

# Zofia Watrak

---

## Znak plastyczny w teatrze Szajny

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (26), 47-68

---

1976

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Zofia Watrak*

## **Znak plastyczny w teatrze Szajny**

Zewnętrzne  
i wewnętrzne

W swych wypowiedziach o teatrze Józef Szajna podkreśla wielokrotnie odmienność praw świata sztuki. Opowiada się za dowolnością konstruowania rzeczywistości scenicznej — zgodnie z normami wyobraźni artystycznej, bez uwzględniania prawdopodobieństwa życiowego. Przedstawienie teatralne, twierdzi Szajna, jest budowaniem rzeczywistości autonomicznej, gdzie związek między wizją a światem pozateatralnym nie musi podlegać zasadzie podobieństwa. A przecież rzeczywistość zewnętrzna, świat realny, który jest artystycznie znaczony, dostarcza twórcy tematu, materiału, zasobu niektórych podstawowych form, idei czy światopoglądu. Cały kontekst świata realnego przenika do systemu znaków artystycznych, staje się aktywnym składnikiem znakowego pola.

W twórczości Szajny uwidacznia się to w sposób szczególny: „ja do swego szajnizmu doszedłem drogą przez mękę” — mówi reżyser<sup>1</sup>; jego „droga

---

<sup>1</sup> *Szajna i morze. Monolog*. W: M. Czernerle: *Szajna*. Gdańsk 1974, s. 14.

Dążenie uniwersalizujące

przez mękę” to obóz koncentracyjny, fakt, który trzeba uświadamiać sobie ciągle od nowa. Doświadczenie osobiste artysty — nie literackie, nie wyczytane — ukonstytuowało jego sztukę: „Ulokowanie czegoś osobistego, zarazem naturalnego w obrazie-przedmiocie jest potrzebą wynikającą z konieczności”<sup>2</sup>. Dlatego też w twórczości teatralnej Szajny, niezależnie od literatury, którą przekłada na własny — niezmienny — kod, i to bez względu na to, czy ma do czynienia z dramatem antycznym czy współczesnym, zawsze rzeczywistość znaczonego mieści się nie w czasie zdarzeń dramatu, niejako na zewnątrz tekstu: w kataklizmach cywilizacji XX w. Jest nią realność współczesnego człowieka, odnajdywana w literaturze. Dodać należy, że Szajnę interesuje tylko określona literatura, taka mianowicie, która doświadczenie jednostki uniwersalizuje i odkrywa w egzystencji ludzkości niezmiennne mechanizmy, stałe motywacje zachowań. System znaków teatralnych Szajny odnosi się właśnie do tych podstawowych i odwiecznych mechanizmów.

Słownik Szajny, zbiór znaków plastycznych, które przewijają się przez całe jego dzieło, podlegając oczywiście rozmaitym ewolucjom, podzielić można na dwie grupy:

- 1) znaki tworzące otoczenie człowieka,
- 2) znaki tworzące typy i charaktery bohaterów Szajnowskich.

Obie grupy określają świat przedstawiony spektakli i pozostają względem siebie we wzajemnych uwarunkowaniach. (W tym teatrze człowiek w sposób monstrualny podporządkowany jest swemu otoczeniu, a jednocześnie sam się przez to otoczenie określa).

---

<sup>2</sup> J. Szajna: *Tylko teatr otwarty*. „Współczesność” 1971 nr 22, s. 13.

## I

Na początku był *podest*. W pierwszych realizacjach stanowił podstawowy element wypowiedzi teatralnej. Pojawiał się w kontekście wypalonych, dartych horyzontów, które Szajna zwał „zasłonami-dramatami”, i zawieszanych nad głowami postaci abstrakcyjnych form geometrycznych lub białych, rozświetlonych ekranów. W *Myszach i ludziach* Steinbecka (1956) ludzie ukazani są w pustej przestrzeni, której bezkres znaczy ostry skrót perspektywiczny wyrysowany czarnymi liniami. Horyzont rozświetlony. Charakter drogi ludzkiej, drogi przemian osobowości człowieka, wyznaczają owe linie na podeście i dynamiczne formy nad głowami. Są niby groźna zapowiedź Losu. Każdy znajduje się sam na swej własnej drodze. Analogiczną myśl wyrażają kompozycje z podestów w tawernie portowej, na których postaci rozmieszczone są niczym na wyspach samotnych. Podobną sytuację znajdziemy w *Jacobowskym i pułkowniku* Franza Werfla (1957), gdzie stoliki to podesty z ludźmi wyobcowanymi, których jedynymi towarzyszami są ich własne cienie ostro rysujące się na parawanach. Podesty te nazywa Szajna „archipelagami psychik ludzkich”, ponieważ są znakami stanów psychicznych postaci.

Każdy jest samotną wyspą

Nieco inne znaczenia uzyskują podesty w *Imionach władzy* Broszkiewicza (1957). Tutaj układ podestów jest odpowiednikiem postaw i światopoglądów. Tyl-ny, najwyższy podest przeznaczony był dla konsula Klaudiusza. Charakter programu dyktatora, programu opartego na przemocy, określa 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).

Podest nie oznacza określonego miejsca akcji, lecz symbolizuje świat postaci: wywyższa lub poniża, różnicuje plany zdarzeń: przybliża lub oddala, komentuje ich bieg. Od czasów Adolphe'a Appii, który wymyślił koncepcję „przestrzeni rytmicznej”, podest wszedł na stałe do praktyki teatralnej jako jedna z możliwości inscenizacyjnych. Kubizm urozmaicił bryłę podestów, wprowadzając zasady organizacji obrazu scenicznego analogiczne do konstrukcji obrazu malarskiego. Same przez się, oczywiście, nic nie znaczą; ich początkowa wartość semantyczna jest zerowa. Znakiem czyni je dopiero określona sytuacja sceniczna, w której mogą odsyłać do abstrakcyjnych pojęć, wartości, idei.

Wyższe i niższe — schody i drabiny

Podobne funkcje semantyczne pełnią schody i drabiny — są znakami wartościującymi. Pozwalają różnicować poziomy, dzielić postaci i rzeczy na „wyższe” i „niższe”. U Szajny drabina jest stałym znakiem teatralnym. Znajdziemy ją w *Dziadach* Mickiewicza (1962), *Łażni* Majakowskiego (1967), *Gulgutierze* (1973), *Dantem* (1974). W *Dziadach* była „torem historii” (określenie Szajny). Na niej kazał rozgrywać Wielką Improwizację. Była także jakby uobecnieniem „stanu duszy” Konrada, w którym dokonuje się walka między duchami z lewej strony (w czarnych kostiumach) a duchami z prawej (w białych kostiumach). W *Łażni* czerwone drabiny należą do Czudakowa i jego towarzyszy w czerwonych kostiumach roboczych. Do nich należy także przyszłość. Państwo Pobiednosikowa przeżywa swój zmierzch. Drabina jest przeznaczona tylko dla czerwonych uniformów. Dzięki niej osiągają rejony niedostępne tamtym. Jest ona znakiem wywyższenia społecznego. W *Gulgutierze* (autorstwa samego Szajny i Marii Czernerle) drabiny stanowią, jak wszystkie inne znaki tego przedstawienia, cytat z innych, wcześniejszych dzieł reżysera. Tym razem rozumieniu ich funkcji towarzyszy komentarz odautorski: „Intermedium drabiniaste — czyli o dążeniu czło-

wieka". Postaci wstępują, wzwyż i spadają: „Przyjemnie tak spadać z nieba, ja lubię takie wzloty i upadki”<sup>3</sup> — mówi jedna z nich. Najgłębszą pojemność znaczeniową ma analizowany znak w *Dan-tem*, choć podstawowe źródło asocjacji pozostaje wciąż to samo: czynność wstępowania. Wyprowadzona z siódmego nieba *Boskiej komedii*, jest drabina w tym dziele symbolem nakazu doskonalenia człowieka, wznoszenia ku prawdzie i dobru.

Podobnie jak drabiny i podesty, autonomicznej wartości semantycznej nie mają prześwielone horyzonty, białe ekrany, wypalone i darte „zasłony-dramaty”; abstrakcyjne formy geometryczne. Znakowość tych elementów świata scenicznego jest szczególnego rodzaju. Stanowią one immanentne organizacje plastyczne. Apelują do własnej rzeczywistości; możemy je oceniać jak dzieła malarza, wedle sposobu organizowania materii, jej barw, jej faktury. *Oresteja* Ajschylosa (1960) rozgrywa się na tle przetłalej czarnej ściany z wypalonymi dziurami, w *Antygonie* Sofoklesa (1964) opadające „zasłony-dramaty” prowadzą do oślepiającej bieli, w *Zamku* Kafki (1965) krąg światła na białym ekranie wytycza zakłętą granicę, poza którą nie ma wyjścia. Podobnie w *Dziadach* horyzont tworzy zamkniętą przestrzeń „bez wyjścia”. Faktury mięte, szarpane, wypalane i na nowo łączone, prześwielane barwnym światłem, uruchamiają urokliwe plastyczne pejzaże Szajnowskich spektakli: *Burzy* Szekspira (1959) i *Snu nocy letniej* (1963), *Jacobowsky’ego i pułkownika*, *Radości z odzyskanego śmietnika*. Krajobrazy te o dużej urodzie malarskiej nie mają żadnych odnośników w świecie realnym. Nie są też przekładalne na pojęcia. Można natomiast interpretować je jako istotne nośniki „jakości metafizycznych” (określenie R. Ingardena). To one właśnie bu-

Znaczenie  
form abstrak-  
cyjnych

<sup>3</sup> M. Czanerle, J. Szajna: *Gulgutiera*. W: Czanerle: *op. cit.*, s. 76.

Symbolika  
walki materii

dużą specyficzną atmosferę otaczającą ludzkie zdarzenia i sytuacje, łączą się z odczuwaniem tragiczności, tajemniczości, straszności, mają charakter emocjonalno-estetyczny. Dynamika abstrakcyjnych form: groźna konstrukcja żelazna w *Stanie oblężenia*, blaszany pierścień w *Imionach władzy*, zwisające koła zębate i konstrukcje z żelaznych prętów w *Poście u ludożerców* Gorczyckiej (1963), ścieranie się i walka materii w „zasłonach-dramatach” tworzą wewnętrzną analogię do dramatu rozgrywanego między ludźmi.

Prześwietlane horyzonty, białe ekrany, wypalane „zasłony- dramaty”, abstrakcyjne formy, jak już powiedzieliśmy, nie mają odniesienia do świata realnego, nie posiadają desygnatów poza rzeczywistością sztuki. Ich znakowość realizuje się tylko w odniesieniu do rzeczywistości sztuki. Zachowują one wewnętrzną autonomię dzieł plastycznych i jako takie są równoprawnym partnerem, ekwiwalentem rzeczywistości pozateatralnej. Są także paralelne do rozgrywanego na scenie dramatu między ludźmi. Znacząca jest materia i sposób jej organizacji. Znaczący jest jej ustrukturywanie. Świat bytów faktycznych jest oddalany, choć był on źródłem przeżycia nie-trwałości świata, które to przeżycie zobiektywizowało się w kreacji artystycznej. Zawartość abstrakcyjnych form i Szajnowskich „pejzaży” jest estetyczna i emocjonalna. Nawiązuje do egzystencjalnego poczucia samotności, trwogi i zagrożenia<sup>4</sup>.

Obecność  
metafizyki

Nośnikami „jakości metafizycznych” okazują się tu również mechanizmy zegarów, świece, lampy rozhuśtane. Z grupą poprzednią łączy je to, że mają charakter emocjonalno-estetyczny: wzniesają atmosferę grozy, tajemniczości; są to jednak równocześnie przedmioty, które do rzeczywistości sztuki wchodzi w całość swej materialnej cielesności. Pojawiają

<sup>4</sup> Korzystam z klasyfikacji znaków plastycznych J. Zvěřiny (*Výtvarné dílo jako znak*. Praha 1971, s. 128—129).

się niekiedy również — dotworzone i zmodyfikowane, jak owe odkrywane mechanizmy zegarów, które zawsze powodują odczucie czegoś niezbadanego, tajemniczego i niezrozumiałego. Przedmioty te nie tylko wywołują określone emocje, ale są znakami nadrealnych rejonów ludzkiej świadomości. Zegary towarzyszą „archipelagom psychik ludzkich” w *Jacobowskim i pułkowniku*. Zegar zawieszony na tle postrzępionego horyzontu odgrywa ważną rolę w scenie salonu warszawskiego (II akt *Dziadów*). W *Wariacie i zakonnicy* Witkacego (1959) stukot wybebeszonego zegara narasta wraz z emocją monologu obłąkańca. Zegary pojawiają się w surrealistycznym planie *Zamku* Kafki. Są one zawsze uprzedmiotowionym znakiem czasu, ale nie fizykalnego, lecz psychicznego. Rytm tego czasu ma wymiar nadrealny. Rozhuśtane lampy przez swój wahadłowy ruch — opóźniany lub przyspieszany — mają tę samą co zegary wartość znaczeniową. Unaczniają stany psychiczne bohaterów.

Omawiane do tej pory znaki, składające się na otoczenie człowieka, jego środowisko, miały wspólną cechę — brak autonomii semantycznej, gotowego stałego znaczenia. Różniły się natomiast stopniem związku z rzeczywistością oznaczaną. W momencie, gdy rzeczywistość realna była oddalana, tekst wypowiedzi teatralnej kierował się ku wewnętrznej strukturze rzeczywistości artystycznej, zwiększała się nadto jego zawartość emocjonalno-estetyczna.

Odmienną grupę znaków stanowią gotowe przedmioty, których sensy i funkcje ukształtowały się w ich realnym „bycie” codziennym. Przedmioty te, przeniesione w rzeczywistość sztuki, zachowują swoje pierwotne znaczenie, choć zredukowane do podstawowej cechy czy funkcji — stają się niejako ich znakami.

*Proteza*. Jest ona tak częstym elementem ekspozycji plastycznych i realizacji teatralnych, że można

Wytwory  
ludzkich  
działań



by ją nazwać stałym atrybutem świata Szajny. Proteza w rzeczywistości realnej, jak wiadomo, stanowi uzupełnienie, dodatek, aparat zastępczy. Oznacza sztuczność, ułomność, kalectwo. Obecność protezy w rzeczywistości scenicznej jest jednocześnie transpozycją jej cech na tę rzeczywistość. Staje się ona wreszcie znakiem tej rzeczywistości, jej symbolem. Z protezy buduje Szajna bardziej złożone syntagmy plastyczne o charakterze metaforycznym, które w przestrzeni scenicznej stanowią samoistne ekspozyty. Są to ekspozyty, które stanowiły uprzednio osobne elementy ekspozycji plastycznej. Weźmy postać „Uzurpatora II”, złożoną z protez. Części składowe tej konstrukcji kierują skojarzenia na cechy, których nośnikami jest proteza: sztuczność, ułomność tworu, natomiast sposób ich złączenia — na nieprzystawalność. Nazwa tworu, „Uzurpator”, daje dodatkowe wskaźniki interpretacyjne: ta kaleka kukła zagarnęła sobie rolę i funkcję, do których nie ma prawa.

Inna kompozycja, rozwinięta o dodatkowe elementy, wskazuje już na skutki i konsekwencje władzy „Uzurpatora”. Ta sama kukła ustawiona na białym, ze śladami ognia pianinie organizuje nowy ciąg skojarzeń. Stopy-protezy przygniatają przyszpilone gwoździemi do fortepianu fotografie, dokumenty pomordowanych więźniów. Obok fragment spalonej kolumny — znak zniszczonej kultury i drzewo uschnięte — synonim wierzby, a więc element polskiego pejzażu. W miejscu, gdzie ustawia się nuty — strzępek polskiej flagi. „Uzurpatorowi” w tym kontekście przypisana została określona rzeczywistość, której poszczególne elementy odwołują wyobraźnię widza do historycznej sytuacji Polski. W tym kształcie kompozycja weszła do przedstawienia *Rzeczy listopadowej* Brylla (1964). Miejsce „Uzurpatora” zajmuje były więzień. Jeszcze w pasiaku. Z polską flagą w ręku. On przejmuje władzę. Obok kukła niemieckiego żołnierza z zasuszonym, rozpadającym

Przemiany  
uzurpatora

się wieńcem laurowym i odwieszonym karabinem. „Uzurpator” pojawi się także w *Replíce* (1973) jako pomnik pospiesznie składany przez niewolników w rytm rozkazów Supermana, który jest tu uzurpatorem władzy. To samo opalone pianino z wierzbą. Zasadnicze znaczenie nie ulega zmianie. Ale zmieniają się konteksty. Konteksty dopisują i poszerzają znaczenia. W *Replíce* między kreowaną przez Supermana rzeczywistością przemocy i gwałtu a pomnikiem „Uzurpatora” wytwarza się znak równości.

Proteza łączy się z innymi przedmiotami-znakami o tym samym lub pokrewnym walorze znaczeniowym. Są to wózki inwalidzkie, kule, laski, manekiny pozbawione rąk i nóg, odkrywające swoje szmaciane wnętrzna, albo też osobno rozrzucone kończyńny, wysuwające się różnymi szczelinami ze ścian, głowy z pustymi oczodołami, z oznakami rozkładu (*Puste pole, Rzecz listopadowa, Akropolis, Faust, Replika, Gulgutiera*). Znaki protezoidalne pozostają w semantycznym związku z rodzajem tworzywa, które jest specyficzne dla nowoczesnej cywilizacji: plastik, gips, metal, juta, papier, materie worków parcianych. Cechą wspólną jest znowu sztuczność. Sztuczność tworzy otoczenie człowieka, budowane opozycyjnie do natury. W *Szkarłatnym prochu* O'Caseya (1968) drzewo — symbol natury przeciwstawione jest rusztowaniu — symbolowi cywilizacji. Podobne funkcje ma zestawienie ziemi i protezy w *Replíce*. Kontakt z naturą dokonuje się za pośrednictwem protezy. Nową naturą ludzkości jest rzeczywistość przedmiotów sztucznych, niezależnych już od człowieka, który je stworzył. Oswajanie tej rzeczywistości to od początku przyswajanie sobie protez. Bohaterowie *Repliki* rodzą się na śmietniku cywilizacji i pierwsze czynności, jakich się uczą, to dostosowanie, dopasowanie się do protezy i podjęcie prób poruszania się za jej pośrednictwem. Ułomność jest dana już w momencie narodzin jako konsekwencja procesów cywilizacyjnych. Świat do-

Sztuczne:  
przedmiot  
i tworzywo

świadczył kataklizmu pieców krematoryjnych, dlatego Duch Ziemi z *Fausta*, jako idea wiecznego porządku świata, pojawia się w wózku inwalidzkim, opięty bandażami, w stanie rozkładu. Wózek inwalidzki zmodyfikowano. Oparcie jego stanowi makieta strzelnicza w kształcie sylwetki ludzkiej. Koło wmontowane w głowę makiety uzmysławia mechanizm podporządkowania. Element ten (makieta z kołem) pojawiał się jeszcze w plastycznych *Reminiscencjach* i został powtórzony w *Replíce*, zawsze znacząc mechanizm władzy i podporządkowania. Makieta strzelnicza z wmontowanym kołem sterowniczym, służąca jako oparcie Duchowi w połączeniu z piętnem rozkładu Ducha, znaczy przebrzmiałość jego władzy. Cecha ułomności i kalectwa łączy się u Szajny także z rozpadem dawnych wartości, wszelkiej ideowości.

Realność  
obozowa

Obok protezy na otoczenie człowieka składają się stałe przedmioty, które nie tylko charakteryzują to otoczenie, ale wskazują na obowiązujące w nim prawa. Są to *rury piecykowe* różnych kształtów i wielkości, *druty*, *makiety strzelnicze*, *koła żelazne*, *worki treningowe*, *karabiny strzelające światłem*, *taczki*, *wanny*. Ich „realność” związana jest z doświadczonym bezpośrednio przez Szajnę obozem zagłady. W rzeczywistości scenicznej realność przekształca się w poetycką parafrazę obozu.

W *Akropolis* (1962), zrealizowanym wspólnie z Jerzym Grotowskim, w miarę rozwoju akcji ze stosu żelastwa buduje się świat sceniczny. Rurami piecykowymi obudowana zostaje przestrzeń sceny. Rury wieszane, przytwierdzone do podłogi wyznaczają zamkniętą przestrzeń obozu. Są one materiałem budulcowym i jednocześnie rekwizytem organizującym rytm obozowej pracy.

W *Pustym polu* rury pełnią funkcję obozowego ogrodzenia. Łącznie jednak z tablicą informującą, że mamy do czynienia z filmowym planem, stają się również elementem dekoracji, która ma znaczyć

obóz koncentracyjny. Tablica z napisem PLAN wskazuje na umowność, na przenikanie realności i fikcji.

Kolejny przedmiot — *taczka*. Stały rekwizyt-znak w teatrze Szajny. W zmiennych funkcjach i znaczeniach znajdziemy ją w *Szkarłatnym prochu*, *Pustym polu*, *Akropolis*, *Misterium Buffo*, *Gulgutierze*. Podstawowa funkcja — narzędzie pracy (w *Szkarłatnym prochu*). Funkcja ta ulega jednak hiperbolizacji: oto człowiek staje się niewolnikiem rzeźby, zostaje przykuty do taczki. Praca okazuje się uwięzieniem, taczka staje się nieodłącznym atrybutem więźnia. W *Akropolis* walka Jakuba z Aniołem to walka dwóch więźniów przykuty do taczki. Sposób walki wyznacza sytuacja obozowa. Taczki należą do mechanizmu uruchomionego przez zbrodnię ludobójstwa. Ich zawartością jest ludzkie ciało; służą tu jako osobliwe karawany do przewożenia człowieczego „mięsa”. Sam Szajna precyzuje znaczenie taczek w *Gulgutierze*<sup>5</sup>, gdzie pojawiają się one jako cytat z poprzednich jego spektakli (*Pustego pola* i *Akropolis*):

Taczki-  
-karawany

Wszyscy: — (...) wiemy taczki, wiodą nas taczki,  
taczki prowadzą człowieka,  
człowiek prowadzi taczki,

Głosy: — Wszyscy leżymy w taczkach  
taczki wypełnione są nami  
taczki stały się karawanami

January: — Taczki nie są tu winne,  
taczkami bawiły się dzieci

Celestyn: — Ktoś z nas uruchomił taczki.

Filip: — Kto był ten pierwszy,  
najpierwszy.

Nieco inne jest znaczenie taczek w *Misterium Buffo*. W piekle, przez które podąża proletariat do ziemi obiecanej, taczki są odwieszane na sznurach. Znaczą tu jedną z kar piekielnych, a mianowicie za-

<sup>5</sup> Czanerle, Szajna: *Gulgutiera*. W: Czanerle: *op. cit.*, s. 78

kaz pracy. Dowcip Szajny z taczkami jest tu analogiczny do sceny z Witkacowskich *Szewców*, gdzie uwięzieni czeladnicy cierpią męki z powodu braku pracy, a męki te potęguje istniejący w zasięgu ich wzroku wspaniale urządzone warsztat szewski. Podobnie jak taczka zmienne funkcje i znaczenia wykazuje wanna, w zależności od sytuacji, w jakiej zostaje wykorzystana. W *Akropolis* spełniała funkcje autentycznej wanny, ale była także naczyniem służącym do preparowania ludzkiego ciała. Ustawiona na sztorec stawała się ołtarzykiem, w innej sytuacji łóżem ślubnym Jakuba itd.

Broń  
światlna

W rzeczywistości obozowej wprowadzone są także *karabiny świetlne*. Rekwizyt ten działa metaforycznie. Łączy w sobie cechy dwóch przedmiotów: karabinu maszynowego i reflektora. Analogia działania: serie świateł i serie strzałów. Broń i gwałtowne światło to znaki sytuacji ciągłego osaczenia i kontroli. W funkcji karabinów maszynowych reflektory świetlne pojawiają się w *Pustym polu* i *Rzeczy listopadowej*. Pod seriami światła, jak pod kulami, padają ludzie w pasiakach więziennych. Światło należy zawsze do zwycięzców. Oni mają prawo oślepić innych. W serii świateł dokonują się u Szajny przewroty władzy (*Witkacy*). W *Onych* Witkiewicza zuniformizowani Oni wkraczają hałaśliwie od strony widowni ze światłem ręcznych latarek. Podobnie w *Szkarłatnym prochu* od strony widowni z latarkami w rękach wkraczają pozytywni robotnicy.

Strumień światła jest atakiem, działa jak obnażenie, wyłowienie z ukrycia, pozbawienie bezpieczeństwa, wreszcie wystawienie na cel. Owe serie świateł, których znaczenie związane jest z doświadczeniem obozu koncentracyjnego, poszerzają swoje konotacje, wychodząc poza rzeczywistość obozową, nabierają uogólnienia — zaczynają znaczyć sytuację zagrożenia i terroru w ogóle.

Wchodzą w związki semantyczne z innymi znakami: *workami treningowymi, żelaznymi kołami rowerowymi, makietami strzelniczymi.*

Worki treningowe pojawiają się u Szajny zawsze jako znak agresji, walki, pojedynku. *Nowe wyzwolenie* kończy się obrazem samotnej i beznadziejnej walki człowieka z workami treningowymi, atakującymi go z wszystkich stron, a uruchamianymi przez aktorów, którzy wkraczają na scenę od strony widowni — każdy z tłumu może być potencjalnym agresorem i może stanowić zagrożenie dla innych. Worki towarzyszą scenerii orgii brueghelowskich bachanali w Piwnicy Auerbacha. Pojedynek racji Fausta i Mefista jest zobrazowany przez odrzucanie sobie nawzajem skórzanego worka. Czasem worek uderza boleśnie. W *Replice* Superman inicjuje zabawę w rzucanie workiem. Początkowo zabawa wydaje się niegroźna, rodzi zadowolenie i radość, ale worek zaczyna trafiać i ranić boleśnie. Zabawa przeradza się w terror i przemoc. Taka właściwie była od początku, tylko nikt nie rozpoznał jej faktycznego znaczenia i następstw.

Walkę potrafi zobrazować Szajna także bez udziału aktorów. W inwazji rowerowych kół żelaznych, świateł i dźwięku rozegrana została słynna scena wojny w *Śmierci na gruszy* Wandurskiego. Stos nagromadzonego później żelastwa znaczył pejzaż wojenny. Ta sama scena jako cytat wejdzie do autotematycznej *Gulgutiery*. Koło rowerowe pojawia się także w funkcji koła sterowniczego. Wmontowane w makietę strzelniczą i puszczone w ruch przez Supermana z *Repliki* uzmysławiało bezwolność mechanizmu podporządkowania. Może być też, podobnie jak taczka, znakiem losu niewolniczego. W *Replice* niewolnicy toczą przed sobą mniejsze kółka, podrzucane im przez Supermana, jak los, do kresu wytrzymałości. Ruchem ich kieruje Superman, dzierżąc w dłoniach większe koło. Większe i mniejsze

Zabawa  
i terror

koła, jak niewolnicy i ich władcy, to części składowe tego samego mechanizmu. Niewolnicy sankcjonują istnienie oprawców.

Człowiek na celowniku

W świecie Szajny człowiek znajduje się na celowniku drugiego człowieka. Przypomina ciągle o tym obecność makiet strzelniczych. W *Rzeczy listopadowej* scena zabudowana jest pięcioma szarymi ścianami: czterema bocznymi nieco zachodzącymi na siebie i tylną. Na ścianach bocznych ciemnieją kontury sylwetek ludzkich, obejmujących głowę i ramiona. Po scenie rozstrzelania — sylwetki te odpadają od ściany jak przy celnych trafieniach w strzelnicę, pozostawiając puste jamy o konturach przypominających człowieka. Ta sama ściana z sylwetkami, wypadającymi z otworów manekinami powtórzona jest w *Witkacym* i *Gulgutierze*. W *Replie* makiety obejmujące kontur głowy i ramion stanowią element plastycznego układu przestrzennego. Są różnych rozmiarów. Jedne, malowane w pasy, desygnują sylwetki więźniów, inne, wyklejane zdjęciami pomordowanych — odwołują znów do obozowych realiów. Wyolbrzymione zdjęcie znanego rzeźbiarza, Ludwika Pugeta, który w 1942 r. został wywieziony przez gestapo na śmierć do Oświęcimia, zostało ujęte w kształt makiety strzeleckiej. Obok makiet ich formy negatywowe — jakby puste miejsca po zgładzonych. Między więźniem a makieta postawiony jest znak równości. W *Replie* makiety są rekwizytami należącymi do Supermana, kreatora świata zła. On je ustawia, okrążając przestrzeń sceny, wystukując buciorami charakterystyczny rytm marsza niemieckiego.

Świat zredukowany

Powyższy „rejestr” znaków Szajny oraz próba ich rozszyfrowania odkrywają przed nami świat zdeformowany, bo zredukowany do kilku zaledwie cech i właściwości, które zyskują rangę artystycznego skrótu uogólniającego. Redukcja, skrajna umowność w potraktowaniu otoczenia człowieka pociąga za

sobą określone konsekwencje w konstrukcji bohaterów scenicznych i w sposobie ich kreowania przez aktorów.

## II

Charakter znaków plastycznych, stanowiących dla aktora otoczenie, teren gry, determinuje rodzaj aktorskich środków wyrazu. Umowna przestrzeń, piętrząca znaczenia, nie dopuszcza możliwości naturalistycznej techniki gry. Nie może też aktor własną osobowością wносить w zredukowany, symbolicznie potraktowany świat, prawdy pełnego człowieka. Szajna mówi o odpsychologizowaniu aktora. Dąży do odebrania mu jego prywatności w wyglądzie i sposobie zachowania, kokieterii i gwiazdorstwa. Jak na przedmiotach, tak w żywej materii aktora chce przeprowadzić redukcję. Aktor musi wyobrazić sobą uproszczenia i redukcję psychiczną bohatera pomyślanego w roli nośnika wyabstrahowanych cech. W teatrze Szajny nie ma miejsca na kreację ról aktorskich, ponieważ bohaterowie jego (mamy prawo powiedzieć, że np. Faust Goethego jest w dużym stopniu także Faustem Szajny) nie są indywidualizowani. Mieszczą się raczej w tradycyjnym pojęciu „typu”.

Stefania Skwarczyńska, rozważając zagadnienie konstrukcji postaci dramatycznej, stwierdza, że koncepcja bohatera-typu ma rodowód czysto literacki, jest założeniem myślowym, które nie może być zrealizowane na scenie, ponieważ „tendencja skrajnego ograniczania ilościowego właściwości i cech bohatera spotyka opór naturalnego tworzywa dramatycznego, którym jest aktor”<sup>6</sup>. Aktor z zasobem własnej psychiki nie potrafi zrzucić z siebie szeregu

Program odpsychologizowania aktora...

... i trudności programu

<sup>6</sup> S. Skwarczyńska: *Z zagadnień konstrukcji bohatera dramatu*. W: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953, s. 179.



jej właściwości i reakcji. Już sama jego fizyczna i psychiczna obecność na scenie dopełnia i konkretyzuje abstrakcyjną koncepcję bohatera. Szajna, wbrew deklaracjom swoim i chęciom, nie jest w stanie „odpsychologizować” aktora, zredukować jego osobowości, zatem pozbawia go gry aktorskiej, do czego nie chce się przyznać. Przeciwnie: mówi o kreacjach artystycznych, których oczekuje od nich. Aktorzy Szajny nie wyobrażają sobą określonych cech, ale prezentują je za pomocą środków, które leżą poza naturalną sferą ekspresji aktorskiej. Między aktorem a widzem pośredniczy konwencja wyrażana środkami plastycznymi w scenografii, kostiumie, rekwizycie, charakteryzacji. Aktor za pomocą tych środków „prezentuje” bohatera widzowi. Stąd się bierze w teatrze Szajny tak wielka rola zewnętrznych znaków plastycznych. Aktor jest ich *nosicielem*. Bez nich nie byłby w stanie zaprezentować określonego typu. Typologia bohaterów Szajny opiera się na stałych znakach, które charakteryzują i określają ich nosicieli. Oddajmy głos reżyserowi:

„Kostium nie jest elementem określającym styl epoki. Sugeruje postać sceniczną w jej uwarunkowaniach pod względem pełnionej funkcji w spektaklu oraz estetycznym, wydatniając charakter, postawę, światopogląd postaci”<sup>7</sup>.

A w komentarzu do *Witkacego* pisał:

Trzy możliwości człowieka

„Ludzie chodzą w workach lub bez niczego, boso i w drewnianych chodakach albo w cholewach. Człowiek ma trzy możliwości: pozostać nagi, stać się więźniem lub władzą”<sup>8</sup>.

Te trzy możliwości wyznaczają typy bohaterów, wokół których gromadzą się opozycyjnie znaki. Na przykład *buty*. Określają one sytuację społeczną, jej rodzaj, relacje między postaciami. W plastycznej

<sup>7</sup> J. Szajna: *Problem teatru*. „Teatr” 1965 nr 11.

<sup>8</sup> *Szajna i Oni. Artysta i krytyk o tym samym, czyli o Witkacym*. (Wypowiedź Szajny). „Teatr” 1972 nr 11.

ekspozycji *Reminiscencji* drewniane chodaki różnej wielkości, męskie i damskie, leżały rozrzucone w cieniu, który rzucała makieta strzelnicza wyklejona zdjęciami pomordowanych więźniów. Ten element *Reminiscencji* wszedł w skład spektaklu *Replika*. Chodaki są stałym znakiem statusu więźnia, w odróżnieniu od butów z cholewami, należących do oprawców i uzurpatorów władzy. Pospieszny stukot chodaków kontrastuje z rytmicznym krokiem marsza niemieckiego wystukiwanego przez cholewy. Buty zniszczone pozostają jako ślad po zgładzonych na drodze, którą przeszedł Superman z *Repliki*. Obuwie o specjalnie preparowanych podszewkach deformuje też ruch postaci, czyniąc z niej kalekę. Manipulując tym rekwizytem, rozgrywa Szajna także obrazy przewrotów społecznych. Po zwycięstwie Onych gigantycznych rozmiarów buty wypełniają scenę. Postaci w ich cieniu posuwają je przed sobą. W ten sposób wyszydza Szajna ideologię szewców, dla których „but to absolut”. Hiperboliczne cholewy stanowią cokoly, czy też trony, dla zwycięzców. Na bucie ginie Sajetan (*Witkacy*). Butem zabija Gliwuś Wahazara. W *Akropolis* butem dusi swego przysięgo teścia Jakub. W *Zamku* buty wyznaczają układ stosunków międzyludzkich, znaczą podporządkowanie: są przenoszone z miejsca na miejsce i stale przez kogoś innego czyszczone.

Znaki przypisane postaciom łączą się ze znakami świata otaczającego. Protezy, laski, kule, wózki inwalidzkie tworzą ciąg semantyczny ze znakami należącymi do postaci: z ciemnymi okularami ślepców, garbami, obuwiem deformującym chód, bandażami, które jakby spinały i powstrzymywały ciało ludzkie od ostatecznego rozpadu. Trykoty nakładane na nagie ciało są tak preparowane, jakby stanowiły żywą poranioną materię organiczną. Postaci stanowią zbiorowość ułomną, kaleką, już u narodzin dotkniętą piętnem rozkładu. W *Replike* rodzą się na śmietniku cywilizacji. Charakteryzacja pozbawia

Ideologia  
szewców

twarze rysów indywidualnych. Są to raczej maski „preparowane” na podobieństwo faktur obrazów z cyklu *Struktury*, gdzie stykały się materie gładkie i porowate, wypukłe i wklęsłe, formy nie do końca ukształtowane, a już poddane rozkładowi. Na ciało aktora nakładane są te same tworzywa, z których budował Szajna „zasłony-dramaty”: worki parciane darte, cerowane, opalane stanowią nie tyle przyodziewek, co znaczą storturowane ciało ludzkie na podobieństwo owych manekinów i kukieł wybebeszonych. Charakteryzacją chciałby Szajna przyrównać ciało ludzkie do martwej materii i poddać je tym samym co ona procesom — formowania i rozpadu.

Bezimienni  
więźniowie

Bezimiennność, brak cech indywidualnych, wiąże się ze statusem więźnia. Więźnia nie tylko w sensie jego sytuacji społecznej. Chodzi o jego stan psychiczny: bezwolę, łatwość przystosowania się do każdych warunków, poddańczość, bierność. Więzień zna czy tyle, co makieta strzelnicza. W *Imionach władzy* żołnierze wysyłani przez dyktatora Klaudiusza na śmierć twarze ukryte mają za bandażami. Są bezimiennymi celami strzelniczymi — na piersiach tarcze strzeleckie. W *Rzeczy listopadowej* z zapadni, która znaczyć tu może kanał, wychodzi dziewczyna obwiązana bandażami, stara kobieta o upiornej twarzy, z siwymi włosami, dwaj mężczyźni: jeden w obozowym pasiaku, drugi w strzępach munduru żołnierskiego. Wszyscy ustawieni pod tylną ścianą padają pod seriami świateł-pocisków, puszczeniymi z luf karabinów-reflektorów przez ludzi w mundurach z SS. Od ściany odpadają w tym momencie tarcze strzelnicze o ludzkich sylwetkach.

W *Pustym polu* w kulminacyjnym momencie kobiety ściągają z głowy żółte peruki i zrzucają odzież. Pozbawione włosów i nagie wchodzą w zapadnię — komorę śmierci. Opuszczają się rury, zrucając snopy 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 w ogóle. W *Witkacym* artystę Bałandaszka strzyże i goli Ablaputo — wyznawca idei automatyzmu. Ablaputo zamienia się w Wahazara — dyktatora. Ogolony i ostrzyżony Bałandaszek przestaje kontestować. Staje się konformistą. Buduje piramidki z krzeseł i puszcza na nich bąki.

Więźniowi przypisany jest określony ruch. Najczęściej jest to szaleńczy bieg z taczkami po kole (*Puste pole, Akropolis, Gulgutiera*). Niekiedy zamiast taczek pojawia się inny rekwizyt, jak na przykład koła podrzucane więźniom przez Supermana w *Replie*. Ruch więźnia organizuje katorżnicza praca w rytm poleceń oprawców. Strzyżona głowa, ujednolicony ruch to elementy uniformizacji. Uniform jest przynależny tłumowi, który stanowi zawsze niebezpieczeństwo dla jednostki. Pozbawieni uniformu są rebelianci, którzy usiłują zostać sobą. Bałandaszek z *Witkacego* nie ma wierzchniego ubrania. Pojawia się w trykocie bieliźnianym. Bielizna jest czymś intymnym, co się ukrywa. Stanowi prywatność Bałandaszka, którą brutalnie naruszają Oni, wchodząc w jego świat poduszek, sienników i obrazów. Zniszczenie obrazów i ogolenie Bałandaszka to podporządkowanie jednostki społeczeństwu, grupie, która ma za sobą siłę. To podporządkowanie także sztuki interesom zwycięzców. Zwycięzcy wyznaczają sztuce własny kanon na ich miarę i potrzeby. Wahazar nosi na szyi pustą ramę obrazu. On wyznacza teraz temat sztuce. W przedstawieniu krakowskim *Onych* Oni wchodzi na scenę od strony widowni — z tłumem, ze światłem ręcznych latarek (światło jest u Szajny znakiem towarzyszącym przewrotom i agresji). Od strony widowni zostanie zaatakowany Ryszard III. Podobnie w *Łażni, Szkarłatnym prochu* — zagrożenie przychodzi od strony tłumy (wi-

Ruch  
i uniform

downia). W *Misterium Buffo* Nieczystości — Proletariusze — zabierają się do pracy ubrani w kitle takie same, w jakich wystąpi w *Łażni* Czudakow i jego towarzysze — w czerwonych kostiumach roboczych (kolor czerwony jest u Szajny kolorem agresji). Czudakow i jego towarzysze stanowią oddział zuniformizowany kostiumem i sposobem bycia, który wyraźnie kontrastuje z różnymi ubraniami ludzi należących do odchodzącego świata Pobiednosikowa. Pobiednosikow reprezentuje chaos i dezorganizację. Po nim następuje jednoznaczność i uniform.

Siła racją  
zwycięzców

Zwycięzcy mają rację. Każda przemoc jest słuszna, bo stoi za nią siła. Zwycięzcami są albo zorganizowane grupy, albo uzurpatorzy władzy, dyktatorzy, kreatorzy świata zła i przemocy. Są nosicielami tych samych znaków, które określają charakter ich władzy. W *Imionach władzy* kostium dyktatora jest negacją jego programu politycznego. Biały trykot jest kontrastem dla lśniącej blachy na piersiach i czarnej rękawiczki na dłoni, która wysyła na śmierć. Czarna rękawiczka, znak zbrodni, przestępstwa, przypisana jest u Szajny uzurpatorom władzy i oprawcom. Nosi ją Tefuan, Wężymord — Gliwuś, Superman, esesmani.

Dyktatorzy są odrealnionymi kukłami, spokrewnionymi z protezoidalnym „Uzurpatorem II”. Kostium i charakterystyka stanowią metaforyczny skrót, łączący w sobie asocjacje związane z zagrożeniem, przemocą, zbrodnią. Tefuan, założyciel religii Absolutnego Automatyzmu, w krakowskim spektaklu *Onych* nosi kostium, który powstał z deformacji i przekształceń niemieckiego munduru. Zamiast naramienników — maski przeciwgazowe. Spodnie mają krój niemieckich bryczesów, poszerzanych u kolan i usztywnionych bokiem. Na nogach cholewy. Głowa małego kudłata. W warszawskim *Witkacym* Tefuan ulega przeobrażeniu. Staje się bardziej manekinem, zautomatyzowaną marionetką. Masywną po-

stać opina trykot. Szytywne naramienniki poszerzają barki, jeszcze bardziej czyniąc postać potężną i groźną. Szyję kryje usztywniający ją „golf” skórzany, przez co głowa jakby wyrasta z tułowia i jest pozbawiona ruchowych możliwości. Od naramienników do pasa opadają rury maski przeciwgazowej. Przy pasie przypięta słuchawka telefoniczna. Na piersiach krzyżują się jej kable.

Słuchawki także przeciągnięte są między sceną a widownią. Tefuan jako twórca idei automatyzmu kreuje rzeczywistość powszechnego osaczenia. Nie ma miejsca na intymność i prywatność. Wszystko podlega podsłuchowi i podglądowi. W przeciwieństwie do twarzy więźniów, których rysy są rozmazywane, twarze uzurpatorów są wyraziste, choć sprowadzone do jednego grymasu. Do twarzy Tefuana charakterystyczna przylepia wyraz martwej obojętności i zaciętości. Rysunek twarzy odkrywa jej anatomię i deformuje ją. Czaszka obciążona gładką maską obnaża kształt mózgu. Postać porusza się i mówi jak automat.

Gliwuś, wyznawca idei Tefuana, gotów do podporządkowania się każdej władzy i do spełnienia każdego rozkazu, na nogach ma także cholewy — należy do świata władców. Na dłoni naciągniętą ma czarną rękawicę wykonawcy „brudnej roboty”. Odrealnia go wybałuszone, sztuczne oko. W scenie przewrotu ma już nagą czaszkę. Strzyżenie w *Witkacym* jest znakiem przystosowania do obowiązującego aktualnie kanonu.

Kostium Tefuana nosi w *Replie* Superman. Narodził się z przyzwolenia kalekiej społeczności, z jej bierności i uległości. W rytm niemieckiego marsza wystukanego cholewami zorganizował społeczeństwo niewolników. Pozostawione na jego drodze drewniane chodaki pomordowanych więźniów niemo oskarżają.

Kostium uzurpatora wcześniej nosił Mefistofeles z *Fausta*. Mefistofeles, Tefuan, Superman, postaci

W sieci  
podsłuchu  
i podglądu

Kostium  
uzurpatorów

Poznanie  
przez cier-  
pienie

o identycznych, poza drobnymi szczegółami, kostiumach pełnią w teatrze Szajny tę samą funkcję. Reprezentują świat zła, negacji. W ostatecznym jednak rozrachunku są siłami aktywizującymi ludzkie działanie. Są elementem integralnym poznania. Przejście przez udrękę jest niezbędne ludzkiemu istnieniu jako poznanie i *katharsis*. Największym „uniwersytetem życia”, jak mówi Szajna, był jego czas obozowy. Szajna chce uogólniać i uniwersalizować, ale jest więźniem wyobraźni tym doświadczeniem zdeterminowanej. Stąd wędrówka, którą odbywają jego kalekie postaci, jest drogą przez Oświęcim. Stamtąd biorą się znaki Szajny — transponowane w artystyczną rzeczywistość sztuki.