenie, „szuka się” w przestrzeni, w kształtowaniu wspólnie z reżyserem obrazie i ogólnej wizji.

Podstawą tak rozumianego aktorstwa jest założona sztuczność — odciecenie się od wzorów i doświadczeń „z życia”. Granie ponad psychologią indywidualną w sposób bezpośredni — z pominięciem portretu psychologicznego — buduje uogólnienie. Aktor skupia się na środkach zewnętrznych — na wyrazowości ciała, głosu, mimiki. Tworzy bohatera jako konstrukcję niejako abstrakcyjną. Nie utożsamia, lecz demonstruje postać. Jest nosicielem znaków plastycznych. Gra upersonifikowane ponadindywidualne pojęcia, jak siła, poddaństwo. Otaczające bohatera i wykorzystywane przez niego w bezpośrednim kontakcie „protezy” dookreślają go i zarazem są dookreślone przez wyposażenie aktora — ciemne okulary, bandaże, garby, obuwie deformujące chód. Kostiumy — wykonane z tych samych, wspomnianych wyżej, materiałów, co i dekoracje — uprzedmiotowiają postać, typologizują bohaterów, asocjacyjnie dookreślają ich funkcje. Wraz z

charakteryzacją, która pozbawia twarze cech indywidualnych, kostium nie daje aktorowi żadnego oparcia psychologicznego czy historycznego — wręcz przeciwnie: dookreśla, jak się powiedziało, jego funkcję, jedną z trzech w tym teatrze funkcji podstawowych — więźnia, władcy i nagięcia.

Nagi, władca, więzień — to oczywście realizowane przez bohaterów archetypy. Status bezmiennego, poddanego unifikacji więźnia określa pasiaki bądź worki, naga czaszka lub czapka więźnia, chodaki. Tak, jak porzucone zniszczone buty w *Replice* znaczą ślad po zgłodzonych. Z kolei buty z cholewami należą do podobnie zuniformizowanego władcy, dyktatora. W jego sylwetce dominuje czerń lub czerwień, krój kostiumu kojarzy się ze zdeformowanym mundurem hitlerowskim. Zautomatyzowana postać wyposażona w rekwizyty w rodzaju maski przeciwwgazowej posiada charakterystyczną skrótowo-metaforyczną ze znakami przemocy i zbrodni. Wielcy indywidualiści natomiast — jak Dante, Cervantes — są nadzy, i nagość ta w wymiarze poetyckim przedstawienia więcej znaczy niż tylko obnażone ciało.

Dalekie od powszechnie stosowanych środków wyrazu aktorstwo w teatrze Szajny — którego mistrzowskimi realizatorami są Irena Jun i Antoni Pszoniak — często graniczy z pantomimą. Bezpośrednim przy tym partnerem aktora jest nie tylko drugi aktor, ale, i to często bliższym nawet — plastyczna materia planu gry. W tym bezpośrednim kontakcie ze światem rzeczy, w pełnym z nim utożsamieniu, następuje reifikacja człowieka. A czasem równocześnie... personifikacja przedmiotu, jego animizacja, przydanie mu funkcji ludzkich. Człowiek może być — zdaje się mówić Szajna — człowiek jest kukłą; kukła może być, kukła jest człowiekiem. Człowiek jest kaleki, bo kaleki jest świat. Choć wszystkie tego typu cezurzy są ze swej natury mało precyzyjne, teatralną biografią Józefa Szajny można najogólniej

„Replika” Szajny w T. Studio w Warszawie — 1973 r. Scena zbiorowa. Reż. i scen. Józef Szajna (fot. Aleksander Jajowski)

podzielić na trzy etapy. Pierwszy — od debiutu do podjęcia się reżyserii okres wyłącznie scenograficzny, czas jakby przygotowania zespołu form i skrytykowania koncepcji ogólnej, od roku 1963 do inscenizacji *Fausta* Goethego w Teatrze Polskim w Warszawie w roku 1971, kiedy to poprzez kolejne próby artysta w praktyce poszukuje pełnej formuły teatralnej; i wreszcie okres trzeci — 1972—82 — w którym w Teatrze Studio w pełni realizuje się teatr autonomiczny Józefa Szajny. Cała ta biografia, a i każdy z jej etapów jest dążeniem w rozwoju, z wyraźnym poszukiwaniem syntezy obrazowej, z bardzo typową dla artysty drogą od szczegółów i ich nagromadzenia do selekcji i uogólnienia.

Dla stosunku Szajny jako reżysera do literatury dramatycznej momentem kluczowym była inscenizacja *Fausta* Goethego. Nie tyle nawet dla a priori założonego stosunku, ile dla jego pełnej realizacji praktycznej, gdyż już wiele lat wcześniej Szajna teoretycznie rzecz precyzował wyraźnie, kiedy w roku 1959 mówił o autonomii teatru: „Istnieje moment, w którym teatr przechodzi z rejonów myślenia interpretacyjnego utworu w jakość nową, niezależną wartość oglądaną równocześnie w różnych wymiarach. Jest to moment, kiedy dramata przestaje być partyturą, a zdarzenia sceniczne stają się własną improwizacją”⁶.

Faust nie był pierwszym scenicznym ucieleśnieniem tej koncepcji, lecz szczególnie ewidentnym, pełnym i konsekwentnym. Stosunek Szajny do *Fausta* Goethego można porównać do stosunku Goethego wobec wcześniejszych realizacji literackich mitu faustycznego. Tak w planie form plastyki scenicznej jak w sferze zasobów treściowych i niesionych przez nie przesłań ogólnych. Szajna podjął z Goethego ogólny mit — temat dążenia jednostki do samopoznania — który przeniósł na współczesną cywilizację, napiętnował własnym stylem myślenia i widzenia rzeczywistości.

Zarówno faustyczny temat, jak i niesione przezeń przesłania egzystencjalne miały niejednokrotnie wracać w inscenizacjach Szajny w Teatrze Studio. W sposób szczególnie wyrazisty objawiło się to w przedstawieniu *Dante* (1974) opartym na *Boskiej komedii*. Nadto ta właśnie premiera nad wyraz jasno obrazuje charakterystyczne dla teatru Szajny relacje pomiędzy teatrem a inspirującą go literaturą. Ze strof *Dante*go w scenariuszu Szajny pozostają jedynie ułamki tekstu, który zresztą w swym przebiegu fabularnym, rozdzielaniu poszczególnych kwestii bohaterem oraz w ich wyidealizowaniu i funkcjach podlega bardzo daleko idącym przeobrażeniom. Poprzez przydanie bohaterowi bezmiennego korowodu pamiętków samotną wędrowkę *Dante*go

⁶ Józef Szajna o teatrze współczesnym, Teatr 13 Rzędów. Materiały — dyskusje. Opole, październik 1959

z *Boskiej komedii* Szajna przekształca w artystyczną figurę odwiecznej wędrowki ludzkości, poszukującej motywacji i celów.

Także w *Dancem* pojawia się na scenie słynna drabina Szajny. I tutaj jest ona metaforą, plastycznym znakiem pięcia się w zwyż, ku Dobru — ku Bogu rozumianemu jako imperatyw moralny. Do owej doskonałości droga prowadzi poprzez cierpienia — poprzez piekło, które u Szajny symbolizują postacie Charona i Cerbera. Piekło ludzkiego cierpienia jest niezbywalnym etapem poznania, po którym dopiero wędrowka ku jasności może mieć znamiona świadomego wyboru.

„Aliści w przedstawieniu Szajny wędrowka *Dante*go — wbrew poematowi — rozpoczyna się od czyścica i dopiero stąd poprzez piekło ku niebu. Staje się to swoistą figurą trudnego optymizmu wędrowki człowieczej. Drogi człowieka, który z codziennych poziomów musi dopiero — jak gdyby zgodnie ze słowami modlitwy *Ojciec nasz* — „zstać do piekieł”, na dno, aby stać się zdolnym do wędrowki ku szczytom. I tak *Dante* staje się u Szajny *Everymanem*, alegorią doli człowieczej.

Pamiętać przy tym należy, że w modlitwie *Ojciec nasz* — słowa „zstał do piekieł” odnosią się do Chrystusa. W scenicznej wersji Szajny *Beatrycze* staje się alegorią odrodzenia poprzez miłość, *Dante* zaś — alegorią niezbywalności ofiary i odkupienia. I oto w pewnym momencie Szajna obydwie te postacie kształtuje w formę Piety — znakiem plastycznym nakładła na nie inny wymiar: transformacja *Beatrycze* w *Marię* alegoryzuje ideę miłości, zaś *Dante*-*Chrystus* staje się alegorią zmartwychwstania poprzez cierpienia, czyli poprzez — co jest stałym motywem Szajny — poznanie tragiczne. Zmartwychwstanie człowieka, czyli odrodzenie zagubionych wartości pod przewodnictwem miłości.

Przy niezależności obrazowej Szajny *Everymanem*, alegorią *komedii*, *Dante* jest wszakże adekwatny wobec idei tekstu. Mit, fabuła alegoryzuje „zawsze i wszędzie”, lecz równocześnie alegoryzuje też doświadczenia współczesności. U kresu człowieczej wędrowki, w finale przedstawienia *Charon* rozpina *Dante*go na kole. Obraz ów, wywieziony z renesansowej ikonologii, to w najdoskonalszą z form wpisana najdoskonalsza z istot. Doskonałość ludzkiego ciała, człowieka staje się niezbywalnym składnikiem potencjalnej doskonałości świata, kiedy zmartwychwstanie odrodzony cierpieniem.

Jak *Dante* służy materiałem szczególnie sposobnym do śledzenia na scenie Szajny relacji literatury i teatru, tak relacje teatru i plastyki najbardziej ewidentnie zarysowała *Replika*. Punktem wyjścia, inspiracją *Repliki* nie był dramat ani żadne inne źródło literackie, lecz dzieło plastyczne Szajny — *Reminiscencje* — *environment*, czyli przestrzenny układ plastyczny uwolniony od ścisłych wymogów kompozycyjnych. Tak w *Remi-*

niscencjach jak i w zainspirowanej przez nie *Replice* występowały te same elementy o tej samej semantyce: pasiaste, niczym wiezienne drechlicy, tarcz strzelnicze o kształcie sylwetek ludzkich, drewniaki, schodzone buty — znaki ludobójstwa. Zgodnie z kompozycją *environment* widz wchodził w środek planu *Reminiscencji*, był wewnątrz — otoczony, osaczony przez dzieło. W *Replice* optyka zmienia się zdecydowanie. Zmieniają ją aktorzy, którzy wkraczają w plan zdarzenia, widz natomiast pozostaje teraz na zewnątrz kręgu działań, staje się ich obserwatorem. Wprowadzenie aktorów statycznemu wcześniej dziełu plastycznemu przdało inny wymiar w przestrzeni na nowo zagospodarowanej przez funkcjonowanie w niej człowieka — czas. Następstwo działań scenicznych uformowało fabułę przebiegającą w określonym następstwie czasowym.

Tak oto odmiennosc *Repliki* jako dzieła teatralnego od jego plastycznego pierwowzoru zeterminował aktor i widz oraz ich wzajemne relacje. Widz został wyprowadzony poza obszar dzieła i uzyskał funkcję obserwatora teatralnej akcji. Dzięki aktorowi nastąpiło uporządkowanie jednoczesnych wrażeń plastycznych w fabułę o przebiegu czasowym oraz stworzenie w działaniach aktorskich żywej relacji człowiek-rekwizyt. Aktor wyzwoili dramaturgię zdarzenia.

Reminiscencje były dziełem jednoznacznym — krzykiem pamięci, memento, w kształcie artystycznej syntezy przywracającym przed oczy piekło II wojny światowej i hitlerowskich obozów zagłady oraz pokłonem ocalałego przed cieniami tych, którzy nie przetrwali. *Replika* także roztaczała pejzaż świata zdeintegrowanego, stratomanego nękczemnością, w którym działali zniewoleni i zniewalają-

cy, w którym człowiek poprzez dantejskie piekło dążył ku światłości, na śmietniku cywilizacji odnajdywał i brał w ręce żywą ziemię, a w finale afirmował ideę trudnego optymizmu — nadziei, usymbolizowanej na scenie aktem obmywania się wodą z błota, przez które człowiek brnął w upodleniu. Przeobrażenie się wszakże zdarzenia plastycznego *Reminiscencji* w teatr *Repliki* zmieniło wymiar fabuły — jednoznaczność realiów z czasu II wojny światowej przekształciło w uogólnioną figurę terronu. Terroru, który w swej ekstremalnej postaci zaistniał w obozach koncentracyjnych, lecz który w nich się nie wyczerpuje. Miał przeto Szajna prawo w programie premiery interpretować temat *Repliki* jako rzecz „o agonii świata i naszym wielkim optymizmie (...). Bunt przeciw bezsensowności życia i niepotrzebnej śmierci”. Charakterystyczna dla szeregu elementów, z których składała się kompozycja *Repliki* — jak zresztą i wielu innych dzieł Szajny — była ich brzydota. Artysta jest generalnie przeciwny estetyzacji, lecz owa zamierzona brzydota posiada szerszy niż tylko natury estetycznej sens w kreacji świata rozpadu.

„Najgłośniejsze bywa milczenie” — mówi Szajna. Zuniwersalizowana wizja zagłady i próby ucieczki, jaką była *Replika*, obywatela się bez słów. W tym teatrze jedynie czasem głośniejszy oddech, szepł lub krzyk rozrywały i potęgowały ciszę. Ów niemy krzyk protestu i westchnienia nadziei.

Całkowita rezygnacja z tekstu w *Replice* była zabiegiem krańcowym i w teatrze Szajny incydentalnym. Niemniej jest w tym teatrze zasadą, że słowo dostosowa-

⁷ Cytat wg: M. Czernerle, op.cit., s. 134

wane zostaje do obrazu, nigdy zaś odwrotnie. Całość tekstu zaś komponowana jest tą samą co obraz metodą swobodnego collage'u. Stopniowo, w późnych inscenizacjach tekst zostaje tak ograniczony, że może funkcjonować jedynie w obrębie autonomicznego dzieła teatralnego — jako zapis samodzielny nie jest samoistnym dziełem literackim i staje się właściwie nieczytelny. Równocześnie kolejne kreacje Szajny podlegają coraz większej uniwersalizacji, bezpośrednio asocjacje obozowo-wojenne przestają w nich dominować. Bardzo wyraźne jest to już w *Dancem*, jeszcze dobitniejsze w *Cervantesie* (1976). Inaczej niż wcześniejszy *Witkacy* i *Dante*, *Cervantes* nie posługuje się scenariuszem opartym na innym utworze literackim — jest to tekst autorstwa Szajny jedynie inspirowany ogólnymi motywami *Don Kichota*. Najogólniej mówiąc przedstawienie *Cervantesa* to wielkie pytanie o tożsamość jednostki, artysty, o jej możliwość realizacji w społeczności i o to także — co z tej jednostki pozostaje w zbiorowej pamięci historycznej. Ideę owej wiecznej walki o tożsamość, walki z małością i nękczemnością, realizuje u Szajny *Rycerz*. Nie jest on ani *Cervantesem* tylko, ani jedynie *Don Kichotem*. Ów *Rycerz* — w wyszarzałym w bojach dzisiejszym piaszczu żołnierskim, ze zlaną kopią w dłoni — jest nimi, ale jest równocześnie ponad nimi. Jest ideą ogólną, w którą wpisują się pokolenia poszukiwaczy tożsamości, umykając przed unifikacją.

W *Cervantesie* dobitnie ujawnia się i niejako uzyskuje swą ostateczną formę proces dochodzenia Szajny do kreacyjnej pełni poprzez ograniczenie, stopniową selekcję. Spektakl redukuje wielość plastycznych bodźców, jest o wiele od poprzednich oszczędniejszy, stonowany, oparty



na prostych kontrapunktach. To redukowaniu inscenizacyjnej obfitości prowadzi do większego niż poprzednio wyeksponowania aktora i jego działań. A równocześnie bynajmniej nie zubaża metaforycznej, poetyckiej warstwy zdarzenia. Pięknie dowodzi tego finał *Cervantesa*. Oto Rycerz jest palony na stosie — konkretnie: w balii, w której po ukrzyżowaniu bohatera myli go jego rodzice. Spłonął. Na ekranie pojawia się cień Rycerza, a ze „stosu” ulatuje biały gołąb i krąży nad widownią — ponad nimi... Poetyckie uogólnienie i zarazem dalekie skojarzenie z teatrem średniowiecznym, w którym bywało, że po śmierci Jezusa gołąb wyfruwał z męczeńskiego krzyża. Biały gołąb nad nami — legenda i prawda, które przetrwały...

Wrato, na koniec tej próby zarysowania węzłowych elementów teatralnej poetyki Józefa Szajny i charakteru poetyckiego wymiaru jego sceny, zwrócić uwagę na pewien trop osadzający to zjawisko w ciągu tradycji. Nie należy go oczywiście absolutyzować, a traktować jako jeden właśnie z dostępnych tropów interpretacyjnych dzieła Józefa Szajny, jeden z korzeni jego teatru. Otóż można uznać, że Szajna jako już samodzielny inscenizator w praktyce ucieleśnił pewne idee i teoretyczne postulaty Witkacego. Pisał Witkacy: „My chcemy w teatrze być w zupełnie innym świecie, w którym by wypadki wynikające z fantastycznej psychologii osób zupełnie życiowo niekonsekwentnych (...) dawały w dziwaczności swych powiązań stawanie się w czasie jako takie, nie uwarunkowane żadną logiką oprócz logiki samej formy tego stawania się”⁸.

To zdumiewające — Witkacy nigdy nie potrafił ucieleścić ani nie doczekał scenicznego ucieleśnienia swej idei. W pół wieku później dojrzała twórczość Józefa Szajny w Teatrze Studio stała się jak gdyby spełnieniem Witkacowego postulatu. Absolutyzacja tego tropu, powtórzmy, byłaby grubym uproszczeniem. Niemniej odbija się tutaj tak istotny w teatrze Szajny motyw — tęsknota za tradycją i kulturową ciągłością. Tęsknota spełniona. Spełniona w teatrze głębszym i pojemniejszym niżby to zakładał Witkacowy postulat Czystej Formy. Teatrze bowiem, w którym z czystych form oryginalnej poetyki rodzą się konstatacje ogólne i przesłania spełniane w szerokim wymiarze poetyckim.

⁸ Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze* (w): *Myśl teatralna polskiej awangardy*, Warszawa 1973, s. 165—166.

Bibliografia rozproszonych w czasopiśmie publikacji poświęconych teatralnej i plastycznej twórczości Józefa Szajny oraz jego własnych wypowiedzi teoretycznych obejmuje setki pozycji. Szczególnie istotne są trzy książki, które w wielu punktach inspirowały mój esej: Maria Czerner, *Szajna*, Gdańsk 1974; Elżbieta Morawiec i Jerzy Madeyski, *Józef Szajna* (plastyka, teatr), Kraków 1974, a zwłaszcza monograficzne studium Zofii Tomczyk-Watrak, *Józef Szajna i jego teatr*, Warszawa 1985.

LEKTURY DRAMATU

Niewytłumaczalny obłęd albo o tym, jak car Mikołaj z prorokiem Ilją we wsi Grzybowszczyzna się spotkali

KRZYSZTOF KOPKA

Cara zauważono po raz pierwszy w Krynkach, jak na rynku z Żydami gadał. Rozpoznały go baby. Podawał się wprawdzie początkowo za handlarza świętych obrazów, Mikołaja Regisa, ale nikogo to przecież nie zwiodło. Nic wszak w tym dziwnego, że cudem uniknąwszy śmierci starał się pozostać w ukryciu. Mówiło się po wsiach, a nawet ojciec Timofiej w cerkwi potwierdzał, iż car żyje i w przebraniu po świecie chodzi. Toteż ci najwierniejsi w skrytości ducha oczekiwali jego powrotu.

Wiedzieli, że wraz z powrotem cara świat, który „wyszedł z ram”, powróci w swe odwieczne koleiny. Znowu będzie się żyć po bożemu, łatwiej i dostatniej. Urodzaje będą takie same, jak te, o których starcy opowiadają; krowy znowu będą dawać tyle mleka, co kiedyś, a młodzi przestaną drwić z mądrości, wiary i zwyczajów swoich rodziców.

Gdy więc Mikołaj Romanow pojawił się wreszcie w Krynkach (a nie mógł się nie pojawić, bo zbyt wielu wiernych jego przyjszcia oczekiwało), przyjęto go z należnymi honorami. Zamieszkał w chałupie Aleksego Bonifaciuka, któremu w 1905 roku sam medal za odwagę w tłumieniu rewolucji nadał. Rozpoczęło się nieustające święto. Okoliczni chłopci spieszyli do Ostrowia Południowego (tam bowiem mieszkał Bonifaciuk i jego znakomity gość), żeby ujrzeć cara i złożyć mu dary. Mikołaj wraz ze swą naprędce utworzoną świtą wychodził do oczekujących, łaskawie przyjmował ich hołdy, a potem powracał do chałupy, by — popijając przyniesiony samogon — dyskutować w ścisłym gronie nad przyczynami utracenia przez siebie władzy oraz drogami prowadzącymi do jej odzyskania. Problem był niełatwy. Trzeba było wiele wojska oraz następcy tronu. Kwestię armii, jako bardziej skomplikowaną, postanowiono odłożyć na później, tymczasem zaś wziąć się do sprawy przedłużania dynastii. Naturalnie matką carewiczka mogła być tylko panna najpiękniejsza, najmądrzejsza i najbardziej cnotliwa. By taką wybrać, urządzono konkurs: zbiegły się wszystkie dziewczyny ze wsi, aby car mógł je sobie obejrzeć i posłuchać ich odpowiedzi na zadawane przez siebie pytania. Z rywalizacji tej wyszła zwycięsko córka Bonifaciuka — Tamara.

Lecz wraz z wyborem kandydatki na żonę skończył się dla cara czas nieustającego festynu i zaczęły się problemy. Po pierwsze, trzeba wziąć ślub. Musi on być, jak na carską rodzinę przystało, odpowiednio uroczysty, a więc nie może go udzielić pierw-

szy lepszy ciemny pop, taki jak miejscowy ojciec Timofiej. Bez porównania lepszy jest Syn Boży, czyli Ilja, który wraz z Matką Boską Nowojeruzalimską, Świętymi Apostołami i Archaniołami przebywa w sąsiedniej wsi Grzybowszczyzna.

Ilja zstąpił powtórnie na ziemię dla tych samych przyczyn, które spowodowały pojawienie się cara. Zbyt wielka już była niedola i rozpacz ludu prawosławnego. I Mikołaj, i Ilja byli zwiastunami nowego — a właściwie powrotu do starego — życia.

Czy jednak aż dwóch takich mocarzy w dwóch niewielkich, biednych i sąsiadujących ze sobą wioskach białostockich to nie jest cokolwiek za dużo? I car, i Syn Boży nie są nawzajem zachwyceni swym istnieniem. Traktują siebie jako konkurentów do rządu dusz, toteż ich pierwsze spotkanie ma przebieg dramatyczny i — na odpowiednio niższym, ludowym poziomie — przypomina pewne epizody ze zmagania papieża Grzegorza VII z cesarzem Henrykiem IV. Kłótnia Ilji z Mikołajem ma jednak pomyślny finał. Car ziemski i wysłannik cara niebieskiego postanawiają współdziałać w walce o Nowe Królestwo na ziemi. Pierwszym krokiem na tej drodze jest udzielenie przez Ilję ślubu Mikołajowi i Tamarze.

Kto wie, jak by się sprawy dalej potoczyły, gdyby nie to, że dawny narzeczony Tamary — Kosma strzelił podczas ceremonii zaślubin do swego zwycięskiego rywala. Nie trafił wprawdzie i sam zginął zarąbany przez rozścieczonych chłopów, ale ta śmierć zmieniła zupełnie sytuację. Teraz już bez wątplenia życiem dwóch białoruskich wsi zajmą się polskie władze. Car musi na jakiś czas zniknąć. Sowiecie zaopatrzeni, ruszyli w dalszą drogę. Ale powróci. Na pewno.

Całą tę pobieżnie przeze mnie streszczoną historię opowiada w swym — nagrodzonym w towarzyszącym festiwalowi wrocławskiemu konkursie na polską sztukę współczesną — dramacie *Car Mikołaj* Tadeusz Słobodzianek. Sam autor określa w podtytule swój utwór jako „historię tragikomiczną”, nie dodając przy tym, iż jest to także historia prawdziwa.

W istocie bowiem w okresie międzywojennym wschodnia, zamieszkała przez Białorusinów część Białostoczczyzny przeżyła istny najazd różnego autoramentu proroków, świętych i cudotwórców. Początek dał Elias Klimowicz, chłop ze wsi Grzybowszczyzna. Na skutek zbiegu dziwnych okoliczności zaczął

widzieć w nim cudotwórcę. Sam Eliasz nie tylko nie próbował niczego wyjaśniać, lecz i uwierzył gorąco w opinię, jaka o nim powstała, i bardzo się nią przejął: rozpoczął budowę cerkwi w rodzinnej wsi, co jeszcze bardziej wzmogło jego sławę.

Wreszcie Klimowicz ogłosił swym krajanom, że jest ni mniej ni więcej tylko prorokiem Eliaszem, który, jak uczy *Biblia*, żywcem dostał się do nieba i teraz powrócił na ziemię, aby przynieść wieść o bliskim już powtórnym przyjściu Jezusa Chrystusa. Proroctwo Eliasza Klimowicza sprawdziło się co do joty. Nie minęło kilka lat i Syn Boży istotnie zstąpił na ziemię. Jezusem Chrystusem okazał się prorok Ilja — tak bowiem brzmiało nowe imię Eliasza Klimowicza.

Działo się to w początku lat trzydziestych. Zbawiciel z Grzybowszczyzny stworzył w rodzinnej wiosce swoisty dwór, w skład którego wchodził wspomnianymi już: Matka Boska Nowojeruzalimka (miejscowa panna o imieniu Fiokła), apostołowie — Paweł (Paweł Bielski, były diak z cerkwi w Zabłudowie) i Szymon-Piotr (Aleksander Daniluk, chłop ze wsi Kamień w powiecie hajnowskim), a także Archanioł Gabryjel.

Wpływy Ilji rosły błyskawicznie. Jak się oblicza, w samym powiecie bielskim liczba osób należących do jego cerkwi przekraczała tysiąc, zaś pozostających oficjalnie przy prawosławiu sympatyków miał kilka tysięcy. Do Grzybowszczyzny ciągnęły pielgrzymki z całego białostockiego, a nawet z odległego Wołynia. Takich sukcesów nie miał żaden z działających podówczas w okolicy proroków. A było ich kilku.

Na przykład we wsi Cieluszki mieszkał — na co już samo jego imię wskazywało — anioł, Serafin Antoniuk. W Niezbodzie żył i nauczał święty Jan. W Łukach mieszkał ojciec Benedykt, przez całe lata usiłujący spłodzić Zbawiciela. Wiele też było w okolicy matek boskich: Królowa Południa, czyli Ulana Iwaniuk ze wsi Kaniuki, Matka Boska z Cieluszek, z Rybołów...

Jak już powiedziałem, żadna z tych dostojnych osób nie zyskała nawet części tej sławy i rozgłosu, jakie towarzyszyły działalności Ilji. W sferze ducha prorok z Grzybowszczyzny nie miał konkurentów. Jego autorytetowi religijnemu mógł zagrozić jedynie równie potężny autorytet świecki. I taki autorytet się pojawił. Był nim cudem ocalony Imperator Wszechrosji Mikołaj Romanow. Właściwie carów było dwóch — jeden nazywał się Mi-