SPOTKANIA

# ŻYCIE TRUDNE, LECZ PIĘKNE

## Rozmowa z Józefem Szajną

JÓZEF SZAJNA

**ELŻBIETA ŻMUDZKA** *W marcu obchodził Pan 65 rocznicę urodzin. Myślę, że jest to doskonała okazja, aby rozpocząć rozmowę od początków, od tych lat, kiedy zaczynał się Pan kształtować jako człowiek i jako artysta.*

*Seneka mówił, że żyjemy nie tylko teraźniejszością, „żyjemy również, a nawet więcej jeszcze, wyobraźnią i pamięcią, oczekiwaniem i wspomnieniem".*

**JÓZEF SZAJNA** Seneka?

*To Tatarkiewicz przywołujący Senekę w eseju „O szczęściu".*

Zna Pani moje lektury. Tatarkiewicz towarzyszy mi od dziesięcioleci. Pierwsze wydanie *O szczęściu* czytałem jako student, w 1949 r. w Zakopanem, podczas kuracji płuc. Uczyłem się, nie tylko z tego eseju, historii myśli ludzkiej, dróg jej załamań i sublimacji. Tak się składa, że znowu jesteśmy z żoną, historykiem sztuki, przy Tatarkiewiczu. Nabyliśmy właśnie nowe wydanie *Historii estetyki*, stare wyparowało gdzieś z naszej domowej biblioteki, i od nowa po mału czytamy. Daje nam to dobrą perspektywę na dzień dzisiejszy sztuki.

*Cofnijmy się jeszcze głębiej w przeszłość.*

Dzieciństwo? Miałem piękne dzieciństwo. Jeśli moje życie jako całość jawi mi się w formie kuli, która nie tylko w cywilizacji śródziemnomorskiej jest znakiem pełni, mój dom rodzinny widzę tak piękny jak sześcian równoboczny, w którym jest wszystko. I wszystko na swoim miejscu, ojciec, matka i liczne rodzeństwo.

Urodziłem się i do czasu wojny 1939 roku mieszkałem z rodzicami w Rzeszowie. Ojciec pracował jako maszynista kolejowy, jeździł expressami między Lwowem i Krakowem. Dom był może nie zamożny, lecz dostatni. Dzieciom, a było nas pięcioro, trzech synów i dwie córki, niczego nie brakowało. Bracia skończyli gimnazjum. Jeden został inżynierem; siostry uczyły się w seminarium nauczycielskim. Nauka w szkole średniej sporo kosztowała, ale ojciec dbał o to, aby jego dzieci pięły się wyżej niż mógł on sam. Przed I wojną światową szukał pracy w Ameryce. Niedługo potem wrócił do kraju, jakiś czas pracował w Czechach. Lubił polowania, rybołówstwo i zadrzewiony ogród z pszczołami.

*Pozostańmy jeszcze na chwilę przy Pana domu rodzinnym.*

Ojciec, żołnierz I wojny światowej, odznaczony za obronę Lwowa (przedarł się z transportem broni zdobyczną lokomotywą do oblężonego miasta), był człowiekiem otwartym, chłonnym, wrażliwym. Oboje z matką kształtowali w nas przede wszystkim wartości etyczne, rozbudzali wyobraźnię. Dom pełen był tradycji walk niepodległościowych. Ojciec chętnie opowiadał o „wojennych przygodach". My dzieci, wiedzieliśmy, że jesteśmy pierwszym pokoleniem urodzonym w niepodległej Polsce i że trzeba to cenić. Chociaż ojciec nie był legionistą, ja kochałem Piłsudskiego.

Matka, pochodząca z katolickiej, głęboko wierzącej rodziny, z której wywodziło się kilku księży, zamiast bajek opowiadała nam historie biblijne. Być może uważała, iż są niezbędne dla kształtowania młodych charakterów; być może sądziła, iż należą do koniecznego wyposażenia kulturalnego.

A jednocześnie po uszy tkwiłem w mitologii greckiej. Mieliśmy w domu albumowe wydanie *Mitów greckich* z kolorowymi ilustracjami. Czarnego orła, iluzjonistycznie przedstawionego, wiszącego nad Prometeuszem — mam jeszcze dziś przed oczami. I ojciec, i matka musieli mi te mity czytać, bowiem pamiętam je także z czasów, kiedy sam tej sztuki nie posiadałem. Potem przyszedł czas na *Trylogię* Sienkiewicza i jego bohaterów.

Postaci biblijne i ich dzieje towarzyszyły mi obok bohaterów powstań narodowych oraz greckich herosów od najwcześniejszego dzieciństwa. Po drabinie Jakubowej wspinałem się do nieba ani podejrzewając wówczas, jakie to później będzie trudne.

Zanim zacząłem samodzielnie myśleć, wiedziałem, że być człowiekiem to znaczy być takim, jak któryś z nich, np. książę Józef Poniatowski tonący w Elsterze. O żadnej przeciętnej szarości ani mowy nie było. Pewnie dlatego tak bardzo mi są obce współczesne tendencje kultywowania małych ambicji, ukrywania się w tłumie, bycia jak inni, jak wszyscy. I nieakceptowanie niczego ani nikogo, kto ten przyjęty moduł w jakikolwiek sposób przekracza.

*Słyszałam o Pańskich młodzieńczych sukcesach sportowych.*

Zawsze ponosił mnie temperament, interesowałem się wieloma sprawami, żeby móc wybierać i wiedzieć, z czego wybierać. Mój dom rodzinny sprawił, iż wyszedłem z dzieciństwa z jakimś bagażem wartości. Wychowanie wspomagała właściwa mojej osobowości chłonność, powiedziałbym nawet: zachłanność, nie opuszczająca mnie i teraz. Na szczęście. Chciałem przeżyć wszystko, co może nieść życie: wszędzie być, wszystko widzieć. Bardzo długo nie wiedziałem, co chciałbym studiować, co w życiu robić. W latach gimnazjalnych niezbyt cierpliwie przykładałem się do nauki.

Należałem do juniorów klubu sportowego „Resovia", co dla ucznia było rzeczą zakazaną. Grałem dobrze w piłkę nożną, dużo pływałem. Latem 1938 roku, miałem wówczas ledwie skończonych 16 lat — brałem udział w ogólnopolskich zawodach sportowych dla młodzieży, odbywających się w Międzychodzie koło Poznania. Tam zdobyłem tytuł mistrza Polski juniorów w skoku z trampoliny i drugi dyplom w pływaniu.

*Przyszła wojna.*

I rozsypał się ten piękny, tak harmonijnie ukształtowany dom rodzinny. Jako gimnazjalista zostałem we wrześniu 1939 roku zmobilizowany i włączony do służby wojskowej w Rzeszowie; strzegłem ważnych punktów komunikacyjnych. Potem wraz z wojskiem, z transportem broni, zmierzałem przez Przemyśl na wielokrotnie bombardowany Lwów.

Po kilkudniowej obronie Lwowa wraz z grupą kilku chłopców udałem się ku granicy rumuńskiej, dotarliśmy tylko do Brzeżan koło Tarnopola, a był to już 19 września. Złożyliśmy broń na żądanie podpułkownika polskich wojsk pancernych.

Wróciliśmy do Lwowa, a późną jesienią wygłodzony, obdarty przedostałem się przez granicę radziecko-niemiecką do Rzeszowa.

W domu zastałem tylko jedną z sióstr, nie wiadomo było, co stało się z braćmi. Matka nie żyła już od dwóch lat.

Zabrałem się do pracy konspiracyjnej w Szarych Szeregach, a potem w ZWZ. Tak rozpoczęły się moje późniejsze perypetie, moja wielka droga przez życie.

Kiedy Niemcy zaczęli deptać mi po piętach za dokonywane sabotaże, razem z Olkiem Naganowskim, moim rówieśnikiem (a bratem Egona, znanego tłumacza), postanowiliśmy uciekać przez Słowację i Węgry do armii polskiej na Zachodzie.

Nie udało się. Zostaliśmy schwytani. Najpierw był areszt na Węgrzech potem więzienia: w Słowacji, Muszynie, Nowym Sączu, Tarnowie, a latem 1941 roku znalazłem się w Oświęcimiu. Z końcem 1942 roku dostałem się do bloku śmierci za konspirację na terenie obozu, za niesienie pomocy więźniarkom. Potem skazano mnie na ciężką pracę w karnej kompanii i tylko tyfus uratował mnie od śmierci. Jakby tego było mi mało, latem 1943 roku próbowałem ucieczki z obozu w Brzezince i dostałem się ponownie na 11 blok śmierci; czekałem na wykonanie wyroku. Cudem udało mi się przeżyć. Z pięciu lat i ośmiu miesięcy wojny cztery i pół roku spędziłem w więzieniach i obozach koncentracyjnych.

*Gdyby Pan mógł cofnąć te lata, czy Pan by to zrobił?*

Chyba nie. Niczego nie chciałbym zapomnieć ze swego życia, niczego też nie żałuję. Człowieka kształtują w tej samej albo i w większej mierze klęski i upadki, wyzwania, jakie podejmuje — co pomyślności losu. Nie dopuszczałem myśli, aby nić walki i poświęcenia, łącząca pokolenia nie tylko w mojej rodzinie, to, co można by nazwać losem Polaka, urwało się na mnie. Podobnie postępowali moi bracia, obaj byli w partyzantce.

*Kilkanaście lat później doświadczenia tych lat zaowocują w Pana twórczości. Faust, Witkacy, Dante, Cervantes, Majakowski to prawie Pana autoportrety.*

Dobrze jest mieć bogate życie, nie tylko solidne studia. Wszystko w mojej sztuce jest zrodzone ze mnie — z tego, co przeżyłem, ale i tego, co zrozumiałem, przemyślałem.

Wydaje mi się, że siła pewnych pokoleń leżała w tym, że historia zmuszała je do przejścia przez ciężkie próby, dokonywania trudnych wyborów, do decyzji o własnym losie w warunkach ekstremalnych. Wybierając grę, w której stawką było życie, co bliskie nieraz było samobójczego wyzwania, wiedziałem, że wybieram jakiś kształt samego siebie.

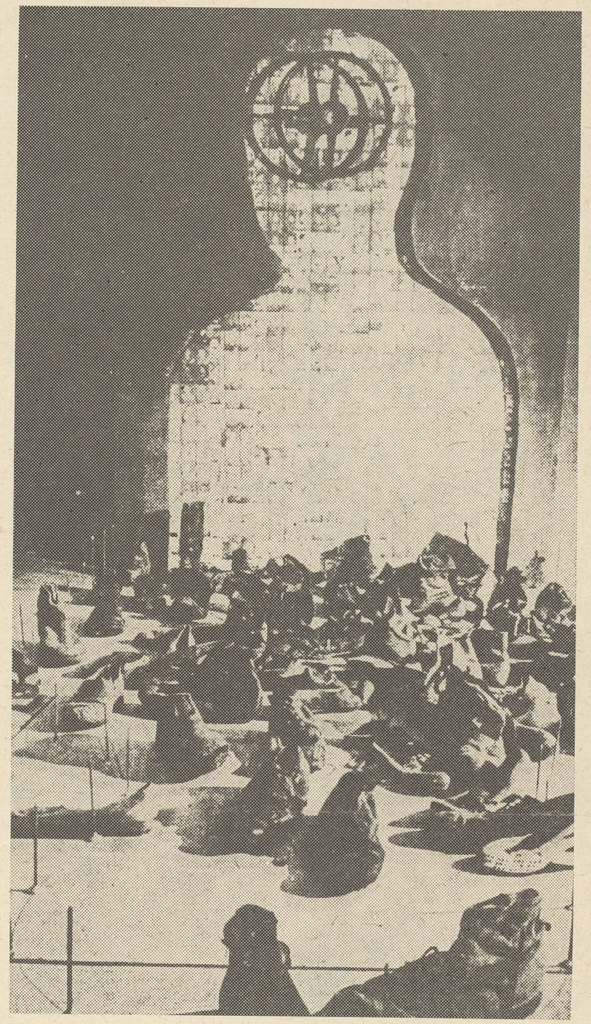
*Z Oświęcimia udało się Panu wydostać z transportem więźniów wiezionych do Buchenwaldu.*

To był przypadek, bo planowano dla mnie coś gorszego — karny transport do obozu we Flosenburgu. W Buchenwaldzie byłem rok i znowu tylko dzięki przypadkowi — bo byłem tzw. więźniem szczególnie niebezpiecznym, oznakowanym przez oddział polityczny SS czerwonym punktem — udało mi się ujść cało z wielu pułapek, jakie zastawiło na mnie obozowe gestapo. Małemu Dawidowi czasem udaje się pokonać Goliata, mówiąc żartobliwie.

Mały antyfaszysta uchodzi z życiem z celi śmierci, a ironiczny los dopisuje zaskakującą pointę. Na pierwszej lekcji anatomii — jako student krakowskiej ASP — ogląda na stole w prosektorium zwłoki komendanta Oświęcimia Liebehenshela, którego właśnie osądzono i stracono. Był to rok 1947 i Szajna rozpoczął studia.

*Kiedy Pan wrócił do Polski?*

W kraju byłem od niedawna. Maturę zdałem jesienią 1946 roku w polskim liceum w Maczkowie. Było to niemieckie miasteczko Haren, przechrzczone na cześć generała Maczka, dowódcy I-ej polskiej dywizji pancernej na Zachodzie. Zorganizowano tu dwie klasy licealne dla takich jak ja, dla powstańców warszawskich, młodzieży wywiezionej na przymusowe roboty do Niemiec, a przede wszystkim dla tych żołnierzy służby czynnej, którym wojna przeszkodziła w nauce.



„Buty II" 1970 — assemblage Józefa Szajny (repr. Piotr Petryka)

Po uzyskaniu świadectwa dojrzałości dostałem stypendium francuskie na studia w Paryżu. Jednak chciałem wrócić do kraju. Stało się to w lipcu 1947 roku.

Stanąłem do egzaminu na Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej, mieszczący się jeszcze wówczas na Wawelu. Egzaminatorzy oblali mnie z rysunku. Był to dla mnie szok. Zbawienny, jak się później okazało. Uświadomiłem sobie mianowicie, co naprawdę chcę studiować. Nie była to architektura ani przedmioty ścisłe. Przeniosłem się do Akademii Sztuk Pięknych i tu zdałem, również z rysunku. Potem studiowałem na dwóch wydziałach — grafiki i scenografii.

*Z czego utrzymywał się Pan w czasie studiów?*

Ojciec już nie żył, nie doczekał powrotu syna. Bracia jeszcze się nie odnaleźli, siostry ledwie same dawały sobie radę. Nie było nikogo, kto mógłby mi pomóc, a zresztą miałem swoją godność.

Dostawałem stypendium wystarczające na jedną trzecią miesiąca i to przy ostrej dyscyplinie w wydatkach. Mieszkałem w akademiku. Czasem dorabiałem grafiką użytkową. Od dreptania i zarabiania podczas ferii letnich puchły mi nogi; od kolan w dół były grube jak cholewy. Później wybuchła gruźlica, ale szczęśliwie i z tego wyszedłem. Nie przerywając studiów, biorąc udział w wystawach. Na wszystko miałem czas.

*Jakich miał Pan mistrzów w tym okresie? Jaki był Pana stosunek do nauczycieli, artystów tego formatu, co Frycz i Wejman?*

Jako rzeszowski gimnazjalista amatorsko uczyłem się rysunku śledząc twórczość Wyspiańskiego, siłę jego ekspresyjnej kreski. Interesowała mnie Młoda Polska. Myślę, że pociągała mnie właściwa jej charakterystyczność.

## Grotowski's Square

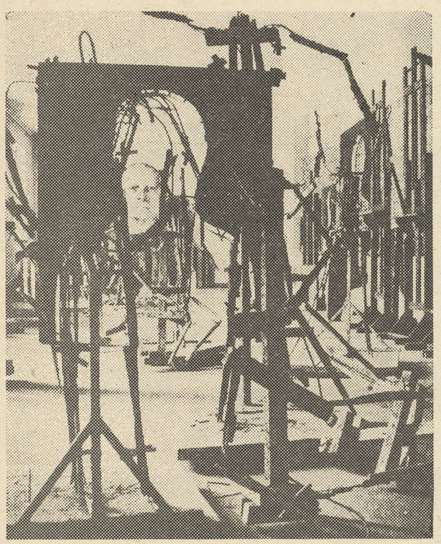
*(dokończenie ze str. 5)*

**naszym teatrze. Jego walory intelektualne i artystyczne, pasja, jakiej trudno szukać wśród innych, pozycja w świecie ugruntowana dorobkiem, a wreszcie wielokrotnie manifestowana troska o moralność artystyczno-zawodową aktorstwa — sprawiają, że winniśmy uczynić wszystko, by przywrócić tego twórcę naszej codzienności. To jest pisać o nim, drukować go, badać (zarówno sukcesy jak porażki), spierać się z nim, ale także starannie chronić przed zatarciem każdego ważniejszego śladu — spuścizny Teatru Laboratorium.**

**Chyba już najwyższy czas, by prasa teatralna zwróciła się do Grotowskiego o wypowiedź na temat jego ostatnich prac, sytuacji, zamierzeń i poczynań. Jakieś poważne grono specjalistów winno wznowić badania nad aktualnym stanem funkcjonowania myśli teoretycznej Grotowskiego, co zapewne najsłuszniej byłoby zapoczątkować odpowiednim sympozjum czy naukową konferencją z udziałem samego bohatera.**

**Zaniedbany skwerek w Warszawie i niewczesna próba „zagospodarowania" pozostałości po Instytucie Badania Metody Aktorskiej we Wrocławiu — niechaj staną się przestrogą, ku czemu zmierzamy. Mimo że lokal (jak dotąd) został wybroniony, a skwerek należy do zupełnie innego Grotowskiego. Alfonsa, inżyniera od kanalizacji miejskiej z XIX-go wieku. My jednak postarajmy się do sprawy Jerzego Grotowskiego powrócić póki czas, za jego życia, a nie wówczas, gdy wypadnie komentować agencyjną informację, że gdzieś, za górami, za morzami upamiętniono tego faceta zakładając na wniosek tamtejszej Polonii Grotowski's Square.**

**ANDRZEJ HAUSBRANDT**



„Reminiscencje" 1969, environment Józefa Szajny, fragment (repr. Piotr Petryka)

Lata studiów były okresem zapoznawania się z historią sztuki światowej, a później z historią estetyki. Spotykałem się z artystami, którzy wówczas tworzyli w Krakowie.

Nie należałem do Grupy Krakowskiej, chociaż interesowała mnie twórczość Marii Jaremianki, Jonasza Sterna, Tadeusza Brzozowskiego i nowe trendy w sztuce światowej. A także niezupełnie nowe, ale pobudzające, jak np. idee Proletkultu. Z ciekawością poznawałem teorie Paula Klee, a później zasady Wielkiej Reformy Teatru i w końcu Witkacego. Te wartości, a także — powiem nieskromnie — to, co już sam przemyślałem i potrafiłem zrobić, chciałem wprowadzić do teatru. Nie trafiało mi do przekonania nic z tego, co wówczas oglądałem na scenach, było niewystarczające, zmurszałe.

Zaraz po studiach znalazłem pracę w teatrze opolskim. Wraz ze scenografem Wojciechem Krakowskim chcieliśmy reformować teatr. Wkrótce nasze drogi się rozeszły.

Własne idee szerzej mogłem realizować w następnych latach, w teatrze nowohuckim. Jako główny scenograf i współtwórca profilu Teatru Ludowego przemycałem do sal teatralnych i na scenę nowe trendy w sztuce. Tam też powstała stała galeria sztuki przy teatrze, na tę skalę pierwsza w Polsce.

W latach 1955—1965 ta nowatorska scena często reprezentowała polski teatr za granicą. Tutaj przypinałem ostrogi, tutaj kształtował się mój indywidualny styl.

Korzystało z tego wielu reżyserów, m.in. i Jerzy Grotowski, z którym często spotykaliśmy się w okresie opolskim i z którym zrealizowałem głośne przedstawienie *Akropolis*.

Tak więc, przy całym szacunku dla moich profesorów, nie chciałem i nie mogłem być posłusznym uczniem jakiejkolwiek szkoły czy mistrza. Wolałem ich zaskakiwać swoimi koncepcjami, co uszanowali. Musiałem budować własną odrębność — odrębność warsztatu twórczego, a także odrębność bycia jako człowiek. Wyzwalało się we mnie poczucie inności, osamotnienia w sztuce, a zatem potrzeba własnej teorii.

*Uprawiał Pan w tym okresie abstrakcję strukturalną...*

Od tego zaczynałem zaraz po studiach. Umiejętność budowania napięć, ich zderzania, by stawały się dramatem-obrazem, była przydatna zarówno w moim malarstwie, jak i na scenie. Z tego okresu pochodzi na przykład cykl obrazów abstrakcyjnych pt. *Dramaty od I do VI* oraz *Wariacje teatralne*.

W tym czasie pracowałem również nad swoją koncepcją scenografii. Dla „Materiałów do dyskusji Teatru 13 Rzędów" w Opolu napisałem szkic *O jedności elementów w teatrze*, a w 1962 r. zamieściłem w *Życiu Literackim* artykuł *O nowej funkcji scenografii*. I właśnie w 1962 r. zająłem się, jako nierozłącznymi dyscyplinami, plastyką teatralną i inscenizacją.

*Przygotowując się do tej rozmowy, raz jeszcze przejrzałam to, co napisano o Pana Teatrze w ciągu minionego 30-lecia. Mimo wcale nierzadkich nieporozumień i uproszczeń z masy zapisanego papieru wyłaniają się nadspodziewanie wyraźnie — kształt Pana Teatru, treści jakie niósł, Pana rola w przemianach, które się w tym czasie dokonywały na polskich scenach. I to nie tylko w scenografii, lecz także w inscenizacji; w traktowaniu spektaklu jako integralnego dzieła sztuki, w którym wszystkie elementy mają taką samą intensywność.*

*Ponieważ niedawno zamieściliśmy szkic Andrzeja Żurowskiego sumujący Pańskie dotychczasowe dokonania w teatrze, proponuję, abyśmy chwilę pomówili o sprawach mniej w środowisku teatralnym znanych, o zależnościach Pana Teatru od uprawianych kierunków plastycznych.*

*Zapoczątkował Pan w polskiej scenografii „czas metafory, skrótu, śmiałych, wyzwolonych uogólnień" — pisano już po pierwszych nowohuckich przedstawieniach.*

Scenografią zajmowałem się jeszcze jako amator, zaraz po wyzwoleniu, w Maczkowie, w latach 1946—1947. Tam też po raz pierwszy widziałem przedstawienie Leona Schillera.

Nie interesował mnie nigdy mały realizm, obyczajowość czy sentymentalny melodramat. Zarówno w plastyce jak w literaturze i teatrze. Nie bez wpływu były moje doświadczenia z dziedziny plakatu. Lapidarność, skrót myślowy, wybór najwłaściwszej a oszczędnej formy — to wszakże cechy plakatu, cechy teatru politycznego.

Scenografia moja często wyrażała wewnętrzne „plenery" bohaterów, opustoszałe tereny gry, niczym nie przypominające umowności ani fragmentaryczności architektonicznej dekoracji. Estetyka była tu surowa, plastyka naocznie przeobrażalna, rozumiana jako maszyna gry — czasoprzestrzeń akcji. Niekiedy poprzez zastosowanie objet d'art współgrającego z aktorem jako jego partner dochodziłem do redukcji sztuki w teatrze. Był to swoisty minimal-art. Nie zapożyczony z pop-artu, a pojawiający się u mnie na scenie już w końcu lat pięćdziesiątych.

W latach mojej pracy w teatrze nowohuckim nazywano to często formalizmem. Dla mnie było jednak oczywiste, że teatr winien stawać się sztuką, przekształcać się i nie pozostawać w tyle za innymi dziedzinami, za plastyką i muzyką; współtworzyć nowy model wyobraźni ludzkiej. Przeobrażenie struktur myślowych i formalnych miało sięgać całokształtu istoty teatru. Ta idea krystalizowała się w Centrum Sztuki Studio: Teatr — Galeria, instytucji unikalnej w Polsce.

*Jak wyglądały Pana lektury w latach pięćdziesiątych?*

Opóźniony o sześć lat wojennych, nadrabiałem znajomość literatury od Ajschylosa poprzez Dantego, Szekspira, Cervantesa, Goethego aż po Becketta. Coraz lepiej rozumiałem, że sztuka jest eschatologiczna już z samej swojej istoty.

Doprowadziło mnie to do obszarów wielkiej samotności, świata pytań. Tak zbliżałem się coraz bardziej do poezji.

*Wystawiał Pan także „Puste pole" T. Hołuja.*

Ale tak, jakby to była tragedia na miarę uniwersalną, z całą metafizyką zła, losu i cierpienia drugiej połowy dwudziestego wieku.

Moja generacja ma za sobą doświadczenia wojny, zdobyła wiedzę o człowieku, z której nie powinno się rezygnować. Bohaterów swojego teatru widziałem przez pryzmat tej właśnie wiedzy. Wiedzy o katach i ofiarach, o przemocy i walce, wyborach i poświęceniu, cierpieniu i śmierci. Tak łączyły się słowa w kalejdoskop kształtów i obrazów. „Jak" zamieniałem w sztuce na „po co". Szukałem zasadności życia i powodów tworzenia.

*Znam kilka wspomnianych przez Pana obrazów z cyklu „Dramaty" o rozbudowanej fakturze. W teatrze stosował Pan szerokie, przeprute horyzonty, zwisające ostre struktury, które jak memento ciążyły nad scenicznym światem. Zasłony-dramaty to grubo fakturowane obrazy. Przestrzeń była zamknięta, groźna, nieludzka.*

Tak, był to koniec lat pięćdziesiątych.

*Później wiązano Pana nazwisko z takimi mistrzami tego kierunku jak Hiszpan Tapies i Włoch Burri.*

Prace ich obu zobaczyłem po raz pierwszy, kiedy już na dobre odchodziłem od strukturalizmu.

W teatrze w nawiązaniu do strukturalizmu, starałem się osiągnąć wrażenie uniwersalizacji przestrzeni i niesionych treści. Zawieszałem też słowa, urywałem zdania, przyspieszałem rytmy — jako reżyser. Stąd wieloznaczność i pulsacje, zmienność miejsca i czasu.

Kto robił metaforyczne dekoracje w owych latach? Nie pamiętam. Symboliczne — tak! Metafora jest jednak czymś zupełnie innym — inaczej niesie znaczenia. Symbol „pracuje" gotowym, jednoznacznym efektem. Metaforę tworzy całość obrazu i jego kontekst znaczeniowy.

W *Imionach władzy* J. Broszkiewicza metalowe obręcze opasywały scenę: metalowa obręcz na białym trykocie władcy zaciskała jego szyję. Łysy, z jedną czarną rękawicą, uformowany był jak antyczna rzeźba. Żołnierze owinięci bandażami od stóp po głowy, łącznie z twarzami, nosili na piersiach tarcze strzelnicze zamiast kostiumów, oto przykłady.

*Jak się buduje taką przestrzeń, która jest tu i teraz, a zarazem niesie metaforę. W latach osiemdziesiątych rozpleniły się scenografie operujące wielką pustą przestrzenią, na ogół prawie nie oświetloną, często do sztuk obyczajowych, co jest prześmiesznym nieporozumieniem. Nie niosą one jednak żadnych znaczeń poza tym, że scena jest ciemna i pusta.*

Buduje się tak samo jak w obrazie. Zderzeniami poszczególnych form i ich układów, znajdowaniem powstających między nimi napięć.

Odrębność tak tworzonego teatru określa perspektywa łudząca, odmienna od imitacji życia. Obejmuje meta-czas i jego zmienności. Przestrzeń wyobrażeniowa to świat magii.

W latach siedemdziesiątych uczyłem na Wydziale Scenografii warszawskiej ASP tego, że niedopuszczalne jest, aby scenografię projektował ktoś, kto nie uprawia malarstwa, rzeźby lub grafiki. Taki scenograf skazany jest na eklektyzm. Teatr jest sztuką interdyscyplinarną — syntezą wszystkich sztuk.

*Sądzę, że te puste, bezsensowne przestrzenie, o których wspomniałam, są dziełem ludzi bez wykształcenia plastycznego lub po wydziałach projektowania przemysłowego czy sztuki użytkowej.*



Teatr Nr 10 (853) październik 1987

Ba, to o czym my mówimy?

*Zaczął Pan opowiadać o odchodzeniu od strukturalizmu.*

W 1957 roku, w dwa lata po moim przyjściu do Nowej Huty i otwarciu Teatru Ludowego, dostałem nagrodę *Przeglądu Kulturalnego*. Miałem wtedy za sobą przedstawienia *Księżniczki Turandot, Myszy i ludzi, Jakobowsky'ego i pułkownika*, a chyba także *Imiona władzy*.

*Pamiętam: literacką nagrodę dostał Mrożek, a w uzasadnieniu Pańskiej powiedziano: „za nowatorską plastykę sceniczną organizującą kształt teatru".*

Byłem z tej nagrody dumny. Wkrótce też otrzymałem stypendium do Paryża. Trzydziestokilkuletni malarz po raz pierwszy styka się z oryginałami wielkiej światowej sztuki. Jest w tym coś radosnego i żałosnego zarazem. Wracając obejrzałem w Brukseli „Expo 58". Była tam prezentowana wystawa pt. *50 lat malarstwa abstrakcyjnego*. Jak urzeczony chodziłem wśród wspaniałych płócien i zadawałem sobie pytanie: gdzie jest moje miejsce w sztuce? Malarstwo abstrakcyjne istnieje od półwiecza, a więc starsze jest ode mnie, od tego, który zaczyna twórczość. Zanim wyszedłem z galerii, wiedziałem, że nie tędy wiedzie moja droga.

Bywa, że człowiek czuje się pokonany, niepewny, słaby. I szuka oparcia. Nie chciałem ulegać słabości. Wszelkie asekuranctwo, uniki, wymigiwanie się są dla mnie niższą formą istnienia. Tak więc zabrałem się do wypracowywania własnego warsztatu, estetyki. Wiedziałem, że muszą się w tym zawrzeć moje marzenia.

*Była to nowa figuracja?*

W teatrze znaczy to dla mnie coś innego niż w malarstwie. Pojęcie to odróżniam od sposobu narracji, którą posługiwało się malarstwo na przełomie lat sześćdziesiątych. U mnie wynikało to ze zderzeń objets d'art, konkretu z abstrakcją malowaną.

Technika collage'u dawała mi swobodę działania większą niż kiedykolwiek wcześniej. Odnaleziona perspektywa „ułudna" stwarzała możliwość gry kontrastów tworząc dysonanse, rozbudzając zarazem agresję w sztuce. Gra człowieka z przedmiotem sprzyjała często artykułowaniu moich snów i koszmarów. Wbrew potocznym sądom, forma ta nie była prowokacją, nie wynikała też ze sprzeczności natury, była sposobem otwarcia odbiorcy na percepcję nowych sytuacji. Znajduje to odniesienia także do intelektu, zmierzając do układów asymetrycznych, to znaczy dynamicznych.

*Atakowano Pana za brak styku z naturą. Jackson Pollock mówił w takich sytuacjach — ja sam jestem naturą.*

I miał rację.

*Francuska nowa figuracja zajmowała się przedmiotem „masowej wyobraźni", jeśli można tak powiedzieć, odwoływała się do innej niż Pan sfery zagadnień. Miała kompromitować zewnętrzny blichtr i powierzchowność zachodniej cywilizacji, unikanie problemów uniwersalnych. Np. sprasowane karoserie samochodowe Cesara i jego pomnik kciuka; Oldenburga szminka do ust metrowej wysokości lub modele środków spożywczych.*

*U Pana były to pourywane ręce i nogi, kadłuby z rozprutym wnętrzem, stosy starych butów, taczki, drabiny, opony samochodowe. Objets d'art w Pana sztuce służyły refleksji o kondycji człowieka, kazały myśleć o zagrożeniach, jakim ulega w poszukiwaniu tożsamości.*

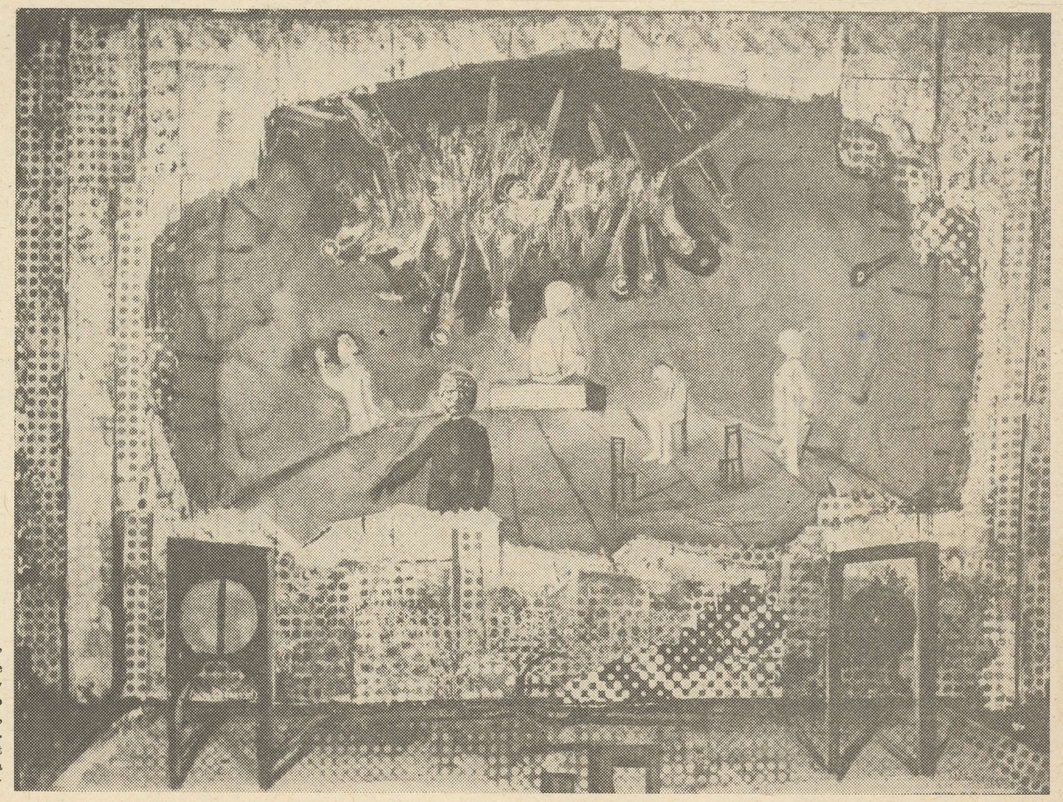
*Nagi Dante, rozpięty przez Charona w wielkim, toczącym się kole, był alegorią doli człowieczej, czytelną dla wszystkich.*

*Nie od rzeczy będzie wspomnieć także o tym, że wyprzedzał Pan różne zjawiska ówczesnej plastyki. Environments pojawiały się w Nowej Hucie wcześniej niż na Zachodzie, jak przyznaje to krytyka plastyczna. Również pewne idee zbieżne z happeningiem i jego elementy stosował Pan już na scenie.*

To, co działo się na scenie, jedni tłumaczyli jako akcje, drudzy jako happening. Wyciągałem wnioski z języka plastycznego, dla którego teorie tworzyłem ex post. Niektórzy nazywali to narracją wizualną, inni plastyczną.

Mój warsztat poszerzał się o assemblages i performents. Moje pierwsze deballage odbyło się w Nicej w 1967 r., w podobnym rodzaju była również *Gulgutiera*, przedstawienie autorskie z r. 1973. Wtedy pisałem teksty, malowałem trykoty, oklejałem ciała aktorów, pracując nad nowymi środkami wyrazu, odnajdując coraz większą swobodę w organizowaniu zdarzeń w przestrzeni otwartej, a nie tylko na scenie. Sprzęgałem coraz silniej grę aktora z przedmiotem plastycznym, uzyskując często ich maksymalną współzależność; uwarunkowania śmieszne i tragiczne zarazem. Aktor-kukłą, kukła-żywą istotą, taczki wiodą człowieka, a nie na odwrót. Czas przestaje tu być linearny, ciągły, rwie się wraz z przeobrażeniami przestrzeni. W *Witkacym* czy *Majakowskim* sytuacje więziły aktorów także poprzez grę zbiorową.

Tutaj piękno stawało się jeszcze bardziej surowe, sprowadzone do ludzkich trzewi, krzyku. Rytmy i arytmie, przyspieszenia i zwolnienia tworzyły muzyczność spektakli. Tu trzeszczały walce historii, tam skrzypiały protezy, naturalnym krzykiem stawał się dźwięk dartego papieru, a uderzenia blachy czy młotka muzyką. Były to assemblages dźwiękowe, deformacje muzyczne. Dźwięk w moich spektaklach był tak samo komponowany, jak kontrasty w obrazowaniu. Wspierali mnie często w moich spektaklach Bogusław Schäffer czy Zygmunt Konieczny.



„Gulgutiera" Czanerle i Szajny w T. Studio w Warszawie, 1973. Projekt Józefa Szajny

**„Gulgutiera" Czanerle i Szajny w T. Studio w Warszawie, 1973. Projekt kostiumu**

*Do odbioru plastyki — jak wiadomo — każdej, nie tylko dzisiejszej — potrzebne jest przygotowanie, a przynajmniej wrażliwość. Duchamp pisał już w połowie lat pięćdziesiątych, że sztuka współczesna intelektualizuje się, wzrasta jej pojemność znaczeniowa, a także możliwości jej interpretowania przez odbiorcę.*

Duchamp zaprzeczał także obrazowi, pikturalizmowi. Niewielu aktorów odwiedza wystawy, nie odczytuje sztuki współczesnej, która — nawet abstrakcyjna — jest przekładalna na treści. Być może w obawie przed niezrozumieniem artyści tak często komentują swoją własną sztukę. Sam często pisywałem; aby słowo stało się obrazem, a obraz słowem. Nie o tautologię tu chodzi, ale, wręcz przeciwnie, o wieloznaczność, nośność, czytelność sztuki.

*Zastanawiam się, dlaczego tak niewielu piszących o Pana Teatrze zauważało autoironię, gorzki żart, często po prostu humor płynący z orgii przedmiotów na scenie.*

Kiedyś nazywałem to za Witkacym „grą-zabawą" skierowaną przeciw fetyszyzacji przedmiotów.

W teatrze świadomie wiele rzeczy przewiększałem, a żart plastyczny był jednym ze sposobów, po który chętnie sięgałem. W kostiumie i charakterystyce bohatera, jak np. goły pępek u Horcdniczego w *Rewizorze*, kilka wybujałych butaforskich piersi w *Witkacym*, kalambury słowne w *Gulgutierze*, żarty sytuacyjne w *Szkarłatnym pyle* O'Caseyego czy *Zamku* Kafki. Fałsz, pozory, kołtuneria, drobnomieszczaństwo — oto, co obnażałem i demaskowałem.

Czasem kpiłem z samego siebie. Leszek Herdegen nie lubił swojej roli w *Gulgutierze* ze względu na ostrą autoironię, jaką zawarłem w tej postaci. Leszek zawsze kochał role bohaterów patetycznych, serio granych.

*Aktor w Pana Teatrze, nie mającym nic wspólnego z tak u nas lubianym teatrem literackim, pełni — mimo pozorów — rolę bardzo istotną.*

Opowiadam się za teatrem totalnym, aktor jest jego integralną częścią.

Jestem reżyserem, który pracuje razem z aktorem na scenie. Animuje go. Chciałbym, aby był on podatnym medium. Świat mój powinien stać się jego rzeczywistością. Samorealizacja każdego z partnerów w spektaklu może nastąpić tylko wówczas, kiedy wszyscy współtwórcy pracują z taką samą intensywnością, kiedy panuje pełne porozumienie i zaangażowanie.

*Nie odszedł Pan od teatru na zawsze.*

Wyszedłem na chwilę; nadal noszę w sobie teatr. Miłość ta trwa już czterdzieści lat.

Po rezygnacji z Teatru Studio, w marcu 1982 r., realizowałem kilka przedstawień za granicą, o czym w prasie polskiej było głucho. Ostatnio robiłem *Replikę VII* z zespołem żydowskim w Tel-Awiwie — zupełnie odmienną od poprzednich. Mam następne propozycje.

Jeśli uda mi się znaleźć parę osób podobnie jak ja myślących o teatrze — zabiorę się do pracy w kraju. Trzeba poszerzać horyzonty sztuki aktorskiej nie tylko poprzez doskonalenie umiejętności zawodowych, lecz także poprzez silniejszy kontakt z nowymi trendami w sztuce.

Obecnie maluję, piszę, urządzam wystawy swoich prac, zarówno u nas jak i za granicą. Marzy mi się własna galeria; dokucza brak pracowni.

*Cykl obrazów, jaki powstaje w Pańskiej pracowni, nosi nazwę „Mrowiska". Nie przypomina on niczego z poprzednich okresów. Przeszedł Pan od środków agresywnych, ostrych w wyrazie, narzucających się odbiorcy, do ascezy. Są to płaskie, monochromatyczne płótna, a na nich zarysy ludzkich sylwetek szczelnie wypełniających płaszczyzny obrazów.*

Gdzieś zagubił mi się jednostkowy bohater — indywidualność. Po prostu mrowisko to my wszyscy; jest nas na świecie coraz więcej, bezimiennych, zagubionych, wyobcowanych i małych. Człowiek sam siebie dzisiaj zaniedbał — a mrówki nie.

*Od pierwszego rzutu oka wie się, że są to Pana prace, bo te sylwety przypominają zarówno „Reminiscencje" jak i „Repliki", w których pojawiały się podobne elementy. Ale skąd ta powściągliwość, wyciszona tonacja?*

Człowiek zmienia się, a w zbiorowości staje się coraz bardziej szary. Ja sam nie jestem tą samą postacią co przed ćwierćwiekiem. Kiedyś czułem się jak bezsensowna maszyna Tinguely'ego co rdzewieje, ale wciąż chodzi. Nie chcę, aby życie przelatywało obok mnie. Mierzę celniej, bo na pudła nie mam czasu. Wyreżyserowałem w życiu i siebie, własną sztukę i teatr, a nadal mnożą się wokół mnie pytania i rosną niepokoje ogólniejszej natury. Kim być, czy w ogóle nie być?

*Myślę, że u podłoża tego cyklu leży przerażenie. Ilością ludzi i małością człowieka, jego znikomą rolą, został on sprowadzony do zarysu, do sylwety bez twarzy.*

Najpierw moja sztuka była krzykiem, wołaniem o Boga, potem zaklinaniem Losu. Wiarą pojedynczego człowieka — walczącego i wciąż pełnego nadziei tak, jak to utrwaliła w nas kultura śródziemnomorska. Ale jakby coś w nas pękło i zamazało nasze twarze. Nie chcąc tracić nadziei, zająłem się i tymi nijakimi ludźmi bez twarzy.

Nadal słyszę jeszcze szepty egzystencjalne i pytania, na które brak odpowiedzi. To wycisza mój głos.

*Odbywamy rozmowę tuż po Pana powrocie z Moskwy i Erewanu z utworzonym przez Pana Centrum Sztuki Studio. Pokazane tam zostały dwa Pana autorskie spektakle: „Replika VI" i „Dante" oraz „Opera za trzy grosze" w reżyserii J. Grzegorzewskiego. Zaprezentował Pan także część swojego dorobku plastycznego i dokumentacji teatralnej w Centralnym Domu Artysty.*

*Nie pytam, jak Pana przyjęto, ponieważ doszła już do nas prasa radziecka z recenzjami i omówieniami, o których można powiedzieć krótko — są entuzjastyczne.*

W Związku Radzieckim byłem po raz pierwszy, a przyjęcie zarówno teatru jak i wystawy plastycznej przeszło moje oczekiwania. Jestem w trudnej roli, bo nie mnie o tym mówić, a polskiego krytyka, który mógłby opisać to poruszenie i zainteresowanie, jakie nam towarzyszyło, oczywiście nie było.

*Pominął Pan słowo fascynacja, jakiego bez żadnych zahamowań i w ogromnej ilości używała krytyka radziecka pisząc o Pana spektaklu i wystawie, budziły one — „spontaniczny entuzjazm", „zdumienie i zachwyt". Omówienie zamieszczone w „Sowietskoj kulturie" rozpoczyna się od żalów, że tak późno zaproszono Pana do ZSRR. Wśród głosów najwyższego uznania, mnie dwie sprawy wydały się szczególnie interesujące — wypowiedź ministra kultury i sztuki, który po obejrzeniu „Dantego" publicznie przyznał się do wzruszenia, oraz sposób, w jaki krytyka radziecka traktuje termin „szajnizm". Ktoś, kto u nas ukuł to określenie, miał jak najgorsze intencje i tak też krajowi przeciwnicy Pana Teatru przez długi czas go używali. Aliści na Zachodzie, a okazuje się, że i na Wschodzie, „szajnizm" traktowany jest jako skrótowa nazwa zespołu cech właściwych Pana sztuce. I oczywiście bez żadnego pejoratywnego odcienia.*

Następstwem pobytu w ZSRR są propozycje współpracy nie tylko z Moskwy, zarówno muzealnej, jak teatralnej i wydawniczej.

*A plany na przyszłość?*

Jesienią wystawy w Paryżu, a potem wystawa w „Zachęcie". Propozycji na rok 1988 jest wiele.

*Seneka miał rację mówiąc, że żyjemy nie tylko teraźniejszością. Do widzenia.*

Rozmawiała
**ELŻBIETA ŻMUDZKA**