

Lilianna DORAK-WOJAKOWSKA

CZŁOWIEK I PRZEDMIOT W TEATRZE JÓZEFA SZAJNY

Dzięki nowemu sposobowi bycia na scenie aktor miał odnaleźć swoją linię działania, którą jednak Szajna jako reżyser natychmiast burzył, powodując, że aktor musiał zbudować ją na nowo. Podobnie postępował Szajna z przedmiotami, wprowadzając czynnik destrukcji. Destruktami są postacie z jego wczesnych obrazów – tułowie w stanie rozpadu, a także ośleple, okaleczone, pozbawione nóg, ręk albo połowy twarzy rzeźby-asamblaże-kukły.

Sztuka jest rzeczą ludzi, a człowiek podmiotem,
a nie przedmiotem świata¹.

Józef Szajna, *Narracja plastyczna
w teatrze organicznym*

W teatrze plastycznym Józefa Szajny istotną rolę odgrywają relacje między człowiekiem a przedmiotem. Artysta w kontekście tych relacji badał różne obszary zniewolenia człowieka, w tym także w zakresie ograniczania twórczości do konwencjonalnych środków wyrazu. Był zdania, że w dwudziestym wieku w rezultacie realnego wzrostu idei konsumpcji między przedmiotem a człowiekiem postawiony został „tragiczny znak równości”². Człowiek przez swój konsumpcyjny stosunek do rzeczy zaczął zamieniać się w przedmiot.

PRZEDMIOT JAKO TEMAT I BUDULEC SPEKTAKLU

W postępowaniu artystycznym Szajny miała miejsce manifestacja życia i materii, której jednak towarzyszyła świadomość stanu zagrożenia świata i człowieka. Twórca ten podkreślał wielokrotnie, że „odkrywanie nowych tajemnic świata, penetracja życia polegają na kwestionowaniu prawd już poznanych, efektów fetyszyzacji przedmiotów”³. Świadomość ta sprawiła, że impulsem do nowych poszukiwań na scenie stała się dla niego tajemnica obecna w każdej rzeczy, ujawnienie się po pewnym czasie – lecz biorące swój początek z ontologicznego źródła – pragmatycznych wartości przedmiotu,

¹ J. Szajna, *Narracja plastyczna w teatrze organicznym*, w: „Życie zamieniam w obraz...”. *Sztuka Józefa Szajny*, red. E. Udalska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005, s. 126.

² T e n ż e, *Materia spektaklu*, „Dialog” 1978, nr 10, s. 48. Tekst stanowi zapis wypowiedzi artysty wygłoszonej w Caracas w lipcu 1978 roku podczas Festiwalu Teatru Narodów.

³ T e n ż e, *Narracja plastyczna w teatrze organicznym*, s. 118.

a jednocześnie jego poetyckiej iluzyjności⁴. W swoim teatrze Szajna oparł się na konkrety, analizował materię i tworzywo, nie dając się zwieść dekoracyjnym wartościom, które zawierają się w rzeczach. Jego stosunek do przedmiotu wyrażał się w pełni w materiale plastycznym, z którego budowana była scenografia. Składały się na nią przedmioty-artefakty takie, jak: taczki, drabiny, siatki, stare firanki, zniszczone tkaniny, blachy, zegary, rury, papier pakowy, koła, szprychy, maski gazowe, worki treningowe, karabiny świetlne, rozhuśtane lampy, buty czy igielit, stale obecne w jego spektaklach. Z fragmentów zniszczonych rzeczy budował na nowo świat, stosując technikę montażu oraz collage – łączył różne rodzaje materii, rozmaite kształty i faktury. Metoda collage'u pozwalała na wyraźniejsze wydobywanie wszelkich kontrastów materii, nagłych zderzeń form, a wraz ze zmianą perspektywy widzenia ułatwiać miała spojrzenie na tę samą rzecz z różnych stron bez tracenia horyzontu całości przedstawianego faktu. W pracach plastycznych stosował technikę bricolage'u, czyli wiązania w całość przypadkowych fragmentów rzeczy, spełniających uprzednio inne funkcje. Metodą bricolage'u wprowadzał do przedstawienia na poły rzeźbiarskie obiekty albo różnorodne płaszczyzny komponowane niczym znak graficzny, wykorzystując tym samym wytwory innych gatunków sztuki niż tradycyjna scenografia. Scenografię rozumiał jako reżyserowanie przestrzeni, miała ona spełniać rolę „maszyny do grania”⁵. W roku 1962 w tekście *O nowej funkcji scenografii* artysta wyjaśnił, że dla niego scenografia to „plener, opustoszały plener, który się będzie zapełniał ludźmi”⁶. Przedmioty znajdujące się w tej przestrzeni funkcjonować miały jako elementy autonomiczne, odbierać je można było jako byty autoreferencyjne, jako fenomeny, które w praktyce migrowały między działalnością plastyczną a teatralną.

W świecie teatru Szajny, począwszy od okresu nowohuckiego, przedmiot stał się tematem – to wokół niego miały gromadzić się emocje i motywacje. Miał on skłaniać do próby odpowiedzi na pytanie, czym jest przedmiot, który zdaje się nie być tym, za co widz go uważał na podstawie swojej wiedzy o nim i życiowego doświadczenia. Treść wynikająca z akcji dramatu literackiego została w tym teatrze zastąpiona sensami i znaczeniami, które widzowi udało się odczuć, wydobyć i „odczytać” z przekształcającej się przedmiotowo-ludzkiej materii scenicznej. Już w wyniku wczesnych działań scenograficznych artysty powstał zbiór przedmiotów, z którymi postępował on jak malarz, stosując podobne, własne zestawy tonów, faktur, barw i form. Oprócz wiszących form i perforowanych horyzontów pojawiły się w jego spektaklach powiększone

⁴ Por. Z. T a r a n i e n k o, *Z perspektywy sztuki czystej*, w: tenże, *Przestrzenie Szajny*, Podkarpacki Instytut Książki i Marketingu, Rzeszów 2009, s. 213.

⁵ J. S z a j n a, *O nowej funkcji scenografii*, „Życie Literackie” 1962, nr 51, s. 12.

⁶ Tamże.

buty, opatrzone czaszkami i maskami kukły i ich fragmenty, sylwety, drabiny, krzesła, koła i opony. Nabierały one pełnego znaczenia wówczas, gdy wchodziły w akcję, w różnych kontekstach zmieniając swe funkcje. Zbigniew Taranienko, zwracając uwagę na dramaturgiczną funkcję użytych przez Szajnę przedmiotów, pisał: „Na niezapełnionej do końca scenie toczyła się akcja: aktorzy, dzięki specyficznej grze z przedmiotami, przejmowali funkcje organicznej materii. Rekwizyty – niekiedy zwykłe przedmioty, jak opony, kółka, taczki, drabiny, protezy, rury – stały się parametrami dramatycznego konfliktu”⁷.

W przedstawieniach warszawskich konflikt przestrzeni i materii wzbogacony został o motyw walki uprzedmiotowionego człowieka z ożywionymi rzeczami, będącej scenicznym wyrazem sprzeciwu artysty wobec fetyszyzacji przedmiotów. Motyw ten przejawiał się poprzez wieloznaczne działania aktora, świadczące o opozycji między człowiekiem a jego kostiumem – zwłaszcza że działania te były wykonane w sposób sugerujący, iż powodowane są lękiem przed kostiumem. Szajna wykorzystywał materialność rzeczy i ich przypadkowość; pozwalał, by rozbijały one akcję, łamały tempo, wygaszając je bądź wzmacniając. Doprowadzał do tego, że przedmiot właściwie niszczył aktora. Podobnie postępował Szajna z przedmiotami, poddając je procesom degradacji i rozpadu. W istocie jego zamierzeniem było ukazanie konfliktu między człowiekiem a materią. Konflikt ten odzwierciedlony został w treści przedstawień jako jedna z form sprzeciwu artysty-bohatera wobec zastanego świata. Uwidocznilo się to zwłaszcza w cyklu autorskich spektakli-portretów zrealizowanych w Teatrze Studio w Warszawie w latach siedemdziesiątych, na który złożyły się takie realizacje, jak: *Faust* (1971), *Witkacy* (1972), *Replika* (1973), *Gulgutiera* (1973), *Dante* (1974), *Cervantes* (1976) i *Majakowski* (1978). W spektaklach tych proces zderzenia aktora z otaczającymi go przedmiotami ujawniał się wyłącznie w akcie, w działaniu – w żywiołowej ekspansji lub w procesie całkowitej destrukcji. W naturalny sposób proces ów najlepiej można było pokazać właśnie w teatrze, gdyż tylko ta dziedzina sztuki umożliwia przeprowadzenie nowych zabiegów na przedmiotach w różnych konfiguracjach i układach napięć między martwą materią a życiem. Stąd też Szajna często wykorzystywał w spektaklach te same albo podobne elementy scenograficzne, ale zawsze były one wzbogacane o nową funkcję, wyznaczając kontekst sytuacyjny przedstawienia.

Swój stosunek do przedmiotów artysta wyraził najpełniej w tekście *Materia spektaklu* (z roku 1965), w którym czytamy: „Rola przedmiotu plastycznego nie wiąże się z jego nazwą ani określeniem jego zewnętrznej formy. Poznanie

⁷ Z. Taranienko, *Dwa teatry plastyczne*, w: *Przeciw konwencjiom. Antologia tekstów o teatrze polskim i obcym od Antoine'a po czasy współczesne (1887-1990)*, oprac. M. Fik, Wydawnictwo Krag, Warszawa 1995, s. 241.

przedmiotu-rekwizytu ma jedynie związek z jego materialnym urzeczywistnieniem przez aktora w grze. Rekwizyty są obiektami (*assemblage*) i rezultatem dokonującej się destrukcji cywilizacji, której są wytworami⁸. Przedmioty wprowadzone na scenę miały wywołać u widza teatralnego, postrzegającego je w ich materialności, szereg asocjacji, wyobrażeń, myśli, wspomnień i uczuć. W ten sposób Szajna przekierowywał uwagę odbiorcy z podmiotowego życia ludzkiego ku nie-ludzkim formom życia. Do tego rodzaju nie-ludzkich form należą chociażby elementy przyrody: drobnoustroje, rośliny, zwierzęta, ale także nowe formy życia, których istnienie i przetrwanie staje się możliwe dzięki nowym technologiom. Szajna pojmował teatr jako „żywy organizm” ulokowany w sieci witalnych współzależności z formami pozaludzkimi. Jak twierdzą posthumaniści⁹, w obręb istot pozaludzkich włącza się także „wszystkie potwory, wszystkich ludzkich Innych, którzy byli represjonowani przez proces humanizacji”¹⁰. Posthumanizm – abstrahując od etymologii pojęcia „humanizm” – skupia się na pytaniu, jakie byty należy uznać za zasługujące na humanitarne traktowanie. Tożsamość posthumanizmu wyznacza w znacznej mierze jego anty antropocentryczna orientacja. Główne hasło *The Posthuman Manifesto: The Posthuman Condition* (autorstwa Roberta Pepperella) brzmi: „Jest teraz jasne, że ludzie nie są już dłużej najważniejszymi rzeczami we wszechświecie. Humanisci muszą to właśnie zaakceptować”¹¹. Teoretycy posthumanizmu, podobnie jak postmoderniści, odchodzą od przekonania o racjonalności jako fundamencie ludzkiej tożsamości¹², zakładają jednak, że posthumanizm zakończy opozycję między humanizmem a właściwym postmodernizmowi antyhumanizmem. W perspektywie posthumanistycznej to, co

⁸ Szajna, *Materia spektaklu*, s. 76.

⁹ Posthumanizm – pojmowany jako pewna teoria i praktyka bycia w świecie – zapowiada kres człowieka takiego, jakiego znaleźliśmy w kontekście humanizmu. Nie przewiduje natomiast całkowitego zaniku gatunku ludzkiego, chociaż zakłada, że pozycja człowieka jako istoty uprzywilejowanej ze względu na przynależność gatunkową ulegnie znacznemu osłabieniu. Do ważniejszych przedstawicieli tego nurtu należy Cary Wolfe, który odpowiadając w swojej książce na pytanie, co to jest posthumanizm, stwierdza, że nie jest on tylko historycznie ukonstytuowaną konsekwencją ważnych nurtów intelektualnych końca dwudziestego wieku, dostrzegających continuum tego, co ludzkie i nie-ludzkie, ale też nową jakością w myśleniu o człowieku. Posthumanizm domaga się krytycznej postawy człowieka wobec własnego gatunku. Por. C. Wolfe, *What Is Posthumanism?*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2010, s. xvi. Por. też: M. B a k k e, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2012, s. 9.

¹⁰ S. H e r b r e c h t e r, *Posthumanism: A Critical Analysis*, Bloomsbury Publishing House, London–New York 2013, s. 8n. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów obcojęzycznych – L.D.W.

¹¹ R. P e p p e r e l l, *The Posthumanism Manifesto*, www.intellectbooks.co.uk/File:download,id=412/Pepperell2.PDF. Por. H e r b r e c h t e r, dz. cyt., s. 104.

¹² Por. H e r b r e c h t e r, dz. cyt., s. 11n.

nie-ludzkie¹³, odgrywa istotną, a nawet kluczową rolę w myśleniu o człowieku. W takim ujęciu posthumanizm zakłada rekonceptualizację „ludzkiego” podmiotu i nie da się go zamknąć w retoryce „kryzysu człowieka”¹⁴. Problematyka „kresu człowieka” jest obecnie żywo dyskutowana w kontekście idei „nowego materializmu”¹⁵. Niewątpliwie kształtowanie się postaw nieantropocentrycznych we współczesnej kulturze jest wynikiem wpływu fantazji technologicznych, ale i pewnych projektów intelektualnych, począwszy od powojennego antyhumanizmu, kilkakrotnie ogłaszającego „kres człowieka”, po koncepcje zapowiadające „koniec człowieka”, który jakoby ma nastąpić w wyniku wykorzystywania możliwości inżynierii genetycznej, rzekomo zagrażającej ludzkiej naturze¹⁶.

Nowi materialści twierdzą, że konsekwencją tradycji metafizycznej przypisującej materii i życiu całkowicie odmienne własności – materię uważano za statyczną i bierną, życie zaś utożsamiano z dynamizmem – były albo determinizm i odebranie bytom ich podmiotowej sprawczości, albo też uznanie istnienia abstrakcyjnej siły, wobec której konkretne indywidua mają tylko podrzędny status ontyczny. Chcąc przełamać tę dychotomię, nowy materializm ujmuje materię w aspekcie jej siły, zdolności oddziaływania oraz produktywności¹⁷. Ten dynamiczny wymiar materii określaną jest właśnie jako „życie”¹⁸. Przedstawiciele nowego materializmu definiują „życie” w kategoriach „aktywności, która nigdy nie może zostać wyczerpana, będąc mglistą istotą (vague essence) materii”¹⁹. Rosi Braidotti twierdzi, że „życie wyraża siebie przez aktualizację przepływów energii, przez kody witalistycznej informacji, poprzez złożony somatyczny, kulturowy i technologiczny sieciowy system”²⁰.

¹³ Terminu „nie-ludzkie” używam tu w znaczeniu „neutralnego aksjologicznie stanu genetycznej nieprzynależności do gatunku homo sapiens”, zgodnie z określeniem zawartym w książce Moniki Bakke (por. Bakke, dz. cyt., s. 8).

¹⁴ Herberter, dz. cyt., s. 23n., 53. Por. R. Braidotti, *The Posthuman*, Polity Press, Malden 2013, s. 37.

¹⁵ Projekty filozoficzne określane mianem „nowego materializmu” (lub „neomaterializmu” czy „radikalnego materializmu”) zaczęły się kształtować w pierwszej dekadzie dwudziestego pierwszego wieku. Do najważniejszych reprezentantów tego nurtu należą: Rosi Braidotti, Jane Bennett, Manuel De Landa, Diane Coole i Samantha Frost. Por. Hoły - Łuczaj, *Posthumanizm. Między metafizyką a etyką*, „Kultura i Wartości” 2015, nr 1(11), s. 50.

¹⁶ Por. tamże, s. 8.

¹⁷ Por. D. Coole, S. Frost, *Introducing the New Materialisms*, w: *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, red. D. Coole, S. Frost, Duke University Press, Durham–London 2010, s. 4, 8n., 25, 37.

¹⁸ Por. tamże, s. 22.

¹⁹ J. Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham, North Carolina, 2010, s. 53n.

²⁰ Braidotti, dz. cyt., s. 190.

Jak zauważa Magdalena Hoły-Łuczaj: „Nowy materializm odnośnie do życia i materii stwierdza tylko tyle, że są one jednym fenomenem. Mówi więc zamiennie o witalności materii oraz materialności życia”²¹. Nie przeszkadza to jednak teoretykom tego nurtu w formułowaniu wniosku, że skoro materia i życie są nierozłączne, to każdy byt materialny jest z konieczności ożywiony. Odrzucając pojęcie materii nieożywionej, przypisują oni każdej postaci materii swego rodzaju sprawczość. Odnosi się to nie tylko do bytów naturalnych (na przykład kamieni), lecz także artefaktów (przedmiotów użytkowych, maszyn). Nowy materializm znosi zatem podział na materię „naturalną” i „sztuczną”, artefaktom przypisuje moc oddziaływania, kształtowania rzeczywistości i uzależnia ludzką egzystencję od rzeczy w stopniu większym, niż czyniono to kiedykolwiek wcześniej w historii²².

Z perspektywy założeń nowego materializmu analiza relacji człowiek – rzecz w teatrze Szajny wydaje się jedną z możliwości opisu wzajemnego oddziaływania wszystkich bytów na siebie. Pozwala bowiem bliżej przyjrzeć się, na czym polega ów swoisty asamblaż ludzi i rzeczy, w którym nigdy żaden element i jego oddziaływanie nie determinuje całkowicie innych elementów, lecz zawsze zachodzi wzajemne oddziaływanie i współdziałanie. W teatrze tym oznacza to próbę ukazania całego kontinuum ludzkiego i nie-ludzkiego życia poprzez taką organizację przestrzeni scenicznej, aby znajdujące się w niej przedmioty i ludzie ukazywali (metodą reakcji) w zbiorowym działaniu zderzenie materii fizycznej i psychicznej.

Przedmioty obecne w environments Szajny i w jego najważniejszych spektaklach pełniły funkcję środków wyrazu wskazujących na zdegradowane wartości ludzkie. W swoim teatrze poszukiwał wartości indywidualnej egzystencji (w tym także własnej) – otoczonej agresywną, powodującą entropię materią świata i nadmiarem wytworzonych przez cywilizację przedmiotów. Poszukiwania te wynikały ze stosunku artysty do świata opanowanego przez przedmioty: „Operując w sztuce przedmiotami – pisze Bożena Kowalska – Szajna jest przeciwko nim, jeśli, jako wartość materialna, stanowią obiekty ludzkiego pożądania, zwłaszcza zaś, gdy urastają do roli głównego celu dążeń. «Świat zmierza w kierunku bezsensownej fetyszyzacji przedmiotów – mówi artysta. Świadomość wartości egzystencjalnych, związanych z istotą bytu, zastępuje ludziom najczęściej świadomość rzeczy». Może dlatego właśnie przedmioty z *assemblages*, z kompozycji przestrzennych i z teatru Szajny są przedmiotami najniższej rangi, jeśli zaś mogłyby dawać pozór materialnie cennych i pociągających estetycznie, artysta rwie je, rozcina i przepala, czyniąc destrukcjami. Nie

²¹ Hoły - Łuczaj, dz. cyt., s. 50.

²² Por. tamże, s. 52.

mają však podobać się ani budzić chęci posiadania; mają znaczyć; działać na wyobraźnię i emocje, budzić skojarzenia i zmuszać do refleksji”²³.

W twórczości teatralnej Szajny wprowadzony na scenę przedmiot jest ostentacyjnie materialny, wszechobecny i niezbędny, staje się miejscem opowieści, śladem pozostawionym na niej, tajemnym znakiem, otwarciem ku przestrzeni w inny sposób niedostępnej. Proces degradacji przedmiotu, podważający lub odejmujący mu jego tradycyjną ważność, czyniący go czymś niemal zasługującym na pogardę, odzwierciedla wiele symptomów przeobrażeń w polskiej sztuce powojennej. Oznacza odchodzenie od przedmiotowości w ogóle, co brzmi paradoksalnie – poprzez degradację kieruje się bowiem uwagę właśnie na przedmiot.

U Szajny przedmioty często należą do porządku teatru codzienności. Artysta, wykorzystując zużyte przedmioty codziennego użytku: buty, protezy, kule, wózki inwalidzkie czy bandaże, zwraca uwagę widza na to, co stanowi o kruchości ludzkiej kondycji. Przedmioty te przywodzą na myśl z jednej strony ludzkie kalectwo, z drugiej zaś – świat sztuczny, będący wytworem cywilizacji. Zupełnie innego znaczenia nabierały wprowadzone do wczesnych spektakli nowohuckich drabiny i podesty, które Szajna nazywał „archipelagami psychik ludzkich”²⁴. Przedmioty te pełniły wówczas funkcję znaków wyrażających stany psychiczne postaci. Tak pisze o tym Zofia Tomczyk-Watrak: „Nieco inne znaczenie uzyskują podesty w *Imionach władzy* Broszkiewicza (1957), ich układ jest odpowiednikiem postaw i światopoglądów. Tylny, najwyższy podest przeznaczony był dla konsula Klaudiusza. Charakter opartego na przemocy programu dyktatora określał blaszany pierścień okalający scenę. W tej samej funkcji organizowały podesty przestrzeń sceniczną spektakli: *Romulusa Wielkiego* Dürrenmatta (1959), *Stanu obłączenia* Camusa (1958), *Radości z odzyskanego śmietnika* według Bandrowskiego (1960)”²⁵.

Od czasów Adolphe’a Appii i jego koncepcji „przestrzeni rytmicznej” podest wszedł na stałe do dwudziestowiecznej praktyki teatralnej. U Szajny jako element architektoniczny nie oznaczał określonego miejsca akcji, lecz symbolizował świat postaci: wywyższał lub poniżał, różnicując plany zdarzeń. Podobne funkcje semantyczne pełniły w spektaklach polskiego twórcy schody i drabiny, będące znakami wartościującymi. Pozwalały różnicować postaci i przedmioty, wskazując na ich wyższą lub niższą rangę. Szczególną rolę odgrywała drabina, jeden z podstawowych dla teatru plastycznego Szajny znaków przestrzeni sceniczej. Pojawiła się na przykład w *Dziadach*,

²³ B. K o w a l s k a, *O plastyce Szajny*, w: *Józef Szajna i jego świat*, red. B. Kowalska, Zachęta–Hotel Sztuki, Warszawa 2000, s. 38.

²⁴ Por. Z. T o m c z y k - W a t r a k, *Józef Szajna i jego teatr*, PIW, Warszawa 1985, s. 22.

²⁵ Tamże.

*Łaźni, Gulgutierze, Dantem, Cervantesie*²⁶, gdzie wyznaczała „tor historii”, była znakiem wywyższenia społecznego. W *Gulgutierze*, autorskim spektaklu wystawionym w roku 1973 w Teatrze Studio wspólnie z Marią Czenerle, drabiny stanowiły cytaty z innych, wcześniejszych spektakli Szajny. Na ich funkcję wskazywał sam reżyser w komentarzu odautorskim zatytułowanym *Intermedium drabiniaste, czyli o dążeniu człowieka*: „Postaci wstępują wzwyż i spadają. «Przyjemnie tak spadać z nieba, ja lubię takie wloty i upadki» – mówi jedna z postaci”²⁷. Nieco ironiczny ton przytoczonej kwestii postaci świadczy o dystansie samego autora do kreowanej przez niego rzeczywistości.

Inaczej wykorzystał Szajna drabinę w spektaklu *Dante*. Motyw ten zaczerpnął z *Boskiej komedii* Dantego Alighieri, z siódmego kręgu „Raju”, dlatego identyfikuje się go z drabiną ze snu Jakubowego, po której wstępują i zstępują świetliste anioły²⁸. Drabina w tym spektaklu Szajny pozostaje w ścisłym związku z symboliką religijną. Mimo tak jednoznacznych konotacji biblijnych stanowi jednak nie tyle wyraz szukania kontaktu z Transcendencją, z Bogiem, ile teatralną transpozycję konieczności przestrzegania nakazów moralnych jako wzorców ziemskiego życia, znak doskonalenia się człowieka, jego wznoszenia się ku dobru i prawdzie. Stąd wznoszenie się ma w *Dantem* podstawową wartość semantyczną. Szajna pogłębił symbolizm drabiny w duchu chrześcijańskim, wzbogacił figurę biblijną symbolizmem krzyża w taki sposób, że gotyckiej zasadzie trójdzielności kompozycji dzieła Dantego odpowiadała w spektaklu architektura sceny zbudowana na planie krzyża. Wykorzystanie w spektaklu drabiny w funkcji krzyża miało charakter synkretyczny, elementy tradycji i ikonografii chrześcijańskiej w wymiarze scenicznym przefiltrowane zostały przez wyobraźnię Szajny. Chcąc ucieleśnić dantejskie wizje na scenie, artysta wprowadził do spektaklu szereg przedmiotów symbolizujących wędrówkę człowieka, takich jak: skóra, worki, liny, drewno, koła, opony, ale także przedmioty wywiedzione ze świata religijnego, na przykład: koronę cierniową, świece, misy, białe płótno, dzwonki, kielich eucharystyczny, kołatkę, czerwony płaszcz. Te ostatnie ujawniają ponadto istotne związki teatru z liturgią. Sięgając natomiast po cytaty z malarstwa figuratywnego, bazował na znanym widzowi kodzie ikonograficznym, przywoływał utrwalone w pamięci odbiorcy stałe skojarzenia kulturowe²⁹.

²⁶ A. M i c k i e w i c z, *Dziady*, 1962, Teatr Ludowy, Nowa Huta, reżyseria K. Skuszancka, J. Krasowski, scenografia J. Szajna; W. M a j a k o w s k i, *Łaźnia*, 1967, Teatr Stary, Kraków, reżyseria i scenografia J. Szajna; *Dante*, 1974, Teatr Studio, Warszawa, scenariusz, reżyseria i scenografia J. Szajna.

²⁷ M. C z a n e r l e, J. S z a j n a, *Gulgutiera*, w: M. Czenerle, *Szajna*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1975, s. 14.

²⁸ Por. D a n t e A l i g h i e r i, *Boska Komedia*, tłum. E. Porębowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986, s. 389.

²⁹ Szerzej na ten temat zob. L. D o r a k - W o j a k o w s k a, *Między słowem a obrazem. Kulturowe aspekty procesu adaptacji scenicznej „Boskiej Komedii” w teatrze narracji plastycznej Józefa*

Prześwielone, wypalone, darte horyzonty, białe ekrany i abstrakcyjne formy geometryczne czy obnażone mechanizmy zegarów, rozhuśtane lampy i ogromne szuflady, nie miały – jako elementy kompozycji przestrzeni scenicznej – autonomicznej wartości semantycznej, pełniły raczej funkcję emocjonalno-estetyczną: wzniecały atmosferę tajemniczości i grozy. Nie tylko jednak wywoływały określone emocje, ale także odnosiły się do nadrealnych rejonów ludzkiej świadomości. Rozhuśtane lampy przez swój wahadłowy ruch – opóźniany lub przyspieszany – były uprzedmiotowionym znakiem czasu, nie fizykalnego, lecz psychicznego czasu postaci³⁰.

Organizacje plastyczne w spektaklach Szajny mają szczególną siłę oddziaływania zarówno na aktorów, jak i na odbiorcę. Można je odbierać i oceniać autonomicznie jako dzieło artysty i doszukiwać się związków z ówczesnymi nurtami w sztuce awangardowej albo interpretować jako istotne nośniki „jakości metafizycznych” (zgodnie z określeniem Romana Ingardena), wówczas budują one specyficzną atmosferę otaczającą ludzkie zdarzenia i sytuacje. Dynamika tych abstrakcyjnych form, jak na przykład groźna konstrukcja żelazna w spektaklu *Stan obłączenia* według Alberta Camusa³¹, wiszące zębate koła, elementy wykonane z żelaznych prętów, tworzą analogię do dramatu rozgrywającego się między ludźmi. Plastyczny, abstrakcyjny obraz wojennej rzeczywistości uwidocznił się na przykład w scenografii do spektaklu *Śmierć na gruszy*³², o którym w swojej recenzji pisał Józef Kelera: „Scena wojny zmechanizowanej – krzyżujące się i zderzające nagie obręcze rowerowe i przedmioty metalowe o niewidocznych źródłach napędu – przejdzie niewątpliwie (już przeszła) do historii współczesnego teatru polskiego, jako scena w swoim rodzaju klasyczna: klasyczny pokaz funkcjonalnego i znaczącego działania teatru nagich rzeczy – teatru o niebanalnej ekspresji”³³.

W teatrze uruchomionej materii plastycznej przedmioty tworzące tak zwaną przestrzeń architektoniczną spektaklu: drabiny, schody, podesty, a także siatki, wprowadzały swoistą hierarchizację bytów scenicznych. I tu napotykały pewną różnicę między założeniami nowego materializmu a koncepcją teatru Szajny. Otóż przyjmując założenie o identyczności życia człowieka i bytów pozaludzkich, nowi materialści odrzucają możliwość hierarchizacji

Szajny, w: *Adaptacje II. Transfery kulturowe*, red. W. Hajduk-Gawron, Uniwersytet Śląski–Wydawnictwo Gnome, Katowice 2015, s. 255- 269.

³⁰ Analizę „rejestr” znaków przestrzeni i aktora w teatrze Szajny podjęła Zofia Tomczyk-Watrak w rozdziale przywoływanej tu już książki zatytułowanym „Świat metaforą budowany”. Zob. Tomczyk-Watrak, dz. cyt., s. 20-44.

³¹ A. Camus, *Stan obłączenia*, 1958, Teatr Ludowy, Nowa Huta, reżyseria K. Skuszanka, J. Krasowski, scenografia J. Szajna.

³² W. WandurSKI, *Śmierć na gruszy*, 1964, Teatr Śląski, Katowice, reżyseria i scenografia J. Szajna.

³³ J. Kelera, *Śmierć na gruszy*, „Odra” 8 (1968) nr 5, s. 79n.

poszczególnych form życia, którą zakłada idea „drabiny bytów”. Idea ta – jedna z najstarszych idei zachodniego kręgu kulturowego – ma dwa podstawowe założenia: po pierwsze, byty można uszeregować w porządku doskonałościowym od najmniej do najbardziej złożonych; po drugie, byty sytuujące się niżej w hierarchii podporządkowane są bytom znajdującym się na wyższych szczeblach. Takiemu podejściu sprzeciwia się na przykład Rosi Braidotti, która postuluje radykalny egalitaryzm wszystkich form życia rozumianego jako zoe, czyli właściwego bytom różnym od człowieka (dla *anthropos* jest tu zarezerwowane pojęcie *bios*), twierdzi, że wszystkie postacie życia są równe oraz wszystkie byty mają równe prawo do życia³⁴. Odrzucenie przez przedstawicieli „nowego materializmu” idei hierarchiczności bytów, tak silnie osadzonej w tradycji filozoficznej, prowadzi do zakwestionowania możliwości szeregowania ludzi jako „wyższych” i „niższych” oraz do uznania, że pojęcie „człowiek” jest niestopniowalne³⁵. Nasuwa się tu pytanie, czy ujmując życie w planie ściśle wertykalnym, uzyskujemy jego właściwy obraz? Wyraźne postawienie tego zagadnienia przez nowy materializm wydaje się ważnym krokiem w rozważaniach nad tożsamością współczesnego człowieka i bytu w ogóle.

W teatrze Szajny, być może ze względu na jeden z głównych tematów – walkę z fetyszyzacją przedmiotów, tego rodzaju hierarchia wyraźnie obowiązuje. Przykładem może być generalny podział na bohatera bądź grupę bohaterów i grupę masek. Konflikt między człowiekiem a rzeczami wyrażony bywa poprzez ujawniane wewnętrzne przeżycia aktora. Objawia się jako wieloznaczne działanie bądź gest, tak wykonywany, jakby przedmiot-kostium przeszkadzał aktorowi, a nawet uprzedmiotawiał go. Aktor podlega procesowi ustawicznej marionetyzacji, przed którą się broni. Zachowanie aktora to pierwsza „warstwa” walki z fetyszyzacją przedmiotów. Przedmiot ingeruje w strukturę spektaklu – rzeczywistość przedmiotu rozbija akcję. Często dzieje się tak – zgodnie z tendencjami wielu kierunków plastyki współczesnej – dzięki akceptacji przypadkowości. Szajna, budując epizodycznie przedstawienie (tradycyjny konflikt dramatyczny w jego przedstawieniach jest właściwie nieobecny), spiętrza plastyczne akcje, często łamie tempo, wygasza je poniżej poziomu wyjściowego, rozwleka działania w innych epizodach aż do momentu, kiedy przedmioty i maski-ludzie przerodzą się jakby w przedmioty nowego typu i wpadną w kolejny konflikt, budowany przez tekst i obecną na scenie plastyczną rzeczywistość, tworzoną przez wyobraźnię artysty-plastyka.

³⁴ Por. B r a i d o t t i, dz. cyt., s. 67, 86-88. Por. też: C o o l e, F r o s t, dz. cyt., s. 7.

³⁵ Według Arthura Levejoy’a idea drabiny bytów miała znaczący wpływ na ukształtowanie się tak niekorzystnych zjawisk społecznych, jak rasizm, a nawet niewolnictwo. Zob. A. O. L o v e j o y, *Wielki łańcuch bytu. Studium historii pewnej idei*, tłum. A. Przybysławski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 192.

Dzieje się również tak, że przedmioty-artefakty, które przetrwały swoich właścicieli, stają się synekdochicznymi reprezentantami świata po kataklizmie. Taką funkcję w spektaklach Szajny pełnią koła. Mogą być one rozpatrywane jako przykład animizacji, ale także – jako synekdocha – reprezentują wszelką broń żelazną albo część mechanizmu wojennego uzbrojenia. W *Replie*³⁶ koła stanowią symbolicznie zobrazowany mechanizm władzy. Superman, dzierżąc w dłoni większe koło, za jego pomocą „steruje” ruchem podporządkowanej mu społeczności, której członkowie toczą mniejsze koła, podrzucone im uprzednio przez Supermana. Wojna jako często powtarzający się temat przedstawień autora *Repliki* została tu scharakteryzowana cechami samej materii żelaza: zimnej i twardej. Wprowadzenie do spektaklu żelaznych kół oraz stosu nagromadzonego żelastwa dopełnia obraz metaforycznego pejzażu wojennego. W ten sposób przedmiot u Szajny staje się ogniskiem metafory, a jego ramą – kontekst jego scenicznego wykorzystania. Na tej zasadzie przedmioty takie, jak taczki, znajdują analogię z karawanem, w którym przewozi się zmarłych (w spektaklach *Akropolis*, *Puste pole*, *Gulgutiera*³⁷), wanna ustawiona na sztorc staje się ołtarzem (w *Akropolis*), w siennikach jak w domach mieszkać postaci (bohaterowie *Rewizora*), latarki i pistolety działają jak karabiny maszynowe – analogię budują serie świateł i strzałów (w spektaklach *Puste pole*, *Rzecz listopadowa*, *Oni*, *Witkacy*), na bucie jak na tronie zasiadają kolejni uzurpatorzy władzy (w *Witkacym*). Jak zauważa Zofia Watrak: „W świecie Szajny przedmiot poddany jest procesowi hiperbolizacji. Narastanie, nagromadzenie przedmiotów pełni określoną funkcję – poprzez przedmiot artysta mówi o urzeczowieniu człowieka i świata (na przykład w *Gulgutierze* postacię nikną przesypane stosem różnorodnych rupieci, w *Replie* rodzą się na śmietniku)”³⁸. Hiperbolizacja przedmiotu rodzi jednak zjawisko przeciwne. Przedmiot pozbawiony intencjonalności zaczyna funkcjonować niezależnie od jego sprawcy. Jednocześnie przyspiesza się jego zużycie i wymienność. Poddany przyspieszonemu rozkładowi ulega pomniejszeniu – degradacji. Tak dzieje się na przykład w *Replie*, spektaklu, w którym postacię pospiesznie „oswajają” przedmioty, po czym równie szybko je porzucają.

³⁶ J. Szajna, *Replika*, 1973, Teatr Studio, Warszawa, scenariusz, reżyseria i scenografia J. Szajna.

³⁷ S. Wysocki, *Akropolis*, 1962, Teatr Laboratorium „13 rzędów”, Opole, reżyseria J. Grotowski, scenografia J. Szajna; T. Hołuj, *Puste pole*, Teatr Ludowy, Nowa Huta, reżyseria i scenografia J. Szajna; *Gulgutiera*, 1973, Teatr Studio, Warszawa, scenariusz M. Czannerle, J. Szajna, reżyseria i scenografia J. Szajna.

³⁸ Z. Watrak, *Metaforyka znaku plastycznego w teatrze Józefa Szajny*, „Scena” 1977, nr 4, s. 6.

AKTOR I PRZEDMIOT

W koncepcji teatru „inscenizacji plastycznej”³⁹ Szajny stosunek aktora do przedmiotu opierał się na zasadzie partnerstwa, przedmiot sam w sobie nie spełniał już jedynie roli przydatnego w akcji rekwizytu – obdarzony został mocą oddziaływania, kształtowania rzeczywistości scenicznej, traktowany był na tych samych prawach, które przysługiwały aktorowi. Szajnę jako artystę-plastyka interesowało pomieszanie różnych cech przedmiotów i ludzi. Z jednej strony przedmiot, który stwarzał on w swojej pracowni, aby go później wprowadzić na scenę, musiał nosić cechy ludzkie – do tego rodzaju prac należą takie kompozycje przestrzenne, jak: *Krzeseł z głową* (1968), *Postać leżąca* (1970-1971), *Uzurpator* (1971-1972), *Ołtarzyk z nogami kukły* (1971-1972) czy *Ściana butów* (1997). Z drugiej strony aktor postrzegany był przez Szajnę jako „przedmiot innego rzędu” – stawał się instrumentem gry teatralnej, pewnym mechanizmem. Dzięki nowemu sposobowi bycia na scenie (połączonemu ze swoistym malarskim stosunkiem do materii) aktor miał odnaleźć swoją linię działania, którą jednak Szajna jako reżyser natychmiast burzył, powodując, że aktor musiał zbudować ją na nowo. Podobnie postępował Szajna z przedmiotami, wprowadzając czynnik destrukcji. Destruktami są postacie z jego wczesnych obrazów – tułowie w stanie rozpadu, a także ośleple, okaleczone, pozbawione nóg, rąk albo połowy twarzy rzeźby-asamblaże-kukły. Destruktami są również obiekty występujące samodzielnie czy też stanowiące części asamblaży, lub zastosowane do instalacji i na scenie: stare taczki, zniszczone buty, podarte szmaty, spękane maski, szczerbate sztuczne szczęki czy przeżarte rdzą elementy metalowe.

Sam artysta mówił: „Problemy przedmiotu są ważne. Jest on piekielnie silny: właściwie materia pożywia się przedmiotem, rdza na żelazie przemienia tak długo jego strukturę, aż przeżre do końca. Ale już tutaj mamy do czynienia z przemijalnością. Istnienie w czasie bardziej mnie w tej chwili interesuje niż kwestia fetyszycacji przedmiotów [...]. Myślę, że trwałość przedmiotu musi być właśnie podbudowana ideą. Jeśli idea jest krucha, powstaje przedmiot konsumpcyjny. Jeśli natomiast zdamy się na trwałe idee, na pewno dojdziemy do kilku spraw, które człowieka zawsze obchodzą i będą go interesować. To sprawa życia i śmierci”⁴⁰.

³⁹ Określenia „inscenizacja plastyczna” w odniesieniu do teatru, a także malarstwa Józefa Szajny użyła Marta Fik w książce *Trzydzieści pięć sezonów* (por. M. F i k, *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944-1979*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981, s. 338).

⁴⁰ Z. T a r a n i e n k o, *Uprawiam plastykę, a nie teatr* [Rozmowa z Józefem Szajną], „Scena” 1978, nr 8, s. 9.

W relacjach człowiek–przedmiot, w tym człowiek–manekin i człowiek–tarcza strzelnicza, następuje wymiennosc cech, będąca osnową metafory. Metafora ustala się ze znaczeń przenoszonych z przedmiotu na przedmiot. Nagromadzenie i zestawienie przedmiotów rozwija się w całe ciągi obrazów plastycznych, które są analogiczne do działań scenicznych (jak w *Replie* czy *Dantem*). Podstawą takiego porównania są wspólne cechy konotacyjne: martwota, kalectwo, bezwład. Nabierają one ogólności, wiążą się z konotacyjnymi cechami przedmiotów takich, jak: laski, kule, protezy, porozrzucane kończyny manekinów, wózki inwalidzkie. W świecie teatru Szajny człowiek jest określany przedmiotem – podlega reifikacji. Istnieje również zjawisko przeciwne – przedmiotom martwym przypisywane są cechy istot żywych, przedmiot podlega animizacji, a także personifikacji⁴¹. W spektaklu Tadeusza Hołujy *Puste pole* w reżyserii Szajny i ze scenografią jego autorstwa znalazła się większość przedmiotów wykorzystanych wcześniej w *Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego (spektaklu zrealizowanym we współpracy z Jerzym Grotowskim). Oprócz elementów inspirowanych tym spektaklem, takich jak: używane taczki, wiszące metalowe konstrukcje, druty, kostiumy z worków, na poły więzienne czepki czy chodaki, w *Pustym polu* pojawiły się elementy nowe, nieobecne we wcześniejszych spektaklach Szajny, jak chociażby zestaw sylwetowych zdjęć więźniów. Aktorki ubrane były w białe trykoty, symbolizujące nagość więźniarek obozu. Kostium odbierał im indywidualność i sprawiał, że stawały się nierozpoznawalne, choć miały odsłonięte twarze. Odbierał im też cielesną obecność, niejako zamieniając je w duchy⁴².

W kulminacyjnym momencie spektaklu postaci kobiece zdejmują peruki. „Pozbawione włosów i nagie wchodzą w zapadnię – komorę śmierci. Opuszczające się rury rzucają snop światła: są to filmowe kamery, ale i jednocześnie wloty, którymi sypie się cyklon. Wokół krążą czarni esesmani z karabinami – reflektorami. Pozbawienie włosów wychodzi poza rzeczywistość obozową, choć w niej ma swe źródła, staje się znakiem dla sytuacji podporządkowania się w ogóle”⁴³. Happeningowe, żywiołowe zmiany sytuacji, siła inwencji wizualnej – w takich choćby scenach jak budowanie wielonarodowego pomnika z tacek oraz bandażowanie krowy będące paralełą do śmierci wleczonego na taczkach więźnia – wprowadzały pewien element żywiołowego humoru i śmieszności⁴⁴.

⁴¹ Por. Tomczyk - Watrak, dz. cyt., s. 33.

⁴² Por. K. Janik, *Między metaforą a abstrakcją – scenografie Józefa Szajny w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie*, w: *Teatr w Nowej Hucie*, red. M. Baran, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2013, s. 115.

⁴³ Tomczyk - Watrak, dz. cyt., s. 36.

⁴⁴ Por. E. Morawiec, *Teatr Józefa Szajny*, w: J. Madeyski, E. Morawiec, *Józef Szajna – plastyka-teatr*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 57.

Jak twierdzi Marta Fik, bogactwo środków plastycznego wyrazu w spektaklach Szajny, typowe dla jego twórczości, ma służyć wyrażeniu idei chaosu świata i jego wieloznaczności⁴⁵. I choć Szajna wiele mówi o swoim udziale w rozbijaniu starych estetycznych nawyków, nie poprzestaje tylko na służbie awangardzie. Jego ambicją (o czym sam pisze i co podkreślają jego apologety) jest ukazanie labiryntu świata i form, świata, który wypadł z orbity, oraz dążenie do tworzenia „sztuki jako protestu wobec tzw. obiektywnego i subiektywnego Zła”⁴⁶. Temu właśnie ma służyć ów natłok środków wyrazu, wielość działań (porównuje się często wizje Szajny do malarstwa Hieronima Boscha i Pietera Bruegla), plastyka bliska nadrealizmowi i neodadaizmowi – a więc wszystko to, co określa się potocznie mianem „rekwizytorni” teatru Szajny. Na ów świat materii scenicznej składają się: atrapy zwierząt (koza w *Rewizorze*⁴⁷, krowa w *Pustym polu*, koń w *Szkarlatnym prochu*⁴⁸), opony samochodowe (za ich pomocą – bez udziału ludzi – rozgrywana jest scena wojny w *Śmierci na gruszy*), taczki (w *Akropolis*, *Pustym polu*, *Replie*), drabiny, krzyże, tarcze strzelnicze z sylwetkami więźniów (w *Rzeczy listopadowej*⁴⁹, *Witkacym*, *Gulgutierze*). Istotą ich funkcjonowania w spektaklu jest ustalona hierarchia, która określa zasady, jakie panują pomiędzy ludźmi i otaczającymi ich rzeczami. Dotyczy to również ubiorów postaci. Jak twierdzi sam Szajna: „Jeśli chodzi o ubiory, to nie są to kostiumy [...] ludzie chodzą w workach lub bez niczego, bosy i w drewniakach albo cholewach, człowiek ma tylko trzy możliwości, może pozostać nagi, stać się więźniem lub władcą”⁵⁰.

Szajna wyjaśnia też: „Kostium nie jest elementem określającym styl epoki. Sugeruje postać sceniczną w jej uwarunkowaniach pod względem pełnionej funkcji w spektaklu oraz estetycznym, uwydatniając charakter, postawę, światopogląd postaci”⁵¹. Kostiumy reprezentujące przedstawicieli władzy obudowane były najbardziej zaskakującymi elementami (przedmiotami), niekiedy bardzo do siebie podobnymi (rury, słuchawki telefoniczne, maski przeciwgazowe czy wymyślne fryzury). Służyły one ukazaniu związków człowieka z materią. Ze swego rodzaju „uwięzieniem” aktora w kostiumie mamy do czynienia na przykład w *Imionach władzy*⁵². Aktorzy występujący w tym spektaklu ubrani byli w trykoty, na które nałożono elementy tworzące rodzaj

⁴⁵ Por. F i k, dz. cyt., s. 342.

⁴⁶ S z a j n a, *Narracja plastyczna w teatrze organicznym*, s. 125.

⁴⁷ M. G o g o l, *Rewizor*, 1963, Teatr Ludowy, Nowa Huta, reżyseria i scenografia J. Szajna.

⁴⁸ S. O’C a s e y, *Szkarlatny proch*, 1968, Teatr Śląski, Katowice, reżyseria i scenografia J. Szajna.

⁴⁹ E. B r y l l, *Rzecz listopadowa*, 1969, Teatr Śląski, Katowice, reżyseria i scenografia J. Szajna.

⁵⁰ J. S z a j n a, *Szajna i Oni. Artysta i krytyk o tym samym, czyli o „Witkacym”*, „Teatr” 1972, nr 11, s. 5.

⁵¹ T e n Ź e, *Problem teatru*, „Teatr” 1965, nr 11, s. 10n.

⁵² J. B r o s z k i e w i c z, *Imiona władzy*, 1957, Teatr Ludowy, Nowa Huta, reżyseria K. Skuszanka, scenografia J. Szajna.

przebrania określającego charakter postaci, takie jak kryzy, sznurki, fragmenty tkanin czy czarna rękawica. (Jak już wspomniano, Szajna rozwinął funkcję takiego ubioru, tworząc kolejną możliwość: odjął wszelkie dopowiedzenia, sam trykot zagrał podwójnie – z jednej strony przywoływał nagość, z drugiej tworzył bezcielesność). W *Imionach władzy* kostium dyktatora był negacją jego programu politycznego. Masywną sylwetkę aktora opinał biały trykot, na piersiach zawieszoną miał lśniącą blachę, a na dłoń założoną czarną rękawiczkę – znak zbrodni czy szerzej: przestępstwa w ogóle. Czarna rękawiczka jako element kostiumu przypisana jest w teatrze Szajny postaciom uzurpatorów władzy i oprawców. Kostium ma nie tylko znaczenie metaforyczne, nie tylko wywołuje asocjacje związane z zagrożeniem i przemocą, ale także zaciera rysy indywidualne postaci. Po obejrzeniu *Akropolis* Jerzego Grotowskiego, do którego to spektaklu Szajna wykonał scenografię⁵³, Ludwik Flaszen pisał: „Kostiumy. Dziurawe wory na nagich ciałach. Dziury podszyte barwnymi warstwami i wycięte tak, jakby nie były tylko defektami odzieży, lecz postrzępioną materią organiczną, wziernikiem wprost w miążgę poszarpanego ciała. Na nogach – ciężkie drewniane chodaki, na głowach ciemne berety. Poetycka wersja strojów obozowych. Stroje te, wszystkie takie same, pozbawiają ludzi cech jednostkowych; zacierają cechy przynależności społecznej, płci i wieku. Z aktorów czynią twory całkowicie do siebie podobne; udręczone twory organiczne”⁵⁴.

W *Akropolis* sznury opasywały widownię niczym druty kolczaste, aktorów ubrano w worki i saboty. Podążali oni w upiornym pochodzie, wożeni na taczkach. „Wszystkie elementy – taczki, sznury, wanna, gwoździe, młotki, rury piecykowe, a na ich podobieństwo także ciała aktorów i kostiumy – są tutaj przedmiotami w stanie destrukcji [...], tworzą jakby zbiorowy śmietnik «czasów pogardy i złomu żelaznego»”⁵⁵. W układzie tym ciało aktora spajało się z materią przedmiotów. Zuniformizowani ludzie spotykali zużyte symbole, a także resztki cywilizacji, i poprzez nie obcowali z pozostałościami nieokre-

⁵³ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że Szajnowskie „uruchamianie materii teatralnej”, której integralną częścią był aktor, nie mogło współbrzmieć z zamierzeniami Jerzego Grotowskiego, dążącego do odkrycia takiego przebiegu akcji teatralnej, który odpowiadałby rytmowi działań rytualnych. Jak można przypuszczać, praca nad *Akropolis* stała się dla Szajny bezpośrednią inspiracją do podjęcia się reżyserii pojmowanej jako kontynuacja plastyki (w niecały rok po premierze tego spektaklu Szajna zadebiutował jako reżyser i zdecydował się na podjęcie obowiązków dyrektorskich w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie). Por. Z. T a r a n i e n k o, *Teatr uruchomionej materii*, w: tenże, *Przestrzenie Szajny*, s. 88.

⁵⁴ L. F l a s z e n, „Akropolis” w *Teatrze 13 Rzędów*, w: *Sto przedstawień w opisach polskich autorów*, oprac. Z. Raszewski, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993, s. 235. Por. t e n ż e, *Teatr skazany na magię*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1983, s. 328.

⁵⁵ Z. O s i ń s k i, *Teatr Dionizosa. Romantyzm we współczesnym teatrze polskim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 183n.

ślonych już ideałów. Ślady rzeczy i ich zniszczone szczątki wyciskały nowe piętno na ludzkich psychikach. Ciągłe zderzenia przedmiotów i żywych istot obrazowały przenikanie się życia – w jego krańcowych doznaniach – z materią⁵⁶.

AKTOR – CZŁOWIEK – KUKŁA

Aktor w teatrze Szajny istnieje jakby na krawędzi swej tradycyjnej scenicznej egzystencji. Ulega w mniejszym lub większym stopniu uprzedmiotowieniu poprzez utrudniające mu ruch przebranie, staje się jakby craigowską marionetą. Chociaż Szajna negował tradycyjne, psychologiczne aktorstwo, nie zamierzał jednak usunąć aktora ze sceny, ale na nowo ustanowił jego związki z twórczym spektaklu. Partnerem aktora stawała się cała materia i przestrzeń sceny. Artysta uzasadniał to w taki sposób: „Aktor, choć stanowi element, jest ważniejszy i bardziej samodzielny niż kiedy nim steruje reżyser. Przekształcenie aktora w postać to próba przekonania go o czymś, czego on jeszcze nie wie, a co powinien stworzyć. [...] Bo aktor to osobnik myślący i działający świadomie, to nie manekin czy rekrut, ale partner [...]. Gra impulsów i doznań sprzega się tu w jedność – aktora i reżysera”⁵⁷.

Metoda pracy w teatrze Szajny wymagała od aktorów sprawnego warsztatu, będącego jednak wynikiem namysłu i postawy światopoglądowej, a nie zespołem konwencjonalnych środków. Chodziło mu o wyeliminowanie gry konwencjami, rutyny, o przeprowadzenie aktora na swoją drogę myślenia, o pozbawienie go jego naturalizmu, jego psychofizycznej dramy. Inspiracja tkwiła poza warszatem, w koncepcji przedstawienia. Z jednej strony ciało aktora, poddane nienaturalnemu modelowaniu, spajało się z ekspresją rzeczy, z drugiej zaś aktor musiał jasno widzieć cel swego posłannictwa i znać powód swego zaistnienia na scenie. Kostium i rekwizyty miały go wspierać, szczególnie w jego funkcjach psychofizycznych. Aktor w Teatrze Studio stawał się jakby częścią zbiorowej maszyny, fabryki myśli i gromadzenia emocji. Musiał być na tyle samodzielny, żeby odnaleźć się w proponowanej mu wizji plastycznej, w ramach określonej idei. Nie analizowano bowiem postaci, rezygnowano z psychologii. Pisze o tym Zofia Tomczyk-Watrak: „Tak jak zrezygnował [Szajna – L.D.W.] z robienia projektów scenografii, tak i zrezygnowano w Teatrze Studio z prób analitycznych [...] bo nie miały one sensu przy metodzie pracy Szajny. U niego pracuje się od razu na scenie. Jest to praca plastyka, który gromadzi, a później czyści. Czasami robią to aktorzy,

⁵⁶ Por. F l a s z e n, dz. cyt., s. 158.

⁵⁷ M o r a w i e c, dz. cyt., s. 71.

wtedy Szajna znów burzy [...] drażni go to, co już zostanie uporządkowane. I pewnie gdyby nie fakt, że teatr musi doprowadzić do premiery, Szajna nie kończyłby żadnego przedstawienia, a wciąż modelował, składał i rozsypywał na nowo⁵⁸.

Aktor u Szajny musiał na własną rękę szukać porozumienia ze światem plastycznym, podporządkować się mu i w nim określić. Stąd też często funkcjonował na prawach ożywionego manekina czy cyrkowego klauna. Aktor grał kukłę, kukła stawała się aktorem, postacią. „Z tej pięknej zdrady – jak pisze Elżbieta Morawiec – rodzi się nowa wartość aktorstwa u Szajny, aktorstwa, które przywraca naszej wrażliwości dawno zapomniane, proste pojęcia, nie upraszczając nic ze złożonej, współczesnej percepcji świata⁵⁹. W *Replie* postaci jakby czerpią oddech od kukły-Matki. Kukła ma przytwierdzoną do twarzy maskę przeciwgazową (maskę bezpieczeństwa), postaci chwytają zwisającą rurę maski i przytykając ją do ust, wykonują gwałtowne wdechy i wydechy. Tym samym to kukła staje się niejako źródłem życia dla aktorów.

Aktorzy w teatrze Szajny traktowali kukły jako równorzędnych partnerów gry. Niektóre manekiny były tak skonstruowane, że lekko popchnięte, jakby ożywały – zaczynały wykonywać samodzielne, monotonne ruchy, wydając przy tym różne dźwięki: szelesty, szmery, skrzypienia. Bohaterowie spektakli charakteryzowani są na podobieństwo manekinów. Ich bezwolność sankcjonuje istnienie przemocy i zła, które zostają uosobione w protezoidalnym manekinie (Uzurpatorze, Mefistofelesie, Supermanie). Przekształcenia w kostiumie wszystkich przedstawicieli władzy zmierzają do coraz większego upodobnienia aktora do złożonego z protez manekina. Kostium deformuje ciało aktora, służy zacieraniu płci i wieku postaci, a zachowanie aktorów sprowadza się często do elementarnych odruchów.

W teatrze Szajny ciało, potraktowane jako obiekt biologiczny, wydany na cierpienie i przeznaczony na śmierć, napawa lękiem, wywołuje w świadomości odbiorcy apokaliptyczne wizje końca świata. Artysta ten pozostał wierny zachodnioeuropejskiej tradycji filozoficznej, przeciwstawiającej duszę i rozum ciału i materii, a podmiot przedmiotowi. Choć w spektaklach przedmioty, obiekty, kukły, sylwety i manekiny tworzą wraz z aktorami jednorodną przestrzeń, wspólny świat ludzi i rzeczy, to wpisują się – w sposób zamierzony lub niezamierzony przez artystę – w dyskurs na temat stworzonego przez człowieka-mężczyznę systemu kultury, który zmierza ku zagładzie. Stąd też na granicy ciała, na progu życia i śmierci sytuują się kukły postaci kobiecych, wygrzebywane ze stosu rupieci, ustawiane lub podwieszane, uruchamiane poprzez działania aktorów. Alina Sordyl pisze o *Replie*: „Płeć manekinów jest dość

⁵⁸ Tomczyk - W atrak, dz. cyt., s. 18n.

⁵⁹ Morawiec, dz. cyt., s. 57.

wyraźnie oznaczona, w przeciwieństwie do płci aktorów. Różnica seksualna wydaje się mieć znaczenie w świecie szczątków post-ludzkich, a nie w świecie ożywiających. Kukły kobiet są rozpoznawalne jako żeńskie ze względu na funkcje referencjalne elementów kostiumów i włosów (noszą kulturowo określone, ikoniczne cechy kobiecości) oraz nawiązań do płci biologicznej, do morfologii i fizjologii kobiecej. [...] Płeć zostaje określona także przez praktyki seksualne wykonywane na kukle określonej przez męskiego Supermana jako «Mamma». Bierny, kobiecy przedmiot pożądania i dominujący męski podmiot, łączący pożądanie z przemocą⁶⁰.

Szajna domagał się od aktorów wytwarzania sztucznych znaków, które nie miały budować indywidualnej psychologii bohatera, ale pewne uogólnienie – sumę właściwości składających się na człowieczeństwo. Ponadto aktor musiał nieustannie konfrontować własne środki wyrazu z materią plastyczną, poza którą nie mógł wykraczać, by nie zburzyć spójności spektaklu. Musiał zaakceptować abstrakcyjną, w gruncie rzeczy, koncepcję bohatera jako nośnika wyabstrahowanych cech. W Studio aktor nie utożsamiał się z postacią, lecz pokazywał ją na scenie. Znalazło to swój wyraz w koncepcji teatru organicznego, który miał zdaniem Szajny polegać na ciągłym obcowaniu z materią. Aktor rozbijający przeszkody, jakimi w jego grze były przedmioty, stawał się nie tyle kreatorem roli, ile animatorem zdarzeń teatralnych⁶¹.

To swoiste „odpsychologizowanie” aktora dokonywało się poprzez redukcję tradycyjnych aktorskich środków wyrazu. Aktorzy mieli zaprezentować postać za pomocą znaków plastycznych, które leżą poza naturalną sferą ekspresji aktorskiej. Nie oznaczało to jednak deprecjacji aktorstwa ani ograniczenia roli aktora. Metoda gry aktorskiej rodziła się ze zderzenia aktora z materią plastyczną, bez konieczności podawania partii wyjaśniającego tekstu. Przykładem jest stanowiąca ucieleśnienie zła postać Supermana. Antoni Pszoniak stworzył określony typ bohatera, kreatora świata zła, uzyskując wyrazisty, mocny rysunek postaci przez zastosowanie środków bliskich pantomimie i specyficzny sposób noszenia kostiumu.

Aktor w teatrze Szajny musiał więc nie tylko uporać się z własnym materialnym ciałem (również z oddechem, głosem), by nadać mu odpowiednią formę, ale także oswoić i ożywić martwą materię plastyczną, by uczynić ją swoim partnerem.

Niemal stałym elementem kostiumu aktora w spektaklach Szajny są buty, które określają sytuację społeczną postaci i jej relacje z innymi postaciami. Buty zniszczone, zakurzone, które pojawiły się w *Reminiscencjach*, a potem

⁶⁰ A. S o r d y l, *Status ciała, płci i obrazu kobiety w teatrze Józefa Szajny*, w: „*Życie zamieniam w obraz...*”. *Sztuka Józefa Szajny*, s. 88.

⁶¹ P o r. S z a j n a, *Narracja plastyczna w teatrze organicznym*, s. 118.

w *Replike* to ślad po zgładzonych na drodze, którą przeszedł oprawca, wcielenie zła (Superman z *Repliki*). Z kolei obuwie o specjalnie preparowanych podszewkach deformujących ruchy czyni z postaci kalekę. Jak zauważa Zofia Tomczyk-Watrak: „Szajna wyszydza ideologię szewców, dla których «but to absolut». Na bucie ginie Sajetan (*Witkacy*). Butem zabija Gliwuś Wahazara. W *Akropolis* butem dusi swego przyszłego teścia Jakub. W *Zamku* buty wyznaczają układ stosunków międzyludzkich, znaczą podporządkowanie: są zawsze obecne, przenoszone z miejsca na miejsce i stale przez kogoś innego czyszczone”⁶².

Podstawowa wiedza o przedmiocie, jakim są buty, została ukształtowana w rzeczywistości realnej, jego pojawienie się na scenie w realnej postaci, ale w funkcjach i kontekstach niezgodnych z powszechną wiedzą o nim, jest zatem naruszeniem związków semantycznych przyjętych jako obowiązujące, zgodne z życiowym doświadczeniem. Ciało aktora kontrastujące z krępującym je worem lub ciężkim butem miało stanowić rodzaj body artu.

W lipcu 1978 roku podczas Festiwalu Teatru Narodów artysta wyjaśniał: „Aktor niejednokrotnie zredukowany jest do roli przedmiotu [...]. Wchłonięty w rzeczywistość artystyczną ożywia martwą przestrzeń i odwrotnie staje się przedmiotem gry. Wyrwany z tła-otoczenia podlega równoczesnej reifikacji. Taczki wiozą człowieka, człowiek wiezie taczki, człowiek uruchamia koło, koło niszczy człowieka. Następuje zjawisko przemiennej motywacji. Między uprzedmiotowieniem a człowieczeństwem postawiony zostaje tragiczny znak równości”⁶³. Przedmiot u Szajny miał jednak nie tylko znaczenie formalne, lecz niósł ze sobą także sens moralny.

Z drugiej strony Szajna jako reżyser przypisywał aktorowi znaczącą rolę w procesie tworzenia spektaklu: „Aktor działający świadomie to nie manekin, rekrut czy kukła, ale osobowość, figura teatru, postać, nie tylko wykonawca zadań reżyserskich. Aktor to moje medium, a teatr to żywa, myśląca materia – jak ręk termometru, której ogarnięcie i porządkowanie przypomina porządkowanie chaosu”⁶⁴.

Szajna, traktując aktora jak żywą, myślącą materię, ukazywał wspólny świat ciał i rzeczy, w którym to świecie rozpad materii dotykał w równym stopniu postaci, jak i przedmioty. Proces powstawania, trwania i rozpadu form był wynikiem działania materii scenicznej. Artysta pojmował teatr jako żywy organizm, który ulega z czasem degradacji i rozpadowi. Ukazanie destrukcji ciała na scenie możliwe było między innymi dzięki wprowadzeniu na scenę zniszczonej lalki. Wierny poetyce zniszczenia, w swoich pracach plastycznych

⁶² Tomczyk - Watrak, dz. cyt., s. 33.

⁶³ Szajna, *Materia spektaklu*, s. 48.

⁶⁴ Tenże, *Narracja plastyczna w teatrze organicznym*, s. 123.

i teatralnych Szajna rozbijał logikę układu ciała ludzkiego. Na przykład w *Re-wizorze*, a także później w *Replice*, centralnym elementem scenograficznym uczynił plastikowy odlew twarzy z pustymi oczodołami, otwartymi ustami i doprawionymi włosami.

Relacja aktor–przedmiot, człowiek–kukła w zamierzeniu reżysera miała obrazować momenty przenikania się bólu z radością, życia ze śmiercią. Kukły pojawiły się w teatrze Szajny już w latach sześćdziesiątych – budowały wówczas metaforyczną przestrzeń zagrożenia. Manekiny pokazywały ciemną stronę natury ludzkiej, a ich destrukcja odzwierciedlała rozdwojenie osobowości człowieka. Szajna wykorzystywał na scenie manekiny jako połamane, roztrzaskane, bierne twory ludzkie. W *Replice* – dziele wielokrotnie przekomponowywanym – zestawiał na tym samym planie wynurzającą się ze zgliszcz postać żywego aktora i części manekinów. Zdekomponowane, pozbawione logiki ciała kukły stają się w planie scenicznym znakiem połamanych dusz, zniszczonych życiorysów, znakiem napiętnowania ludzkiego życia doświadczeniem zagłady. Gra aktora z przedmiotem-kukłą w spektaklu tym polegała między innymi na swego rodzaju „plastycznym” z nim kontakcie, podczas którego następowała zamiana funkcji obu tych partnerów. Aktorzy pochłonięci powoływaniem do życia kukieł przejmowali na siebie dramat istot martwych, jakby był on ich własnym dramatem.

Najczęściej odczytywano *Replikę* jako protest przeciwko przemocy czy też obraz walki wolności ludzkiej z totalitarnym zagrożeniem. Zauważano jednak również, że ten spektakl milczenia w tym samym stopniu odnosi się do warunków życia we współczesności: człowiek rodzi się z nicości śmietnika, pozostaje w relacjach do żywiołów: płodnej ziemi, oczyszczającej wody, niszczącego ognia i powietrza, które inspiruje go do lotu w górę, lecz niekiedy zatruwa wszystko, co żyje⁶⁵. Jedną z podstawowych idei tego teatru było bowiem ukazanie, jak człowiek staje się mechanizmem, rzeczą, i jak ożywia przedmiot z natury martwy.

*

W dwudziestym wieku artyści często odwoływali się do różnych koncepcji wykorzystania lalki czy manekina w teatrze. Chętnie wprowadzali kukły w przestrzeń sceny, by przez skojarzenie tego, co martwe, z tym, co żywe, uzyskać nowe znaczenie. Na gruncie polskim takim twórcą był Szajna, który nie tylko wprowadzał kukły do scenografii i czynił z nich element environment

⁶⁵ Por. T a r a n i e n k o, *Akcja „Repliki” – próba rekonstrukcji*, w: tenże, *Przestrzenie Szajny*, s. 235.

– w jego spektaklach pełniły one funkcję przedmiotów-świadków zdarzeń, stanowiły materialny ślad obecności tego, co minione. Artysta ten potrafił doskonale operować materia, niszcząc ją i przetwarzając. Teatr traktował jako próbę ujęcia materii życia w procesie powstawania, trwania i rozpadu. Być może, chociaż uznawał obecność człowieka na scenie za jeden z głównych elementów tożsamości teatru, za pośrednictwem kukieł jako tworów pozaludzkich starał się ukazać immanentną żywotność materii, przynależną także tej dziedzinie sztuki.